

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado
Literatura Comparada
Estudos de Intertextualidade



Dissertação

**Memória inconsolável, narrativa como sepultura: trabalhos de luto em *Elena* de
Petra Costa e *K. Relato de uma busca* de Bernardo Kucinski**

Cristina Napp dos Santos

Pelotas, 2019

Cristina Napp dos Santos

Memória inconsolável, narrativa como sepultura: trabalhos de luto em *Elena* de Petra Costa e *K. Relato de uma busca* de Bernardo Kucinski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Claudia Lorena Vouto da Fonseca

Pelotas, 2019

Cristina Napp dos Santos

Memória inconsolável, narrativa como sepultura: trabalhos de luto em *Elena* de Petra Costa e *K. Relato de uma busca* de Bernardo Kucinski

Dissertação de Mestrado apresentada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 31/05/2019

Banca examinadora:

Prof. Dra. Claudia Lorena Vouto da Fonseca (Orientadora)
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

Prof. Dr. Helano Cavalcante Jader Ribeiro
Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC

Prof. Dra. Karina de Castilhos Lucena
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

Prof. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

This is dedicated to the one I love

Agradecimentos

À Universidade Federal de Pelotas, especialmente ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e ao Centro de Letras e Comunicação, por terem me feito mais humana e despertado em mim um grande afeto pela instituição.

À professora Claudia Lorena Vouto da Fonseca - cujas discussões literárias me cativaram desde o primeiro semestre - pela orientação atenciosa, cumplicidade e confiança que tanto possibilitou.

Ao professor Alfeu Sparemberger pelo encorajamento, aprendizado e valiosas contribuições ao longo do caminho.

Ao professor Eduardo Marks de Marques, pela escuta sempre generosa, disponibilidade em aconselhar e empenho em me fazer crescer durante toda a graduação e nos anos de mestrado.

Ao professor Helano Jader Cavalcante Ribeiro pelo comprometimento e por ter me indicado caminhos possíveis.

À professora Karina de Castilhos Lucena e à professora Maristela Gonçalves Sousa Machado, por inspirarem confiança e - junto ao professor Helano - terem aceitado avaliar este trabalho, contribuindo de forma profícua com a pesquisa.

Aos demais professores e funcionários do Centro de Letras e Comunicação da UFPel pela dedicação e suporte.

A minha mãe, por me iniciar no universo da literatura e ser a principal responsável pela minha formação, mas, sobretudo por me lembrar de que há limites e que às vezes esses nos potencializam.

Ao Clóvis Napp por não ter partido sem antes deixar um legado de ternura e simplicidade.

À Maria de Fátima Rodrigues Batista, pelos abraços calorosos, por se importar, por ser só amor.

À Ana Clara Holz que também é a Casa Rosa, por ter me dado a noção de lar, ensinado a morar junto, propiciado trocas preciosas e mágicos encontros.

À Thaila Farias da Silva, alma-irmã, pelo coração largo e pelos esforços em ser cada vez mais leve e me tornar cada vez mais leve.

À Quéren La Banca, pela amizade que perdura, coerência e coragem de ser quem é.

À Carolina Höhn Falcão e à Gabriela Tombini Ponzi, por terem sido casa e todo o muito que isso implica.

À Vanessa Napp Holdefer e Eduarda Napp Holdefer, pelo acolhimento e por figurarem em minhas memórias mais queridas.

Ao Kaynã Batista Gonçalves à Amanda Pasinato Napp, além do acolhimento, por me mostrarem que família transcende os laços sanguíneos e que ainda vale a pena.

Às colegas do mestrado, pelos compartilhamentos, por tornarem esse trajeto mais ameno e provarem que Academia também é espaço para afinidades. Em especial à Maria Amália Cassol Lied, por não desistir, à Maria Joilma Ferreira dos Reis por ser forte, à Mariane Pereira Rocha por ser a profissional que eu quero ser.

À Beatriz Hygino Diadamo e à Shaiane Neves, pelo suporte emocional nesses últimos quase cinco anos, por me ensinarem muito a meu respeito, mas principalmente, por todo o resto.

A todos, muito obrigada.

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. Meu irmão, aos três ou quatro anos de idade, se debruça sobre o álbum com interesse notável, ou se debruça sobre as mãos da minha mãe a ordenar o álbum [...] Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história. (FUKS, 2015)

Resumo

NAPP DOS SANTOS, Cristina. **Memória inconsolável, narrativa como sepultura: trabalhos de luto em *Elena* de Petra Costa e *K. Relato de uma busca de Bernardo Kucinski***. 2019. 129f. Dissertação de Mestrado em Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras. Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Amparada pelos estudos comparatistas, esta dissertação examina as relações entre as obras brasileiras contemporâneas *Elena* (2012) de Petra Costa e *K. Relato de uma busca* (2011) de Bernardo Kucinski. A primeira se trata de uma película na qual a diretora do documentário busca pela irmã mais velha que ainda jovem se suicidara na cidade de Nova York. Já a segunda, é um romance no qual o autor constrói uma narrativa polifônica a fim de contar a trajetória de um pai em busca do paradeiro da filha, desaparecida durante a ditadura civil-militar brasileira. Ambos os trabalhos partem da experiência familiar de seus autores, tanto Costa quanto Kucinski perderam suas irmãs em situações de caráter trágico. É por isso que Petra refere-se à irmã como sua *memória inconsolável*, pois a dor da perda antecipada resiste ao passar dos anos. Mesmo não se valendo dessa expressão, a memória de Kucinski também pode ser caracterizada por inconsolável por se tratar de um caso de desaparecimento, quando a situação não se resolve. Considerando esses aspectos, a pesquisa analisa a questão do luto, a importância do narrar nesse processo e as estratégias de reconstituição do corpo e da memória dos mortos. Discute ainda, a possibilidade dessas narrativas atuarem como lápides, sepulturas que preservam essas memórias, garantindo um espaço memorialístico para as irmãs falecidas. Para tanto, baseia-se em teóricos como Freud, Agamben, Butler, Benjamin, Gagnebin, Kehl, Barthes, entre outros artistas e pesquisadores.

Palavras-chave: narrativa; memória; luto; corpo; sepultamento.

Abstract

NAPP DOS SANTOS, Cristina. **Inconsolable memory, narrative as grave: work of mourning in Elena by Petra Costa and K. Relato de uma busca by Bernardo Kucinski**. 2019. 129p. Dissertation. Master Degree in Languages. Programa de Pós-Graduação em Letras. Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Based on comparative studies, this work examines contemporary Brazilian works *Elena* (2012) by Petra Costa and *K. - relato de uma busca* (2011) by Bernardo Kucinski. The first one is a movie in which the director tells about the older sister who committed suicide in New York City. The second one is a novel in which the author builds a polyphonic narrative in order to talk about a father in search for his daughter, who disappeared during the Brazilian civil-military dictatorship. Both works start from the familiar experience of their authors, Costa and Kucinski lost their sisters in tragic situations. That is why Petra refers to her sister as her *inconsolable memory*, because the pain of loss resists over the years. Even though this expression does not appear in Bernardo Kucinski, it can also relate to him, since there is still no solution to Ana Rosa's disappearance. Considering these aspects, this research examines the issue of mourning, the importance of narrating in this process and the strategies for the reconstruction of the body and memory of the dead. It also discusses the possibility of these narratives work as tombstones, graves that preserve these memories, guaranteeing a memorial space for the deceased sisters. For this, I base the theoretical discussion mainly on Freud, Agamben, Butler, Benjamin, Gagnebin, Kehl, Barthes, among other artists and researchers.

Keywords: narrative; memory; mourning; body; burial.

Sumário

Introdução	11
1 Memórias inconsoláveis, de sombras e de pedras	16
1.1...são delas que tudo nasce e dança.....	23
2 Muralha de silêncio, névoa de esquecimento	47
2.1 K. descobre a muralha sem descobrir a filha.....	56
3 A grafia de um corpo, o luto e o sepultamento pela narrativa	98
Considerações finais	117
Referências bibliográficas	119
Filmografia	128

Introdução

(...) enquanto imagens, os homens são imortais; sem
imagens, eles poderiam ser mortais.
(Dietmar Kamper)

A morte e o luto são intrínsecos ao ser humano. Para além de um fato biológico, seus rituais e significações são culturalmente constituídos e compartilhados, variando de acordo com a crença de cada grupo. Maria Júlia Kovács (1992) descreve que desde tempos bastante remotos existem “registros sobre a morte como perda, ruptura, desintegração, degeneração, mas, também, como fascínio, sedução, uma grande viagem, entrega, descanso ou alívio” (p. 2), mostrando que o fenômeno é interpretado de forma ambígua, possivelmente em função da dificuldade em sua apreensão. Assim, desde sempre a morte alimentou um imaginário universal e acabou sendo amplamente representada nos mais diversos meios.

Não sendo diferente no âmbito literário, a morte e a importância dos rituais fúnebres também aparecem desde a Antiguidade, sendo *Antígona* de Sófocles uma das mais conhecidas tragédias que versam sobre esse assunto. O drama traz a história de Antígona, que tendo perdido seus dois irmãos em um confronto, desacata a ordem do governante, Creonte, proibindo que um deles seja sepultado. Essa punição se devia ao fato dele ser considerado um criminoso, já que havia atentado contra o governo de Tebas, não sendo digno, portanto, de ser honrado em culto. Assim, a fim de garantir um funeral adequado para esse irmão e uma sepultura onde a memória do familiar pudesse ser reverenciada, Antígona oferece em troca a própria vida, por acreditar que as leis divinas e a memória do irmão estavam acima das leis da polis. Ao proteger o corpo do irmão, além de desafiar o poder do Estado, a personagem demonstra a importância que a cultura ocidental atribui aos ritos atrelados à morte, fazendo deles uma necessidade.

Ainda que discutida de múltiplas formas, a temática segue aparecendo na literatura recente. Claudio Oliveira (2017), por exemplo, ao comentar o mais recente livro de poemas de Simone Brantes, sustenta que parte de sua poesia é dedicada a um laborioso trabalho de enterrar seus mortos, salientando, ainda, a necessidade de sepultar nossos cadáveres para seguirmos vivendo. Nessa mesma linha, em sua primeira visita ao Brasil, por ocasião da Festa Literária de Paraty, a escritora

ruandesa Escholastique Mukassonga (2017) declarou que suas narrativas atuavam como mortalhas àqueles que não puderam ter seus corpos devidamente sepultados, defendendo assim, o caráter redentor que a literatura pode vir a assumir. Já a filósofa e escritora Márcia Tiburi (2017), em entrevista, revela não ambicionar redenção, mas assim como Brantes, escreve para fins de sepultamento: “Todos os livros que escrevi foram livros sobre a morte e sobre os mortos. Todos foram, em certa medida, para poder conviver e, quem sabe, poder enterrar meus mortos”. A autora ainda reflete sobre o significado da escrita, considerando o gesto como um sinônimo de sobrevivência. Escrever para sobreviver, escrever para manter-se no presente (CALCANHOTTO, 2008) vislumbrando um futuro não é algo inédito no âmbito da literatura; no entanto, parece estar havendo uma maior consciência das semelhanças entre a escrita e o sepulcro, vistos como um “último gesto ético, um gesto que vai além da generosidade e do dever, um gesto de compaixão final” (TIBURI, 2017, online).

Embora esses exemplos não sejam em número suficientes para defender a tese de que o sepultamento pela narrativa seja uma tendência na literatura contemporânea, a ocorrência reiterada do tema chama atenção por aparecer na literatura recente e não se restringir à narrativa, mas também se manifestar no gênero lírico, bem como em outras modalidades artísticas, como a produção cinematográfica.

Um exemplo desse tipo de produção é o documentário *Elena* (2012) da brasileira Petra Costa. O filme narra a busca da diretora pela irmã, Elena. Aos 20 anos, Elena havia viajado para Nova York com o objetivo de se tornar uma atriz de cinema. No entanto, a dificuldade em conseguir algum papel, aliado ao sentimento de solidão, acaba fazendo com que ela retorne ao Brasil. No mesmo ano, porém, ao receber uma carta de aprovação em uma universidade de Nova York parte novamente para a cidade, agora ao lado da mãe e da irmã mais nova que a acompanham na tentativa de facilitar sua adaptação. No entanto, a depressão de Elena se agrava e a leva a cometer o suicídio no apartamento onde morava com a família.

Anos mais tarde, Petra também se torna atriz e embarca para a mesma cidade para cursar teatro e tentar encontrar Elena. Andando pelas mesmas ruas em que a irmã mais velha esteve, procurando os lugares que ela frequentava, e contatando antigos amigos, a diretora acaba tomando consciência de que Elena

estava dentro dela, como uma *memória inconsolável* e agora precisava tomar um corpo para poder partir.

Com isso, a necessidade dessa busca é conhecer Elena, contar sua história, dar forma a ela, não para *ressuscitá-la*, mas para *fazê-la morrer de novo*. Assim, como nas outras obras mencionadas, o sepultamento aqui é simbólico, uma forma de exumar Elena do interior de Petra.

Busca semelhante faz o personagem K. no romance também contemporâneo *K. Relato de uma busca* (2011) de Bernardo Kucinski. Aqui o autor constrói uma narrativa polifônica na qual um pai vai definindo ao tentar encontrar informações sobre o desaparecimento forçado da filha, morta pelo Estado durante a ditadura civil-militar¹ brasileira. Ele, um judeu que emigrou para o Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, se dedicava ao iídiche quando do sumiço de A. Ela, professora universitária do departamento de química da Universidade de São Paulo e pertencente a um grupo que se opunha ao governo, havia sido vítima de um sequestro praticado pelos agentes que estavam a serviço do regime militar. Mesmo se tratando de um caso de tortura e morte, A. continuava na lista de desaparecidos.

Além dessa, outras aproximações podem ser estabelecidas, como a tentativa de construir uma memória e a abordagem do período ditatorial, aqui observado de forma muito mais explícita. Nesse sentido, como a foto da montagem do álbum de fotografias mencionada na epígrafe deste trabalho, os narradores - que por vezes se confundem com os autores² e até mesmo com os protagonistas - de *Elena* e *K.*

¹ O uso do termo *ditadura civil-militar* parte de uma corrente do campo da História que desde 2012 considera na nomeação do período a participação de amplos segmentos sociais e empresariais na estrutura e na manutenção do Estado ditatorial. O termo foi também adotado pelos pesquisadores envolvidos na Comissão Nacional da Verdade (CNV), cujo trabalho é discutido no segundo capítulo desta pesquisa, que no segundo volume de seus relatórios debate a colaboração dos civis com a ditadura.

² Como nos dois casos há um enlace biográfico, a figura do autor, do narrador e até mesmo do personagem está bastante imbricada, de modo que não é raro não conseguirmos distinguir essas três categorias. Tal característica situa ambas as produções numa “região” definida por Ivan Jablonka (2017) como o *terceiro continente*. Ao referir-se ao mundo da escrita – e aqui expando a definição para além do texto escrito – como um mapa dividido entre textos literários e textos utilitários, Jablonka menciona haver um incontável número de autores que não se encaixam completamente em nenhuma dessas duas classificações. Jean-Claude Bernardet (2004), ao levar uma discussão semelhante para o campo do cinema, nos diz que pouco importa se o material é ficcional ou não, é a dúvida quanto à veracidade que pode enriquecer a narrativa, pois “com a coisa indeterminada, nossa relação será de suspeita ou de fascínio, um fascínio questionado pela suspeita, uma suspeita abolida pelo fascínio, em constante oscilação” (p. 157). Filiando-me a essa afirmativa de Bernardet, o teor testemunhal não será aprofundado neste trabalho, embora em alguns momentos esse aspecto deva aparecer, já que é subjacente.

também registram a construção de uma memória. Memória do outro que constitui e molda a memória de si.

Ademais, mesmo sem fazer uso do termo, o protagonista igualmente tem que lidar com sua memória inconsolável, e, assim como em *Elena*, K. se depara com a impossibilidade de reconstituir a memória da filha, uma vez que reconhece que antes do desaparecimento já havia um distanciamento entre os dois. Em ambos os casos, a busca está atrelada à tentativa de preencher esses lapsos a fim de se aproximar desse familiar perdido no sentido de conhecer sua identidade, bem como de encontrar o corpo ou corporificar a ausência para assegurar a finalização do luto.

É com base na relação entre essas duas obras que esta pesquisa será efetuada, perpassando o efeito catártico sobre seus autores, a temática da morte, a dificuldade de seus protagonistas em recuperarem a memória de um ente tão próximo, mas ao mesmo tempo tão desconhecido, até a tentativa de uma corporalidade.

Mesmo que as duas produções tenham sido bem recebidas e prestigiadas, apenas a segunda vem sendo mais analisada na área da Literatura. Com relação à primeira, muitos autores renomados publicaram resenhas a respeito, como Eliane Brum, Michel Laub, Ivana Bentes e João Moreira Salles. Além deles, houve alguma produção de artigos científicos, quase sempre voltados mais para aspectos fílmicos ou psicanalíticos.

A partir daí se sentiu a necessidade de, junto com a narrativa de Bernardo Kucinski, desenvolver um estudo mais aprofundado acerca da construção da memória no filme e no livro. Em vista disso, esta pesquisa visa preencher esses aspectos lacunares, bem como analisar a questão do luto, a importância do narrar nesse processo e as estratégias de reconstituição da memória dos mortos. Objetiva ainda pensar se essas narrativas podem atuar como lápides, sepulturas que preservam essas memórias.

No primeiro capítulo, intitulado “Memórias inconsoláveis, de sombras e de pedras” parto da película *Hiroshima mon amour* (1959) dirigido por Alain Resnais e escrito por Marguerite Duras para explorar aspectos referentes à memória. É dele a expressão “memória inconsolável” empregada por Petra em seu filme décadas mais tarde e com seus personagens que ela parece compartilhar algumas questões. É na tentativa de amenizar seu desconsolo que a diretora tenta reconstruir a memória da irmã. É através de relatos, fotos, vídeos, cartas, diários, que a irmã mais nova tenta

presentificar a mais velha. Individualizando-a para individualizar-se, conhecendo-a para conhecer-se. Busco examinar, portanto, esse processo valendo-me quase que exclusivamente do roteiro de *Elena*. Considerações a respeito da imagética aparecem pontualmente com pouca profundidade, não por apresentar menor relevância, mas por exigir um estudo mais específico que não caberia a esse trabalho.

Na sequência, no segundo capítulo, abordo o outro objeto desta pesquisa: *K. Relato de uma busca*. Para tanto, assim como no capítulo anterior, uso como ponto de partida um de seus palimpsestos mais evidentes: *O Processo* (1925) de Franz Kafka. Além de partilharem um protagonista homônimo, as duas narrativas “lançam o leitor para a sem-razão de um mundo fantasmagórico e absurdo” (WALDMAN, 2013, p. 1). Assim como o K. de Kafka, o K. de Kucinski também está em movimento permanente, ambos estão envolvidos em uma busca, almejam soluções ou um mínimo esclarecimento. É em sua busca também que cada um dos personagens lida com sua culpa e com a irredutibilidade do Estado, sendo esse último um grande responsável por gerir a primeira, incentivando um processo de culpabilização que acaba por consumir cada um dos indivíduos.

Se a essa altura pareço afastar os dois objetos a que me propus a trabalhar, é no terceiro capítulo que os coloco lado a lado. Aqui, reflito sobre como essas produções trabalham a partir daquilo que é concebido como indizível e tentam (com sucesso ou não) preencher inúmeras lacunas. Ao se tornarem uma possibilidade de elaboração do trauma, agora passível de ser contado e compartilhado, o romance e o documentário oferecem um consolo à memória. Dessa forma, sendo o caminho em direção ao que Benjamin (2012b) chamou de “mar do feliz esquecimento” as duas obras podem ser pensadas como uma forma de sepultamento, implicando que neste capítulo se faça ainda uma consideração sobre o significado de enterrar simbolicamente os mortos, conservar e esquecer suas memórias.

1 Memórias inconsoláveis, de sombras e de pedras...

Pouco a pouco as dores viram água, viram memória. As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram conforto, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia.
(Petra Costa, Carolina Ziskind)

Na manhã de 06 de agosto de 1945, os Estados Unidos lançaram sua primeira bomba atômica sobre a cidade de Hiroshima, reduzindo o povoado a pó e deixando um número impreciso de mortos e feridos. Além de encerrar um dos capítulos mais brutais da história, a crueldade do evento serviu de tema para inúmeros livros, filmes e exposições; obras que ajudaram os sobreviventes lidarem com a difícil lembrança e transmitirem a experiência traumática.

Um expoente dessas obras referentes ao período é o drama cinematográfico *Hiroshima mon amour* (1959) dirigido pelo cineasta francês Alain Resnais e escrito pela romancista Marguerite Duras. Como a ideia inicial dos produtores do longa-metragem era a gravação de um documentário, Resnais foi procurado por ter ganho projeção enquanto documentarista desde seu primeiro trabalho, *Van Gogh* (1948) e ter se consolidado entre a crítica especializada depois de *Nuit et Brouillard* (1955). Nesse documentário de pouco mais de trinta minutos de duração, o diretor alterna imagens captadas no tempo presente da obra e documentos de arquivo, a fim de expor a iniquidade dos campos de concentração do regime nazista.

Lydia Medeiros e Nismária David (2012) comentam que o novo documentário contaria com o roteiro do documentarista Chris Marker, mas dada sua desistência, Resnais abandona a ideia de apresentar um registro documental do bombardeio, o que afastaria a nova produção de *Nuit et Brouillard*. Assim, pensando em uma produção de caráter ficcional, o diretor entra em contato com Marguerite Duras, que já empregava uma construção cinematográfica na escrita de seus romances. Para Alessandra Brum (2009), Duras e Resnais promovem um verdadeiro encontro entre literatura e cinema “onde [sic] a palavra conduz a um caminho de imagens que são alocadas em um tempo que respeita apenas o fluxo do pensamento, o passado e o presente se mesclam indistintamente” (p. 14).

A professora explica ainda que esse filme desponta em consonância com outras produções do pós-guerra, um momento no qual estava emergindo um novo modo de produzir literatura e cinema, com narrativas fragmentadas e subjetivas que se

distanciavam do que até então havia sendo apresentado a leitores e telespectadores.

Existe nesse momento a negação de valores e conceitos empregados tradicionalmente no cinema, como a noção de continuidade, de personagem e de história herdados do modelo aristotélico. Os filmes não se acomodam dentro de um modelo de cinema clássico, no qual é facilmente detectável a presença de um protagonista, necessidade dramática, antagonista, obstáculos, pontos de virada, etc. Podemos ressaltar ainda a quebra de ilusão do espetáculo fílmico, utilizando técnicas de distanciamento como as empregadas por Bertolt Brecht, e finais em aberto, deixando espaço para o espectador construir sua própria interpretação. O cinema clássico é questionado em nome de um cinema mais pessoal (BRUM, 2009, p. 09-10).

A película inicia com duas pessoas entrelaçados, em uma cena em cujos corpos estão cobertos por uma fina camada de cinzas que remetem à poeira dos escombros após o lançamento da bomba em Hiroshima. À medida em que os indivíduos se acariciam, o pó vai se convertendo em suor dos amantes: uma atriz francesa e um arquiteto japonês que em um quarto de hotel dialogam sobre o horror e o legado do episódio. Antes mesmo de sabermos a identidade dos indivíduos, ouvimos uma voz masculina em off que se dirige à outra pessoa afirmando que essa não viu nada em Hiroshima. Uma voz feminina, também em off, nega a afirmação listando tudo o que ela teria visto na cidade, como o museu e o hospital. Enquanto ela apresenta esses e outros exemplos, imagens de lugares, objetos, sobreviventes do bombardeio de Hiroshima, corpos queimados e alguns mutilados ou com alguma deformação são intercaladas com a cena dos corpos dos amantes na cama do hotel. A narração da mulher assume a perspectiva de um fluxo de consciência, entremeado pelas intervenções do homem que insiste que ela não viu nada em Hiroshima, não lembra, não se comove.

Durante o monólogo da francesa ambos permanecem anônimos aos telespectadores, seus rostos são revelados apenas após o término de seu relato e de um extenso travelling pela cidade. A partir daí iniciam um diálogo sobre suas vidas durante e depois da guerra.

No dia seguinte, ao observar o japonês dormindo, a atriz recorda um amor do passado que fora assassinado lutando em uma ação militar. Após esse flashback ela o acorda e o casal volta a conversar trivialidades. É nessa troca de diálogos que ela conta ser uma atriz de Nevers que está em Hiroshima atuando em um filme sobre a paz e que aquele é seu último dia no Japão. A partir desse momento o homem

assume uma postura menos descontraída e insiste que ela fique ou que retorne a vê-lo, mas sem justificar alguma a atriz recusa.

Enquanto os dois saem do quarto, ele se mostra cada vez mais curioso em relação à cidade natal da atriz, ao passo que ela lhe confia que jamais retornará a Nevers. Essa declaração o inquieta ainda mais, de forma que agora deseja mais tempo para melhor conhecê-la e entender seus sentimentos em relação ao local onde passou parte de sua vida.

Mesmo depois de se despedirem na saída do hotel, o homem não se conforma com a partida da amante e a encontra novamente no local das filmagens no momento em que ela descansava e acompanhava a gravação de uma manifestação pela paz. Hesitante, a atriz cede ao apelo do arquiteto e aceita acompanhá-lo até sua casa.

Lá, ele explica que sua mulher está em férias com os filhos e ela inicia uma narrativa sobre sua juventude em Nevers, quando se apaixonou e viveu um romance com um soldado alemão, o qual viu morrer em guerra. Como no início do filme, a imagem do casal no quarto é intercalada com cenas do passado da francesa.

Já em outra cena, em um bar, à noite, ela dá sequência à sua história. Conta que, por ser considerada uma traidora por ter se envolvido com um inimigo da França, fora isolada por um tempo em uma adega da casa dos pais. Além disso, narra sobre seu estado de loucura e sobre seu silenciamento, bem como das humilhações sofridas até a partida para Paris, onde tomou conhecimento das notícias sobre Hiroshima e se sensibilizou com a devastação da cidade.

Mais uma vez a narração assume um tom de monólogo, e ela passa a falar como se estivesse conversando com o soldado alemão. A atriz entrega-se às lembranças, de modo que nem uma bofetada do japonês a tira do seu passado. Um pouco mais calma, ela finda o seu relato e pede para que o homem se afaste.

Ela volta ao hotel e, no banheiro do quarto, fala sozinha em frente ao espelho ainda bastante aturdida. Retornando ao bar, que agora se encontra fechado, reencontra o japonês e iniciam uma longa caminhada pelas ruas de Hiroshima, ela mais a frente e ele seguindo-a. À medida que as lembranças recomeçam as imagens do trajeto se misturam às imagens das ruas de Nevers.

Depois de passar um tempo sentada em uma estação de trem absorta pelo seu passado, entra em um táxi e desembarca em uma boate, sempre seguida pelo japonês que a observa de longe, ali permanece sentada durante um tempo.

Após uma eclipse, está novamente no quarto de hotel. O japonês bate à porta e ela permite que ele entre. Ainda que chore dizendo que o esquecerá, ele se aproxima e pega-a em seus braços. Com um olhar fixo, a francesa se dirige ao homem e diz pausadamente: Hiroshima é o teu nome. Ele responde: Teu nome é Nevers, Nevers na França. O filme termina com um fade out sobre o olhar dele.

É do roteiro desse filme, pautado na angústia do sujeito do período pós-guerra, na incongruência da memória, na permanência do passado no presente, e, principalmente, na lembrança e no esquecimento que surge a expressão usada por Petra Costa, mais de 50 anos depois: memória inconsolável. No filme de Resnais, logo nas primeiras cenas, antes de narrar o seu passado, a protagonista compara-se ao seu interlocutor dizendo que tentou lutar contra o esquecimento, desejando ter uma memória inconsolável, “uma memória de sombras, de pedra”.

Como você, eu tenho memória, conheço o esquecimento. Como você também tentei lutar com todas as forças contra o esquecimento. Como você eu esqueci. Como você, desejei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombras, de pedra. Lutei por conta própria com todas as forças contra o horror de não entender o porquê dessa lembrança. Como você eu esqueci. (DURAS, 1960, p. 32)

O homem, cuja família fora atingida no bombardeio, rejeita a possibilidade de memória da atriz, negando tudo o que ela diz ter observado em Hiroshima, visto que essa não teria experienciado o episódio e seus desdobramentos ou ainda que o horror fora tão extremo a ponto de não poder ser lembrado. No entanto, ao longo da trama ela recorre ao que resta da memória, e centrando-se em sua subjetividade revela que mesmo não tendo estado no Japão em 1945 também fora diretamente afetada pelos efeitos da guerra. Além disso, ela não quer esquecer, uma vez que se identifica com as vítimas, se compadece a ponto de assegurar que também passou pelo mesmo drama. Apesar de ter a vida completamente modificada pelo advento da bomba, o homem parece mais distante e só almeja ser lembrado por ela. Assim, ambos lidam com o paradoxo de que é preciso lembrar para esquecer ao mesmo tempo em que o esquecimento instiga a memória. No caso da francesa, o olvidar acarretaria culpa por não honrar os mortos de Hiroshima e seu amante alemão, daí a vontade de uma memória inconsolável de pedra e de sombra. Uma memória latente, permanente, dura, sólida, nostálgica, formada pela ausência. Se ela busca essa lembrança, o japonês, por outro lado, a evita, posto que esquecer foi a saída para continuar vivendo. Ainda nesse seu primeiro monólogo, a atriz ainda questiona

“por que negar a evidente necessidade da memória” (DURAS, 1960, p. 32) buscando justificar os seus esforços em preservar as lembranças que a conectam a seu passado, mas que por vezes a paralisam e a impedem de se entregar a novas experiências. Para além disso, a dúvida da personagem sumariza uma real inquietação dos pensadores do pós-guerra: como romper com o silenciamento, elaborar e transmitir a memória de um passado traumático a fim de que a violência histórica não se repita? Mais do que isso, como fazê-lo sem banalizá-lo, ou pender para a mera culpabilização e recriminação? Como manter viva as reminiscências utilizando-as para iluminar o presente e projetar um futuro renovado?

À vista desses questionamentos, no campo das artes, escrita e oralidade se apoiam na tentativa de apreender esse passado que habita o presente, apreensão essa que se caracteriza como laboriosa e cujo resultado sempre acaba apresentando fissuras. Nesse sentido, o filme de Resnais pode ser entendido como um exemplar dessas obras que prestam esse serviço, uma vez que em sua fragmentação apresenta a problemática da rememoração enquanto expõe e reacende memórias da Segunda Guerra.

De acordo com Beatriz Sarlo (2007), em ensaio publicado no primeiro decênio do século XXI, na esteira da virada subjetiva as narrativas ditas não-ficcionais, como testemunhos, relatos, entrevistas e autobiografias ganharam cada vez mais destaque em diferentes espaços e foram sendo concebidas como importantes ferramentas para construção de identidades e transmissão de experiências

De fato, nas últimas décadas, gêneros mais subjetivos, muitas vezes voltados para um narrador e suas relações interpessoais passaram a atrair um número considerável de autores e consumidores. Na literatura brasileira contemporânea, por exemplo, contamos com obras como *Paisagem com dromedário* (2010) de Carola Saavedra, *Uma Duas* (2011) de Eliane Brum, *A imensidão íntima dos carneiros* (2015) de Marcelo Maluf e *A resistência* (2015) de Júlian Fuks. Além disso, a produção cinematográfica, sobretudo de filmes documentais, construídos a partir do ato da fala, também tem se valido dessa fórmula, mostrando que o uso da memória e de suas reminiscências como matéria-prima artística extrapola a língua escrita. Como exemplo temos *Diário de uma busca* (2010) de Flávia Castro, *Otto* (2012) de Cao Guimarães, *Ventos de Valls* (2013) de Pablo Lobato e o próprio documentário aqui estudado. Afora o tom intimista, o que une essas obras é a (des)organização da

narração, construída em cima de uma descontinuidade que exige que o leitor/telespectador junte as peças da história.

Embora, hoje, leitores e espectadores aceitem e prestigiem essas obras *fragmentadas*, sabemos que durante muito tempo os receptores esperavam narrativas mais coesas, estruturadas numa cronologia com começo, meio e fim. Mas isso não significa que o trabalho com a memória seja uma invenção da Modernidade, Jeanne Marie Gagnebin (2006) destaca que desde a Antiguidade oralidade e escrita trabalham juntas em prol da transmissão de experiência e da memória

desde Platão, o diálogo oral representa a vivacidade de uma busca em comum da verdade – e se esta última escapa da tentativa de sua apreensão, ela ao mesmo tempo se revela nessas palavras compartilhadas, mas efêmeras. A escrita, por sua vez, deseja perpetuar o vivo, mantendo sua lembrança para as gerações futuras, mas só pode salvá-las quando o codifica e o fixa, transformando sua plasticidade em rigidez, afirmando e confirmando sua ausência – quando pronuncia sua morte. [...] a memória dos homens se constrói entre esses dois polos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdue por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência. (GAGNEBIN, 2006, p. 11)

Mais do que construir uma memória coletiva, em uma de suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin (2012a) destaca que a representação do passado, transformada pela história em seu objeto, não pode ser separada da ideia de redenção. Isso porque o “passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 2012a, p. 242). É tarefa do historiador, bem como do narrador, portanto, se voltar a esse passado como exigência de memória e justiça, apesar do declínio da experiência e da narrativa, a fim de “salvar os mortos”, uma vez que

[...] os homens são, irremediavelmente, os mortais – e a morte é não-ser, face escura, turva, ao mesmo tempo silenciosa e cheia de barulhos inarticulados, o outro lado aterrorizante do esplendor da vida. [...] A única coisa a fazer, então, não é esperar por uma vida depois da morte [...], mas sim tentar manter viva, para os vivos e através da palavra viva do poeta, a lembrança gloriosa dos mortos, nossos antepassados outrora vivos e sofrendores como nós. (GAGNEBIN, 2006, p. 27)

Manter viva a memória de nossos semelhantes significa rememorar, o que para Benjamin (2012a) é o ato fundante das tradições, responsável por transmitir os acontecimentos a cada geração. Gagnebin (2006) acrescenta que o ato da

rememoração pode ser entendido como um olhar cauteloso sobre o presente, responsável por examinar quais aspectos do passado voltam ou permanecem. Logo, mais do que se lembrar dos eventos remotos, lembrar é agir sobre o presente tendo em vista modificá-lo. Com isso, põe-se como desafio a concepção de narrativas a partir do rastro, da ausência, daquilo que embora esquecido (por imposição ou não) e recalcado, permanece e deve ser elaborado a fim de se manter iminente nos grupos comunitários vigentes.

Ao discorrer sobre o conceito de rastro, Benjamin (2009) o contrapõe à ideia de aura, a fim de salientar que embora as duas noções sejam bastante semelhantes por se tratar de aparições, se diferenciam quanto à tensão entre distância e proximidade. Além disso, há uma mudança no agente da ação, pois enquanto a aura produz um efeito sobre nós, no rastro nós é que o manipulamos, examinamos e recuperamos uma presença.

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2009, p. 490).

Se no passado os objetos, sobretudo as obras de arte, eram imbuídos de uma aura que lhes concediam um valor próximo ao sagrado, hoje, após o declínio desse elemento aurático, recorreremos aos rastros para estabelecer algum vínculo com o passado. Assim como a aura, o rastro também tem uma relação íntima com as produções artísticas, isso porque de acordo com Márcio Seligmann-Silva (2013) as artes colecionam os rastros e apontam para aquilo que não pode ser esquecido, criando uma verdade dentro de uma ética e de uma política da memória. Além disso, para o teórico, são elas que nos ensinam a construir as presenças, além de abarcarem o desaparecimento, a dor e a violência, sendo meios de luto, denúncia e suporte da memória. Em outro ensaio, o autor ainda reflete que ao possibilitar uma elaboração a partir dos rastros, as produções artísticas garantem um posicionamento em relação ao que o teórico denomina *trauma*. Para ele “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.70). Assim, a literatura e

demais artes seriam ferramentas essenciais na tentativa de superação dos eventos traumáticos, como a morte de pessoas próximas.

É o caso do documentário *Elena* de Petra Costa.

1.1 ... são delas que tudo nasce e dança

Petra é uma diretora e atriz brasileira graduada em Antropologia pela Barnard College, faculdade livre de artes da Columbia University, em Nova York e mestre em Comunidade e Desenvolvimento pela London School of Economics. Sua estreia no cinema se deu em 2005, como uma das diretoras de *Dom Quixote de Bethelhem*, mas ganhou projeção em 2009 quando dirigiu e produziu o curta *Olhos de Ressaca*, um documentário poético sobre o amor e o envelhecer a partir da perspectiva de seus avós. Com esse trabalho a diretora conquistou diversos prêmios e notoriedade no Brasil e no exterior.

Porém, é com *Elena* que Petra se consagra enquanto documentarista. Repetindo a experiência empregada no curta anterior, em seu primeiro longa-metragem usa como matéria prima uma história familiar e extremamente íntima e a transforma em uma poesia fílmica. Esse produto deriva de um gesto que combina um desejo particular de construção de si e o projeto de desenvolver um filme a partir disso. Para Bernardet (2005) esse movimento se definiria como um “documentário de busca”, já que seu realizador documenta o processo de rastrear um objeto pessoal sem saber se esse alvo será atingido ou não. Nesse sentido, o decorrer da narrativa é marcado pela imprevisibilidade, que é mantida ou não, de acordo com o trabalho de montagem, depois que as incertezas e possíveis incógnitas começam a ficar mais claras. Assim, é devido à colaboração das montadoras (e Idê Lacrete e Marília Moraes), da roteirista (Carolina Zisking) e de uma consultora criativa (Daniela Capelato) que o filme não se resume à biografia de Elena ou à culpa da mãe, mas assume a confusão de identidades entre as irmãs e foca na necessidade de Petra em encontrar um papel nessa história.

Embora lançado em 2012, em entrevista a Michel Laub publicada em 2014³, a cineasta revela que as ideias mais incipientes para o seu primeiro longa-metragem

³ Diante da repercussão do documentário, em 2014 foi lançado *Elena: o livro do filme de Petra Costa*, publicação que reúne depoimentos e resenhas sobre a obra. Além disso conta com o roteiro, ensaios fotográficos, imagens de arquivo e a entrevista mencionada.

começaram em 2001 a partir de um exercício no qual teria que criar uma cena sobre o Livro da Vida⁴. Por não ter relações com livros religiosos, pensou em criar uma cena a partir daquilo que poderia constituir seu próprio livro da vida: seus diários redigidos desde os doze anos. É na busca por esse material, que ela encontra um caderno que havida sido da irmã, mas que se confundia com seus escritos devido a profunda identificação.

Alguns anos mais tarde, quando o projeto continuava vago, a diretora assiste uma peça teatral intitulada *Mundo dos esquecidos* (2007) de Adriana Falcão, na qual tudo o que é esquecido pela protagonista vai parar num mundo à parte e só retorna à realidade quando lembrado. Isso desperta em Petra o receio pela possibilidade de Elena cair no esquecimento, acentuado pela consciência de que falar sobre ela já era uma prática restrita a poucos membros da família e de que talvez os amigos a lembrassem de forma imprecisa.

A princípio, o filme seria uma ficção baseada em um sonho de Petra – mantido na edição final como a primeira cena do documentário – no qual Elena aparece em cima de um muro, enroscada em fios elétricos. Logo, não é mais Elena, mas Petra quem está enroscada leva um choque e morre. A produção traria a história de uma personagem que vagava pelas ruas por estar perturbada pela memória da irmã que havia cometido suicídio. Mas para narrar essa irmã, era preciso conhecê-la com profundidade, o que a leva a buscar, além do diário, imagens e fitas cassete de Elena, iniciando uma exploração dos rastros da irmã mais velha.

Mesmo se tratando da volta a um passado no qual Elena existe e experimenta uma difícil transição da adolescência para a vida adulta, o filme se situa no presente, e é em virtude da busca de Petra que nele permanece. É no presente que a diretora caminha pelas ruas de Nova York, conversa com Elena, refaz seus percursos, procura seus amigos, manuseia seus registros, procura significar o que parece ilógico. Nessa arqueologia, as imagens do arquivo da família, assim como as cenas em que Petra interpreta o papel da irmã, garantem o alinhamento entre presente e tempo pretérito. Mais do que que isso, o material deixado por Elena oferece outras possibilidades de leitura de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado (GAGNEBIN, 2012). Em outras palavras, ao serem retirados do

⁴ Com certa recorrência no Novo Testamento, o Livro da vida seria um registro dos nomes dos fiéis que teriam direito à vida eterna por terem, em vida, cooperado com o Evangelho.

esquecimento, tal qual o drama de Adriana Falcão, os vestígios daquilo que foi a vida de Elena emergem e permitem que Petra, a mãe Li An e o público se aproximem da personalidade da protagonista e compreendam melhor sua história e quem foi essa personagem. Importante pontuar que apesar disso, o documentário não adota uma postura de julgamento em relação ao suicídio, a moralidade e a resistência de Elena não são postas à prova, tampouco os motivos que a conduziram ao ato são questionados. Ainda que a proposta das filmagens fosse entender os porquês da jovem atriz, os registros não seriam o suficiente para preencher integralmente as lacunas dessa história, tanto pelas inevitáveis interrogações frente à atitude suicida quanto pelo caráter de fragilidade dos rastros, como sublinha Gagnebin:

[...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade essencial e intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade que caracterizaria a metafísica clássica. (GAGNEBIN, 2006, p. 44)

Se de um lado ela é precária, de outro, a matéria-prima do longa-metragem de Petra se constitui como um material privilegiado em função de sua quantidade e multiplicidade de suportes. Quando a diretora embarca para Nova York já com o intuito de buscar Elena, leva consigo vídeos, fotos, diários e cartas gravadas em fita cassete deixadas pela irmã no Brasil. Durante sua procura, esse universo se amplia com relatos da mãe, dos amigos e com um laudo médico que atesta o suicídio e descreve detalhes da corporalidade de Elena.

Após a cena introdutória em que Petra narra seu sonho com Elena, aparecem na tela plantas e vestidos claros transcorrendo sobre um rio translúcido. Ainda que não apareçam personagens, percebe-se uma clara referência à Ofélia, personagem feminina de William Shakespeare que se afoga (propositalmente ou não) após perder a razão. Ainda que no contexto da peça essa personagem não tenha autonomia, emancipou-se do âmbito literário. A força da descrição de sua morte, feita pela rainha Gertudres⁵, motivou a criação das mais variadas obras, mas foi a

⁵ **Rainha:** Tanto as desgraças correm, que se enleiam no encalço umas das outras. Vossa irmã afogou-se, Laertes. **Laertes:** Afogou-se? Onde? Como? **Rainha:** Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculas, margaridas, urtigas e de flores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens, “dedos de defunto”. Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela

pintura do século XIX de John Everett Millais que marcou o imaginário ocidental com uma jovem flutuando na água. No filme de Petra, Ofélia é evocada por ser encarada pela diretora como um arquétipo presente nela e na irmã, que traduziria “a dificuldade da transição da adolescência para a fase adulta, não saber lidar com as emoções, que transbordam e que não se sabe como canalizar, sofrendo quase uma asfixia” (COSTA, 2014, p. 57). A asfixia e o afogamento presentes em Ofélia em muitos momentos do filme parecem traduzir adequadamente o sentimento de Elena que não conseguia encontrar vazão a suas emoções; também dizem respeito à Petra, que sente a obrigação de manter a mãe viva e fazer a irmã viver, estando como um fantasma dentro dela e, por fim, dizem respeito à mãe tomada pelo trauma da perda. A descrição do sonho seguido da alusão a Shakespeare, portanto, podem indicar que o fio no qual essas duas irmãs estão emaranhadas é o drama de Ofélia.

Elena é uma Ofélia, pensa Petra. [...] São muitas as Ofélias que andam por aí nas ruas deste mundo, acredita Petra. Meninas que no vir-a-ser mulher afogam-se no rio de desejos e sensações, de excessos do sentir e do querer. Jovens que submergem nesse feminino perturbador sem jamais conseguir voltar à superfície” (BRUM, 2014, p. 19)

Em um debate promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais, a diretora reflete acerca da forma como esses arquétipos emergem e da importância dessa identificação para ressignificar o passado traumático. De acordo com ela é normal que qualquer pessoa que cave um trauma, encontre nele diferentes arquétipos. Para a cineasta, essas histórias ressignificariam aquilo que pelo trauma se tornou um deserto, ajudando a dar nome às dores (COSTA, 2015).

Após esses planos introdutórios, enquanto a câmera faz um travelling pela cidade retratando a circulação de carros e pessoas, Petra – em voz over – conversa com Elena. No início desse monólogo ela conta que, contrariando as recomendações da mãe, trilhou o mesmo caminho feito pela irmã, em 2003 tornou-se atriz e mudou-se para Nova York. Tem-se aí a dimensão da influência que a mais velha exercia sobre a mais nova, bem como, o medo da mãe em perder mais uma filha. A angústia consiste entre o peso por viver à sombra da semelhança com a irmã

própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que de seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta. **Laertes:** Afogou-se, dissestes? **Rainha:** Afogou-se. **Laertes:** Querida irmã, já tens água de sobra; não te darei mais lágrimas. [...]” (SHAKESPEARE, 2005, p. 413)

(já que se cria a dúvida se Petra não estaria vivendo a vida interrompida de Elena) e o temor pela herança de seu destino trágico (DANTAS, 2016). Depois de uma pausa, confessa que ainda que houvesse uma imposição para que se esquecesse da irmã morta, ela retorna aos Estados Unidos munida dos vestígios dessa irmã e mantém a esperança de encontrá-la caminhando pelas ruas: "Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você" (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p).

Com essa declaração, o plano é encerrado. Começa o mergulho de Petra em Elena, temos acesso aos primeiros registros captados por ela: ouvimos Elena narrando suas impressões sobre a cidade para a família que estava no Brasil enquanto uma câmera subjetiva passeia por uma Nova York caótica. Animada, conta sobre seu deslumbramento com a modernidade da metrópole, suas aulas de dança e de atuação. Em meio às imagens de pessoas vagando, Petra em sua busca aparece de costas entre os passantes, intercalando a imagem com uma encenação de Elena⁶ dançando em via pública.

Nessa primeira sequência, as cartas gravadas, sempre iniciadas com a indicação de dia, mês e ano, mais do que mensagens para a família acabam assumindo o papel de diários da narradora. Ao fazer uso desse material, Petra faz com que o espectador se coloque ao lado de Elena e a acompanhe em sua vida cotidiana, uma vez que, de acordo com Maurice Blanchot (1987) o diário "pertence a um presente ativo, a uma duração talvez inteiramente nula e insignificante, mas ao menos sem retorno" (p. 20). Ou seja, mesmo apresentando uma data passada, esse gênero costuma remeter a um presente, por se caracterizar como um registro de um momento atual, quando o narrador ainda não sabe o que pode acontecer no instante seguinte. Mais do que isso, o texto que ouvimos não se resume a mera descrição de um acontecimento ou de um estado emocional, mas um relato expressivo e bastante vívido de um entusiasmo juvenil. É essa sinceridade, manifesta em seu tom de voz, que ainda segundo Blanchot (2005), aproxima as cartas do diário.

⁶ À medida que Petra vai adentrando o universo de Elena passa a encena-la em determinados momentos. Estabelece-se aí um jogo de cena entre as duas, semelhante ao recurso usado por Eduardo Coutinho no filme *Jogo de cena* (2007). No documentário de Coutinho pessoas elegem algum momento de sua história para compartilha-lo com o público, no entanto, chega um ponto do filme em que não se sabe quem viveu aquelas histórias, não se sabe se a pessoa que aparece na tela é intérprete ou personagem.

Os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana e não devem faltar com a verdade. Disso decorre que a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade, grande virtude que exige também a coragem. A profundidade tem suas vantagens. Pelo menos, a profundidade exige a resolução de não manter o juramento que nos liga a nós mesmos e aos outros por meio de alguma verdade. (BLANCHOT, 2005, p. 271-2)

Findada essa sequência, conhecemos a face de Elena, aos vinte anos, por meio de um vídeo no qual ela é entrevistada para um teste de casting mais de um ano depois de sua chegada em Nova York. Aqui, com o mesmo fascínio demonstrado nas cartas ela se apresenta, fala brevemente sobre a família, relata sobre seu sonho de ser atriz de cinema, a dificuldade de realizá-lo em solo brasileiro e, portanto, a necessidade de deixar sua terra natal. Nessa entrevista Elena também faz uma crítica explícita ao governo da época⁷, indicando a escassez de oportunidades para artistas brasileiros e a falta de uma prática de fomento às atividades artísticas, sobretudo cinematográficas. A cena termina focando no rosto da protagonista e alude ao recorte seguinte: um filme mudo, até então nunca visto por Petra, no qual Li An é ainda adolescente e atua como personagem principal.

Na cena em que o filme protagonizado pela mãe é divulgado a diretora conta que a progenitora também desejara ser atriz, pois atuando “se sentia mulher” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p) e escapava de um mundo onde não se adaptava. Semelhante a Elena – inclusive fisicamente e nas expressões – Li An também vive com angústia sua transição para a fase adulta, desenha sua tristeza e estabelece um prazo para encontrar um sentido para sua vida. Ao ser apresentada como a primeira Ofélia da família, planta-se a ideia de que o mal-estar de Elena já vinha de uma linhagem cuja raiz era Li An. No entanto, se para Elena a “salvação” não vem a tempo, chega para a mãe ao conhecer Manoel.

Durante o período ditatorial, o homem que viria a ser pai de Elena e Petra volta dos Estados Unidos, instigado pelos ideais marxistas e almejando uma revolução. As imagens de passeatas contra o terror de Estado contrastam com as

⁷ Em 15 de março de 1990 toma posse Fernando Collor de Mello e põe em prática uma série de medidas e reformas, como confisco de contas-correntes e poupanças, congelamento de preços e salários, eliminação de incentivos fiscais, privatizações de empresas públicas e extinção de órgãos governamentais. O Ministério da Cultura passa a fazer parte do Ministério da Educação, extinguindo várias fundações como a Embrafilme, que lançava, em média, 25 filmes por ano.

do filme de Li An e ilustram a profunda mudança em sua vida. De aspirante a atriz Li An passa a dedicar-se à militância, rompendo com o tradicionalismo da família católica e burguesa.

É breve a menção sobre esse período histórico, além das passeatas o filme traz imagens de pessoas sendo presas e algumas sendo espancadas, além das fotos do casal preso em 1968 no congresso da União Nacional dos Estudantes⁸. Filiados no PC do B, Manoel e Li An se preparavam para a Guerrilha do Araguaia, mas são impedidos quando os líderes se depararam com a ativista grávida de seis meses. Esse impedimento era previsível, visto que a maternidade não era conveniente dentro das organizações clandestinas de resistência. Algumas dessas organizações excluía grávidas ou mães de crianças pequenas de tarefas políticas ou militares a fim de evitar que, caso fossem apanhadas, tivessem que passar por abortos induzidos por pancadas ou choques elétricos; ou que os próprios filhos fossem torturados ou usados como reféns ou ainda que as crianças fossem levadas para assistirem os pais sendo torturados (SÃO PAULO, 2014, p. 17). Quase todos os guerrilheiros foram mortos e desaparecidos nesse episódio que anos mais tarde rendeu uma condenação do Estado brasileiro pela Corte Interamericana de Direitos Humanos. Com isso, Petra compreende que foi Elena na barriga da mãe quem salvou os pais, supondo que a existência da irmã por si só já se constituía como um ato heroico.

A cineasta conta que foi na turbulência desse período que a irmã mais velha nasceu, iniciando aí uma nova sequência com algumas fotografias de Elena em seus primeiros anos de vida se sobrepondo a imagens de paisagens campestres. Em relação à adolescência, há uma escassez de fotografias e vídeos de sua infância, esse capítulo de sua vida não é narrado, se constituindo como uma lacuna no filme e na memória da irmã, que revela desconhecer esse período no qual a família ainda vivia na clandestinidade. Além de mencionar o peso da responsabilidade da criança em não poder revelar nem seu endereço, Petra questiona “Como será que esse tempo ficou na sua memória? No seu corpo?”⁹ (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p).

⁸ Em função do regime militar, as reuniões da UNE estavam proibidas. Dessa forma, o 30º Congresso aconteceu de forma clandestina em uma fazenda de Ibiúna-SP. Em 12 de outubro de 1968, cerca de mil estudantes que participaram do encontro foram presos.

⁹ Em material disponibilizado como conteúdo extra, temos mais informações referentes à infância de Elena. Sabe-se, por exemplo, que por cinco anos a família morou no interior do Paraná, onde a

A professora de cultura inglesa Aleida Assman (2011) explica que a memória do corpo, a escrita do corpo, surge através do que ela chama de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a pressão de violência e pode ser autêntica, persistente ou prejudicial. Ainda que aparentemente ausente, a memória do corpo é permanente e deixa rastro. Em função dessa permanência, é tida como mais confiável do que a memória mental por não perder sua força com o tempo. No entanto, Assman (2011) sublinha que esse tipo de memória é estável, porém, inacessível. Nesse sentido, é compreensível que ao fim do filme não se tenham respostas e nem com todo o material do arquivo disponível seja possível remontar as experiências entalhadas no corpo de Elena.

Ainda sobre esse momento do documentário, Carla Maia (2014) aponta que mais do que se centrar em memórias e relações familiares a produção cinematográfica documental recente é marcada pela recorrência de mulheres à frente da direção abordando a temática da ditadura civil-militar no Brasil¹⁰. A ensaísta e pesquisadora exemplifica esse fato com o já mencionado *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro e *Marighella* (2012), de Isa Grispum Ferraz. Podemos citar ainda *Uma longa viagem* (2011) de Lucia Murat, *Os dias com ele* (2013) de Maria Clara Escobar, *Construindo Pontes* (2018) de Heloisa Passos e de certa forma o próprio documentário aqui abordado. No entanto, o filme de Petra não traz respostas, o impacto dos anos de chumbo no cotidiano da família, embora subjacente, não é compartilhado. Dessa forma, a ditadura mais uma vez se configura enquanto *falta*, “como se não houvesse havido tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida no passado” (GAGNEBIN, 2010, p. 179)¹¹.

Nos planos seguintes, já estamos nos anos 80, período de abertura política que possibilitou que a família saísse da clandestinidade. No interior da casa de Belo Horizonte, Elena adolescente se diverte ao segurar uma câmera VHS: são as

infância de Elena foi relativamente normal, apesar de alguns deslocamentos (aos sete anos já havia passado por três cidades diferentes) e da morte do amigo da família Pedro Pomar com quem era bastante apegada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LuNJhkhXCE> Acesso em 03 jul. 2018.

¹⁰ Na literatura, a ditadura também tem sido tema recorrente, ainda que em um formato bastante distinto. Se seguirmos o pensamento de Maia e considerarmos apenas as narrativas femininas só nos últimos dez anos contamos com publicações como *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *Antes do passado* (2012), de Liniane Brum; *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont; *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria de Rezende; *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti. Incluindo autores masculinos, a lista se multiplica e parece infundável, visto que sempre há novas obras sendo lançadas.

¹¹ Em entrevista, a cineasta relata ter tentado documentar o passado de militância da mãe, mas diz ter abandonado o projeto pela falta de liberdade em tratar do tema.

primeiras imagens que Petra encontra da irmã. É nessa época que Petra nasce e já figura nos vídeos captados pela câmera amadora. A diretora descreve a euforia do momento como “um comercial americano dos anos 50” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p). Ela aparece nas gravações dançando no colo do pai, depois é Elena quem dança, ao passo que Petra declara: “E você começa a dançar, dançar, dançar...” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p). Em um último plano, a cena mostra Elena movimentando-se com a caçula no colo enquanto a diretora conta que a irmã mais velha queria ser atriz desde que tinha quatro anos de idade e que tentava incluir a mais nova em muitas de suas atuações.

A partir daí, ao revolver o arquivo da irmã, a documentarista é convidada a se confrontar com a própria infância, tendo que lidar com as lembranças desse período qual uma arqueóloga escavando seu passado e investigando o solo de onde provém sua história. Enquanto *rastro*, *ferida*, *cicatriz* são metáforas que indicam a latência e permanência da memória, o gesto de cavar apontam para o caráter de profundidade (ASSMANN, 2011) que o ato de rememorar assume. Assmann (2011) comenta que a metáfora do escavar já havia sido empregada por Freud quando esse comparava o trabalho do psicanalista com o do arqueólogo. Assim como o arqueólogo, o psicanalista também (re)construiria fragmentos do analisado, no entanto, enquanto que para o primeiro seria raro encontrar espaços e objetos intactos, para o segundo tal feito seria bastante comum, já que mesmo o que parece completamente esquecido estaria apenas soterrado, porém disponível em algum lugar (FREUD, 1937 apud ASSMANN, 2011, p. 175). Benjamin (2012b) também se vale dessa metáfora no excerto “Escavar e Recordar” em que a memória seria o meio pelo qual “dá-se o contato entre a reconstrução ativa e a disposição passiva” (ASSMAN, 2011, p. 177).

A língua tem indicado de maneira inequivocamente explícita que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos

achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente, muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 2012b, p. 245-246).

Nesse sentido, aproximar-se do passado envolve um trabalho laborioso, complexo, para que nada ou quase nada se perca, deve ser feito minuciosamente, levando em consideração que esses fragmentos de memória carregam elementos daquilo que fomos ou possuímos e podem reconstituir a imagem de um ser alicerçado em suas próprias experiências.

De volta ao filme, a proximidade entre as duas irmãs é interrompida quando Elena completa 15 anos e os pais se separam. Em vez que questionar o impacto dessa separação no corpo de Elena, assim como o faz em relação à infância na clandestinidade, Petra mostra imagens de uma Elena com semblante amuado. A diretora não interroga porque parece, a partir da imagem, conseguir entender o sentimento da irmã que para de filmar e começa a se distanciar. Como se as imagens de Elena a tocassem de forma que os detalhes pudessem remontar a consciência afetiva (BARTHES, 1984).

Na sequência, entre imagens de Nova York, o reflexo de uma fotografia de Elena aparece. Se Elena está distante, Petra a procura entre transeuntes, cartazes e pôsteres de espetáculos da Broadway. Entre esses anúncios, surge uma nova fotografia de Elena, nela restam poucos traços de sua adolescência. Petra declara: você para de brincar de teatro comigo, *pra* virar atriz de verdade. Com isso, as imagens caseiras dão lugar a imagens públicas da jovem atriz que aparece se maquiando em frente ao espelho de um camarim: está com 17 anos e passa a integrar o grupo teatral Boi Voador¹², no estado de São Paulo. No plano seguinte

¹² O grupo "Boi Voador" nasceu e se desenvolveu no Centro de Pesquisa Teatral do SESC/Vila Nova, em São Paulo. Mais do que um grupo teatral, se tratava de um coletivo de artistas multiexpressivos voltado, sobretudo, para a pesquisa da linguagem cênica nas décadas de 80 e 90. De acordo com um de seus fundadores, Luis Rossi, reunia um grupo formado por pessoas inquietas e dispostas à experimentação. Em sua adaptação de *Corpo de Baile* (1988) reuniram elementos próprios da dança, da música, do circo e das artes plásticas criando uma experiência visual descrita como única. O grupo parece ter sido tão decisivo na carreira de Elena que no livro lançado em 2014 há um capítulo dedicado exclusivamente a ele; além disso, no material extra, há um vídeo de pouco mais de 14 min com depoimentos de ex-membros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sFWYI5mmHJM&t=194s> Acesso: 18 jul. 2018.

são mostrados fotos e vídeos de suas atuações. A diretora comenta que os outros atores relatam que a irmã ensaiava obsessivamente, mesmo quando parecia perfeito, sentia falta de alguma coisa. Recortes de jornais estampados com o rosto da jovem atriz traziam comentários positivos acerca de sua atuação no espetáculo *Corpo de Baile* (1988), adaptação da novela de Guimarães Rosa. A dança repetitiva, em movimentos circulares que acabavam por envolver a personagem em uma corda, executada por Elena na adaptação Roseana, ilustra a obsessão a atriz em seus ensaios, bem como a sensação de estar presa em uma situação que não desenvolve. Essa situação pode ser entendida como o próprio teatro, que não satisfaz a atriz. “O corpo rodopiante, que busca o giro perfeito, decide que o teatro é pouco, pois o que ela deseja é mesmo ser atriz de cinema” (DANTAS, 2016, p. 104).

No plano posterior, crianças em volta de uma mesa cantam parabéns. É o aniversário de sete anos de Petra, quando Elena orienta que sete anos é a pior idade e anuncia que as duas ficariam sem se ver por um tempo. Para amenizar a antecipada saudade, a irmã mais velha entrega à mais nova uma concha, seria o meio de comunicação entre elas, mas o que Petra ouve é o mar. Embora não tenha ficado no corte final do filme, a relação das duas com o mar é bastante significativa: simboliza a primeira memória de Petra com Elena. Em uma cena relegada a material extra¹³ Petra narra que quando criança tinha medo do mar, por achar que as ondas poderiam comê-la. O medo se dissipa diante da proteção da irmã que a leva para dentro das águas, ensinando-a a mergulhar, ensinando-a a superar o medo até que o mar se torne carícia. Além disso, a concha como elemento marítimo prenuncia a ligação das duas com a água, com a já referida Ofélia. É curioso observar também que para algumas civilizações a concha é associada com o mundo dos mortos, sendo comum colocarem conchas sobre os túmulos em ritos de homenagem a eles. Em um dos quadros, próximo ao fim do documentário, Petra leva uma grande concha ao ouvido, como se ainda pudesse se comunicar com Elena por meio dela.

Em uma nova tomada, Petra é filmada de costas, sem foco, caminhando ao lado de uma linha de trem. Assim que a diretora revela que, de fato, sete anos havia sido a pior idade começam a se ouvir diferentes vozes a comparando com a primogênita, dos olhos à personalidade. Em meio a uma fusão de paisagens de Nova York, Petra caminha em uma rua com a câmera a seguindo. Mais uma carta

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=djjv-3wF42k>. Acesso em: 20 jan 2019.

de Elena começa a ser ouvida e passa a ser ilustrada por uma gravação na qual Elena dança com amigos. Uma cerejeira em flor apresentada no início do vídeo torna-se metáfora para o estado de espírito da atriz, que dizia estar no melhor momento da vida. “A primavera tá começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p). É com essa energia que ela dança e relata estar participando de alguns cursos enquanto não entra na universidade. Na carta seguinte, com a mesma animação conta ter conhecido Francis Ford Coppola e se empolga com a ideia de uma possível figuração em Poderoso Chefão 3. Petra segue sua busca, narra o empenho da irmã em conseguir algum papel contatando várias produtoras até conseguir fazer alguns testes. A câmera capta fragmentos de diários e agendas contendo diferentes números de telefones e uma lista detalhada de tarefas do dia. As imagens de Elena sendo entrevistada são retomadas agora sem o áudio original, em vez disso, Petra lembra que a irmã sai animada dessa entrevista, mas não recebe resposta. A frustração quanto a falta de retorno contrasta com o fascínio da atriz demonstrado em seu teste, o sentimento de fracasso motivado pela falta de retorno é sensível na sua voz que vai ficando mais triste. Após um longo fade out, reflexos de Petra no vidro do metrô. Olhando introspectiva para fora, ela parece assimilar a angústia da irmã. A partir dessa cena, intensifica-se o jogo de cena entre as duas, as vozes se confundem, a depressão de Elena se manifesta ainda mais em suas cartas e diários.

Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfaltos, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente numa cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria. (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p).

A sequência se encerra com folhas da copa de uma árvore cujos galhos lentamente vão ficando mais escuros, sinalizando tanto o momento de transição da narradora, quanto o escurecimento de seu otimismo prévio. Para Emanuella Moraes e Marinyze Oliveira (2015) o uso dessa sombra pode ser entendido como uma metáfora possível, entre tantas outras, das sombras e escuridão que ameaçavam o sonho de Elena na nova vida. Embora, como mencionado, o objetivo desta dissertação não seja fazer uma análise semiótica do filme, ao analisar a fotografia do documentário Daiany Dantas (2016) salienta o contraste entre a Nova York de Elena e a de Petra:

Enquanto, nesse primeiro momento, Elena surge alegre e luminosa no flashback de seus primeiros anos naquela cidade estrangeira, a irmã que a busca nos rastros de suas pistas trafega séria e silente por imagens turvas, ativando nuances de melancolia por meio do desfocado ou baixa nitidez. A fotografia de Elena se encarrega também de demarcar a distância episódica entre esses dois acontecimentos (DANTAS, 2016, p. 100).

Roland Barthes (1984) em seu ensaio *A câmara clara* desenvolve o conceito de *punctum* em oposição ao conceito de *studium* e os aplica à fotografia. *Studium* se caracterizaria como um interesse mais geral, uma visão de conjunto, insuficiente para chegar à essência da fotografia segundo o pesquisador. *Punctum*, por outro lado, seria um detalhe que a consciência não consegue nomear, mas que orientar a leitura da imagem, “uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*. Esse *alguma coisa* deu um *estalo*, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio” (BARTHES, 1984, p. 77). Barthes revisita o conceito de *punctum* ao longo do ensaio, e se num primeiro momento o anuncia como um detalhe surpreendente ao olhar observador; agora declara a existência de um outro *punctum* que se relaciona a uma intensidade; trata-se do tempo, “ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura” (BARTHES, 1984, p. 141). Isso porque a fotografia se limita a repetir mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. A partir da fotografia de um jovem condenado à morte, o autor escreve:

Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, por uma catástrofe que já ocorreu. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe (BARTHES, 1984, p. 142).

A relação de Petra com os registros imagéticos de Elena parece ser semelhante. Não é o vídeo alegre de Elena que deixa Petra sombria, é o fato de saber que esse contentamento se esvaiu em algum momento sem que nada pudesse ser feito. Para o telespectador, é a consciência de que ela está morta extradiegeticamente e que no filme logo morrerá. Não teremos mais Elena, assim como Petra também não a tem, restando-lhe continuar sua busca.

Na sequência, outra imagem de arquivo na qual Elena aparece apática entre crianças e amigos da família. Petra explica que a irmã havia retornado ao Brasil,

com a esperança de que aqui sua raiz encontraria mais espaço, mas antes que ela brotasse, chega uma carta anunciando que Elena havia sido aceita em uma universidade em Nova York. Consciente da fragilidade da filha, a mãe decide ir junto, levando também a filha mais nova.

No plano seguinte, um avião sobrevoa um céu nublado, e de novo a natureza é usada como metáfora para retratar o sentimento das duas irmãs. Se num primeiro momento, uma foto de Petra e Elena registram ambas sorrindo, em um instante Elena briga com a mãe e chora. Esse “tem raiva no seu choro, um choro forte, um choro grande. Muitas nuvens” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p). Depois de uma imagem de chuva escorrendo pelo vidro do avião, por entre as nuvens despontam prédios em uma cidade muito povoada: é Nova York vista de cima. A partir desse momento a água assume um papel ainda mais relevante, como se o arquétipo de Ofélia começasse a latejar dentro de Elena.

Em seguida, o filme adquire ares de um documentário mais tradicional, Li An e Petra, no tempo presente, tentam encontrar o endereço onde viviam com Elena em Nova York. A mãe, sem certeza, para em frente de uma casa e aponta os detalhes, explicando sobre o dono da residência e mencionando alguns vizinhos. A tomada na antiga habitação adquire importância por se tratar de um retorno aonde a morte de Elena se sucedeu. Ao trabalhar em torno do conceito de *lugares de memória*, Pierre Nora (1993) os define como aquilo que resta e se perpetua de outro tempo, podendo ser desde espaços físicos, objetos concretos e até símbolos mais abstratos.

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema da sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual nos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória. (NORA, 1993, p. 07)

Para ele, portanto, a busca por lugares de memória se dá quando há consciência de que a memória está se perdendo, sendo o lugar um mediador com o tempo, capaz de estabelecer uma ponte entre o passado e o presente. Assman (2011) vai ao encontro dessas ideias ao sustentar que o lugar atua como um suporte da memória, sendo essencial na fixação dos eventos. Se assim o é, pode-se dizer

que Petra anda por Nova York e se fixa nesse momento, no lugar onde ocorreu a tragédia com a irmã, a fim de encontrar traços da memória que quer reconstituir (ainda que já afetada pelo passar dos anos). A fim de fazer sangrar a ferida do trauma.

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 09).

Petra estabelece um diálogo com Nora à medida que nos mostra que a memória de Elena também é vida, nos permitindo estar com ela por pelo menos uma hora¹⁴. Li An, no entanto, parece hesitar ao ativar essas memórias, próximo ao apartamento onde viviam interrompe o passo e a fala, puxa e admira as folhas avermelhadas de uma árvore que logo são enquadradas pela câmera. Mais do que contemplar a árvore, contempla e lamenta a árvore cintilante que Elena poderia ter sido e não foi. Como resultado, desvia a atenção e adia, ainda que por poucos minutos, a chegada ao lugar onde a filha decidiu interromper a própria vida. Essa sua breve paralisia é o registro do caráter latente da memória traumática, que mesmo silenciada durante essa revisão do momento em que teve a primeira filha perdida para o suicídio, volta a se fazer presente, apesar das tentativas de sufocá-la e suprimi-la.

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acontece, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado se faz presente. (SARLO, 2007 p.18).

Essa ideia do passado traumático como um fantasma que habita o presente, ou como um “passado que não passa” (LACAPRA, 2009) norteia estudos mais recentes sobre conceito de memória e trauma, mas também aparece nos estudos desenvolvidos por Freud em *Além do princípio de prazer* (1920). Na segunda década do século vinte, quando os soldados envolvidos na Primeira Guerra Mundial

¹⁴ Em referência ao filme *Un'ora sola ti vorrei* de Alina Marazzi, no qual a cineasta retrata o suicídio da mãe. Sem tradução para o português, o título pode ser entendido como “Eu queria estar contigo por pelo menos uma hora”.

retornavam dos campos de batalha profundamente afetados pela experiência da guerra, o trauma foi entendido por Freud como uma invasão excessiva de estímulos cujas defesas do aparelho psíquico não conseguiriam conter. Em outras palavras, estaríamos munidos de uma barreira cuja função seria nos defender de estímulos que ameaçariam a nossa organização psíquica. Quando desprotegido, o indivíduo relegaria aquela situação que originou o trauma ao inconsciente, fixando-se nela, revivendo-a repetidamente, em forma de sonhos ou experiências. A forma de terapia seria “a elaboração, espécie de movimento da interpretação que faz das repetições motivos de reprodução e metabolização psíquica” (ALMEIDA; ATALLAH, 2008, online). Ou seja, ressignificar o reprimido, trazendo-o de volta à memória, como faz Petra.

As folhas avermelhadas acariciadas por Li An contrastam com os galhos secos da cena que introduz Petra declarando sua infelicidade diante dos primeiros meses em Nova York. Petra diz sentir ódio da escola, do idioma, da professora e do frio. Confessa que ao chegar em casa, simula uma tentativa de suicídio, passando uma serrinha de faca nos pulsos até ficarem vermelhos. A confissão de Petra, para além de um comportamento infantil, demonstra o incômodo que tanto ela quanto Elena sentiam, aproximando-as ainda mais ainda nessa fase. Além disso, nos diz que mais do que o fato de querer ser atriz, o pensamento suicida também se tratava de um elo entre as três gerações de mulheres presentes no filme. Considerando que o filme foi realizado por Petra e levando em conta algumas questões éticas,¹⁵ sabemos que o desfecho da diretora não será o suicídio, no entanto, não podemos deixar de nos perguntar: se Elena e Petra salvam a mãe, quem salvará Petra?

Nesse momento a diretora novamente encara seus próprios rastros: são suas fotos e vídeos que a fazem lembrar daquela infância na qual a irmã mais velha ainda lhe dava dicas de como ser uma atriz convincente e conseguir atrair atenção em relação ao seu descontentamento. São nesses primeiros meses que as irmãs retomam uma proximidade e que uma nova metáfora é inserida para referir-se à passagem de Elena para a vida adulta: a da sereia. Diante da imagem de um grande aquário, a cineasta revela que naquele tempo “não acreditava em Deus nem em

¹⁵ Ivana Bentes (2014) ao escrever sobre *Elena* recorda o silêncio em torno do suicídio: é proibido noticiar suicídios. De acordo com ela, é proibido por se tratar de um “interdito social e um interdito da Igreja” (BENTES, 2014, p. 49). É um pecado tão condenado pelas instituições religiosas que o Estado nem ao menos o noticia. Além disso, segundo ela, há o medo de que glamorize ou naturalize o ato, que poderia influenciar outras pessoas a fazerem o mesmo.

Papai Noel, mas acreditava em sereias, elas pareciam tão possíveis quanto os cavalos marinhos ali presentes no aquário” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p). É por isso que a irmã mais velha a leva para assistir *A Pequena Sereia* (*The little mermaid* – 1989, dirigido por John Musker e Ron Clements), e no mesmo dia voltam a brincar de encenar. Na volta para casa, elas cantam e sonham “em trocar de pele”, mas o encantamento é interrompido quando Elena lê a história original para Petra. Nessa versão a Pequena Sereia sofre para se tornar mulher, perde a voz e acaba morrendo. A mais nova se sente frustrada com o fim da história, não entende por que a personagem tem que morrer no final. Apesar disso, em cima de uma cena em que Petra, aos setes anos, dança para uma câmera, a diretora frisa que o que ficou desse momento foi a dança que fizeram juntas.

Sem maturidade para entender a morte da sereia e a dor da irmã, é em tempo presente que Petra reflete sobre isso, constatando que “a pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando seu corpo, pra ganhar pernas e assim dançar” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p). É o *tornar-se mulher* que ora interessa a Petra, ela agora parece tomar consciência que foi nesse trânsito repleto de buscas e frustrações que a irmã passou a sucumbir perante a dor.

Será que para se tornar mulher é preciso se mutilar, e só então ganhar pernas e dançar, como em *A pequena sereia*? A história original, não a da Disney – nunca a da Disney. Será que ao ousar deixar a casa familiar para buscar outro destino uma menina será punida, como a pequena sereia, que aceita ter a voz arrancada para habitar o mundo do príncipe como mulher? (BRUM, 2014, p. 19)

Se a pequena sereia aceita sangrar para transformar-se em uma mulher, Elena também aceita o sacrifício em nome da liberdade proporcionada pela arte. A atriz, como um simulacro da sereia que perde a voz – uma de suas mais potentes armas de sedução - também tem seus meios de expressão subtraídos antes da morte, como narra em mais uma carta-diário:

Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade. Mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz. Talvez eu precise de uma terapia especial, pra me destigmatizar, e tirar esse rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar, nem cantar. (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p).

Nesse sentido, os anseios de Elena, sua ânsia em estabelecer seu lugar no mundo, aliados ao desfecho trágico, permitem que mais uma vez a diretora associe

o percurso da irmã a Ofélia, personagem que alude e interpreta, não para se afogar, mas para mergulhar na consciência e na necessidade de uma identidade individual, pessoal (DESNOES, 2014, p. 39).

Uma nova sequência inicia com uma imagem de Elena, delicadamente colocando a mão no peito. Petra repete o gesto e Li An, com a mão posicionada no mesmo lugar, deitada de olhos fechados, lembra que a filha dizia sentir um vazio enorme no peito, além de muita solidão e falta de amor. É nas cenas com Li An que o filme adquire o tom de um documentário nos moldes mais tradicionais, excetuando alguns vídeos de arquivo, a mãe é a única a falar diretamente para a câmera. Há culpa em sua fala quando ela relata o primeiro momento em que Elena declara querer se matar e sai de casa só de camiseta, mas não concretiza seu prenúncio naquele dia, apenas perambula e depois de um longo tempo de procura de Li An, volta para casa. Entre imagens de calçadas, muros e sombras de pessoas, uma voz que não se sabe se é Elena ou de Petra afirma:

Esse corpo tá doente. A vida o fez totalmente doente, totalmente. [...] E eu ajo como se atuasse, percebo tudo como numa tela de cinema. Meu tempo, respiração, os olhos ficando diferentes. O mundo tá vazio... Deserto. Não adianta esperar por ninguém. Você tá só, completamente só, e aí? O quê você vai fazer? (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p).

A mãe, melancólica e imersa em sua recordação, segue o seu relato contando que quando retorna, Elena senta na cama e com sua mãe ao lado declara que sem arte, sem conseguir produzir arte prefere morrer. Li An tenta convencê-la do contrário, avisa que no dia seguinte ficará fora e pede para que cuide da irmã mais nova. É com tom de remorso que lembra “daí eu fui pro quarto e ela começou a chorar de soluçar. E eu não fui lá [...]” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p)

As imagens de um céu nublado visto da janela do apartamento de Nova York indicam a chegada do dia seguinte: o último dia da vida de Elena, narrado com riqueza de detalhes¹⁶. É dia do “Show and tell”, atividade da escola de Petra na qual os alunos levam algum objeto para a turma e compartilham com os colegas seu significado. Elena alcança à irmã um cachorro azul de pelúcia argumentando que esse tinha poderes especiais, bastando fechar os olhos, fazer um pedido e chacoalhar o cachorrinho que ele realizaria todos os desejos. Mas o desejo de dissipar a tristeza da irmã mais velha não se concretiza. Ela fica sozinha em casa

¹⁶ Colin Parkes (1998) postula que contar o ocorrido detalhadamente é uma forma de elaborar um luto traumático, tentando dar sentido ao que aconteceu, além de legitimar o sofrimento.

durante esse dia, imagens do apartamento vazio sinalizam a ausência e a solidão. Petra questiona o que a irmã teria feito nessas horas e com quem teria falado.

Parte desse questionamento é respondida com o testemunho de Michael, amigo de Elena e a última pessoa a estar com ela. Petra diz imaginar esse amigo há vinte anos, e tenta pensar qual teria sido o conteúdo da última troca de diálogo. Se Li An sente culpa por não ter conseguido salvar a filha, Michael também se responsabiliza pela possibilidade de ter sido um gatilho em relação à decisão de Elena. Contrariando a escolha da amiga em não ver e não querer ser vista por ninguém naquele dia, Michael vai até o seu apartamento a fim de busca-la e oferecer algum conforto. Mas chegando ao endereço, toca a campainha, o telefone e não é atendido. Cerca de uma hora depois, Li An retorna.

Elena havia tomado um frasco inteiro de aspirinas e bebe cachaça, senta em uma escrivaninha e datilografa uma carta

Esse mistério, me sinto escura, num escuro que nunca vai terminar, não ousou querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu os já vivi e poucos momentos depois já não possuía sua luz e não sabia pra quê, o que e por quê eu os fazia. E toda a tristeza de sempre tomava conta de mim. Ai, que mal estar, gostaria pelo menos de poder vomitar. Nem isso. Me sinto fraca, covarde e envergonhada perante a vida e todos. Eu quero morrer. Razão? Tantas que seria ridículo mencioná-las. Eu desisto, desisto porque meu coração tá tão triste que eu sinto achar-me no direito de não perambular por aí com esse corpo que ocupa espaço e esmaga mais o que eu tenho de tão, tão frágil. Quero desaparecer. (em inglês) Desta vez, eu não posso lutar. (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p).

Cenas de Li An contando a demora em receber ajuda e reproduzindo a forma em que Elena foi encontrada são intercaladas com imagens do apartamento e detalhes da carta escrita por ela, como uma mancha de sangue no canto da página. Em frente ao hospital, a mãe salienta mais uma vez a demora no atendimento. Ainda que ela queira convencer-se de que Elena “só queria dar um susto” e foi morta pela lentidão da equipe médica, o laudo médico atesta: A morte de Elena Costa... 1 de dezembro de 1990 foi investigada. Autópsia realizada. Modo: Suicídio.

Daniela Reis e Silva (2015) explica que em caso de suicídio, muitos enlutados apresentam dificuldade em admitir que essa fora a causa da morte. O que os leva a “disfarçar a verdade” para si ou outros parentes, assim como faz Li An a justificar a

morte como uma encenação que deu errado¹⁷ ou uma falha do hospital. Além disso, Silva menciona que a atitude pode sinalizar uma posição tomada para proteger a família e a memória daquele que se foi, já que o suicídio é duramente condenado na nossa cultura.

Um longo e silencioso fade out é executado, como se encerrando um grande acontecimento¹⁸ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018), e dele emerge a imagem de Elena, dançando em um palco.

Petra realiza toda uma fisiologia da dor, ao restituir o corpo ferido e dissipado da irmã. O coração se partira, frágil e mínimo, na nitidez do texto no laudo. Entretanto, dessa imagem sobressai o corpo da Elena atriz, mágico e desdobrável no palco onde "dança com a lua" (DANTAS, 2016, p. 106).

Laura Marks (2002) sustenta que enlutar-se pela morte de uma imagem é menos traumático que o luto por uma pessoa amada. Para ela, no entanto, "o envolvimento com uma imagem que desaparece possui alguns resultados para a formação da subjetividade¹⁹" (MARKS, 2002, p. 109) de modo que nos comovemos com a luz fugidia que retrata Elena. Assim, a atriz desaparece e com seu desaparecimento, finda também a exploração de seus arquivos. "É no corpo de Petra e de Li An que agora Elena irá viver, como luto, saudade e no reconhecimento de uma memória física da dor, partilhada pelas três" (DANTAS, 2015, p. 109).

A notícia da morte da irmã é recebida com perplexidade por Petra, que, nos dias seguintes, passa a conversar com Elena acreditando que ela estava invisível, mas que poderia escutá-la. O pai²⁰ não emite opinião, em seu único aparecimento

¹⁷ No livro publicado em 2014, há uma cronologia de Elena. A mãe lembra que na época um dos amigos de Elena estava com Aids e outros acabara de se enforcar. No dia que marca a sua morte, a mãe menciona obras que marcaram a vida da filha no período, a tragédia grega *Elektra*, a música *Sentinela* de Milton Nascimento o filme *Postcards from the edge* de Mike Nichols. Nesse último, a personagem sofre uma overdose involuntária de remédios, mas consegue se salvar. Para Li An, Elena teria feito uma encenação achando que assim como a personagem interpretada por Meryl Streep, também se salvaria.

¹⁸ "O silêncio encerra grandes acontecimentos, o mutismo os oculta; uma dà às coisas grandeza e maestria; o outro as despreza e as degrada." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 833).

¹⁹ Do original: "Mourning the death of an image is far less traumatic, of course, than mourning a loved one. Yet I argue that engaging with a disappearing image has some results for the formation of subjectivity, or, precisely, a subjectivity that acknowledges its own dispersion".

²⁰ Segundo a diretora, o pai não se manifesta no filme por uma questão estética, no entanto, sua ausência é gritante. Mesmo nas imagens de arquivo ele pouco aparece, não temos acesso a sua percepção quanto à luta política, à clandestinidade e à relação com a família. Ao mesmo tempo, não temos pistas sobre os motivos dessa falta, o que compromete o entendimento sólido de seu significado. Enquanto a mãe aparece em vários momentos do material extra, à relação do pai com Elena é dedicada um único vídeo. Nele o pai diz ter mais três filhas e ver partes de Elena em cada

no filme além das imagens de arquivo não consegue exprimir a dor da perda. Num primeiro momento, a mãe fala em culpa e angústia: “A culpa é a cabeça pegando fogo, a dor da culpa... A angústia aqui... e aí a culpa, "tcha"... A dor é tão insuportável, o sofrimento físico, que parece que a única saída é a morte, o nada. Mas como que eu ia deixar você sozinha?” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p.). A forte culpa despertada pelo suicídio faz com essa seja uma das mortes mais difíceis de elaborar, já que ativa também a sensação de abandono e impotência (KOVÁCS, 1992). A intensidade desses sentimentos fica bastante evidente na fala da mãe, que diz ter querido colocar as filhas num carro e se lançar em um precipício a fim de acabar com a dor.

Então me passava pela cabeça aquela história, se eu chegasse em casa, encontrasse a Elena morta... Aí eu alugava um carro, punha você e ela no carro, sem ninguém saber, jogava num precipício e tudo acabava. Aí eu entendi por que que [sic]... essas histórias... matou a família e se suicidou. Mas também isso não era uma solução, porque eu não podia fazer isso com você, minha filhinha de sete aninhos. Não podia, não era uma saída. Era só... o desespero, desespero dentro da cabeça. (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p).

Em material cortado da edição final²¹, a culpa dessa mãe é desenvolvida. Li An diferencia a culpa daquilo que chama de consciência da responsabilidade. Para ela, a culpa seria seu pior demônio, aquilo que a tira do presente. A consciência da responsabilidade, por outro lado, seria uma culpa elaborada, aceita, objetivada. A partir de sua fala entende-se que enquanto o sentimento de culpa a paralisa, a consciência da responsabilidade a põe em movimento, já que menciona que respirando tem sua culpa diluída e volta para o agora.

A diretora narra a mudança no comportamento da mãe, que após a morte filha “vira saudade” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p). Na mesma gravação citada no parágrafo anterior, a transformação da mãe é materializada em sua roupa. Se num primeiro momento a mãe usava uma camiseta com a inscrição “*Give me democracy or give me death*” num segundo suas vestes traziam a frase “*Todo es impermanente*”. Petra diz que a morte de Elena fez com que as emoções deixassem

uma delas, sentindo muita saudade. Ao contrário da mãe, não nega o suicídio em momento algum, mas revela grande surpresa frente ao ocorrido, posto que enxergava Elena como alguém alegre e que gostava de fazer planos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F11NTSOZUUK> Acesso em 26 jul. 2018.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i4eymzuwS3Y> Acesso em 02 set. 2018.

de ser preocupações burguesas e tomassem proporções políticas. Com isso, Petra dá pistas de que a mãe sentia haver um peso dos anos na clandestinidade, bem como do período dos anos 90, em que o espaço para a produção artística no Brasil era bastante restrito. Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff (1983) sustentam que para além de uma opção pessoal, o suicídio é resultado de uma indução social. Para esses autores, a sociedade levaria a um rebaixamento do valor e da autoestima do indivíduo, além de solidão, desenraizamento quebra das tradições. Diante desse cenário, o sujeito optaria pelo suicídio como uma denúncia em relação a uma crise de âmbito coletivo, denotaria o fracasso daquela proposta coletiva de sociedade. Nesse sentido, o ato é entendido por eles como uma forma de rebelião contra todo um projeto comum. Ainda que não abordasse a temática do suicídio, a figura do melancólico descrita por Benjamin (1989) também aponta para essa direção da fragmentação do indivíduo como produto da fragmentação social. Para o leitor de Baudelaire, qual o suicida, o melancólico está na contramão da sociedade, vagueando em busca de fragmentos do passado entre indivíduos tão desamparados quanto ele. Destituído de sua noção de pertencimento, o melancólico se vê isolado entre seus semelhantes, assim como Elena que se percebia num escuro sem fim.

Afora a transformação da mãe, um relatório psicológico revela que a própria cineasta desenvolveu depressão após a perda da irmã. Essa perda só é assimilada alguns anos mais tarde, quando aos 10 anos percebe que a irmã não retornará e assim como ela, a mãe também pode morrer a qualquer momento e cabe a ela evitar mais essa morte. Para isso faz promessas: não vai mais comer sal, que vai subir as escadas de joelhos, que nunca mais vai se olhar no espelho. Kovács (1992) explica que a criança também sente culpada após a morte de uma pessoa, visto que acredita ser responsável por ela. A psicóloga pontua que apesar do medo da morte, na lógica infantil a criança teria capacidade de revertê-la, de desfazê-la, apesar de sua fragilidade, esse pensamento, de acordo com a autora, é normal e próprio dessa fase do desenvolvimento.

Em uma cena captada para o documentário, Petra corre e deita-se em um gramado florido, enquanto a narração enuncia que ao longo dos anos o medo da perda foi desaparecendo, assim como a irmã. É como se a diretora, depois de uma grande exaustão tivesse finalmente serenado suas lembranças. “marca um momento de ressignificação da memória [...] depois de fabular um suicídio, de sofrer

com sua possibilidade, depois de remoer essa ideia até o limite, esgota o sofrimento” (BENTES, 2014, p. 50).

Contudo, na adolescência a cineasta decide prestar vestibular para o curso de Teatro, e com isso, Elena volta. Com ela, o medo de Petra ter o mesmo destino, já que a diretora sente estar chegando cada vez mais perto da irmã. Vozes se sobrepõem e falam sobre vazio, autocrítica, sexo sem amor, desejo de desaparecer. Petra mergulha em uma banheira e fica cada vez mais imersa. No plano seguinte, Li An também está na água, boiando, e narra sua relação com o suicídio: “eu comecei a querer morrer com treze anos. Até os dezesseis [...] e na primeira crise que eu lembro de ter no quarto, assim, eu fiquei desenhando em frente ao espelho o meu rosto [...] como se eu fosse velha. Velha e trágica”²² (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p.).

A cineasta reforça a similaridade, a (con) fusão, a mistura entre as três mulheres da família. Não se trata de confundir o espectador, mas mostrar que estão conectadas, fundidas umas às outras. [...] Nesta parte final do filme, a diretora intensifica a mistura. Após a cena de Lian na piscina, cria uma sequência polifônica, em que as vozes de Lian e Petra se sobrepõem, ambas dizendo que “se ela [Elena] me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela”. São as duas mulheres sobreviventes que refletem sobre o suicídio de Elena. Ambas têm suas vozes somadas para reforçar as aproximações e, ainda mais, seus medos (HARRIS, 2018, p. 97).

Aliado ao medo das duas está a necessidade de ambas entenderem seus papéis. Nesse movimento de vozes sobrepostas Li An diz repassar o filme da morte de Elena, pensando tudo o que teria feito diferente. Petra vê chegada a hora de separar-se de Elena, assumir um papel que seja seu e não dela. O sentimento começa a se dissipar quando ela completa 21 anos, ficando mais velha do que Elena. Mas é só a partir da realização do filme que Petra exuma Elena de dentro de si.

O medo de que eu fosse seguir seus passos, começou a se desfazer mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim...Deixei de sentir isso ao começar a te buscar.Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim. Mas para morrer de novo. [...] e eu, com muito mais consciência para sentir sua morte

²² No mesmo excerto extra em que fala sobre culpa, Li An comenta ter feito uso da Ayahuasca em uma sessão do Santo Daime. No ritual, diz ter ouvido uma voz que dizia que a dor que Elena sentia, era a mesma sua, mas era anterior a isso, sugerindo a existência de uma dor profunda, não necessariamente uma tendência ao suicídio, no seio da família e que seria transmitida às mulheres. Para Liene Saddi (s.d) ao trazer a questão da ancestralidade para o filme, Petra apresenta ao mesmo tempo a inviabilidade da transcendência e a possibilidade de reconciliação com o feminino.

dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor. Me afogo em você, em Ofélias. E enceno, enceno a nossa morte pra encontrar ar... pra poder viver (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p.).

Nessas imagens finais, a água se torna metáfora para a própria memória. Inicialmente, enquanto Petra ainda jovem naufraga nas memórias de Elena, Li An parece ter encontrado uma forma de lidar com elas, ficando na superfície. Agora, no entanto, mais consciente para elaborar a perda da irmã, Petra mergulha, mas como a mãe, também volta à superfície, como se renascesse.

Mergulhar nas águas para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num mesmo reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 15).

Nessa sequência em que Ofélia é celebrada (DANTAS, 2016) Petra não está mais sozinha, a água vai ficando translúcida à medida que outras Ofélias sobreviventes flutuam nas memórias. É nessa encenação que Petra deixa de ser duas, arranca-se do corpo da irmã mais velha (BRUM, 2014, p 18), assume sua própria identidade, não sonha mais com Elena, transforma, enfim, a dor da perda em memória viva, imortalizada na sétima arte, tão essencial à vida da irmã.

2 Muralha de silêncio, névoa de esquecimento

[...] apenas a irrelevância de sua resistência veio logo à sua consciência. Não era nada heroico se ele resistia, se ele agora criava dificuldades aos senhores, se ele agora tentava, em atitude de defesa, desfrutar ainda o último lampejo de vida.
(KAFKA, 1925)

Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável.
(FUKS, 2015)

Na manhã de seu trigésimo aniversário, um bancário é surpreendido em seu dormitório por um homem de vestes negras e detido por ter cometido um crime de natureza não revelada. Impedido de tomar seu café da manhã, resta-lhe apenas uma dentada na maçã guardada no dia anterior, véspera de sua expulsão do que até então se configurava como seu paraíso. Mesmo sem meios de defesa e sem saber o motivo da sua punição, se vê impelido a provar sua inocência a uma autoridade desconhecida, remota e inacessível.

Esse sujeito é Josef K.²³, descrito por Castello (2018) como o anti-herói das narrativas de Franz Kafka²⁴ no angustiando universo de *O Processo* (1925), uma das mais conhecidas obras do autor.

Nas primeiras linhas, traduzidas para o português como “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 2018, p. 9), o narrador já introduz o protagonista como estando enredado nessa detenção inexplicável. Mesmo sendo um narrador heterodiegético, tradicionalmente considerado mais confiável por apresentar um ponto de vista distanciado, quem conta as agruras de K. se coloca na perspectiva do réu, assim,

²³ Além de protagonizar *O Processo* (1925), K. também aparece em *O Castelo* (1926) e em um conto anterior denominado “Um sonho”, publicado no livro *Um médico rural* (1919). Em um ensaio sobre Franz Kafka escrito em 1934, Benjamin (2012a) sustenta que no romance *Amerika* (1912), em português traduzido como *O desaparecido*, a figura de Karl Rossman também diz respeito ao protagonista das narrativas mencionadas.

²⁴ Franz Kafka nasceu em 3 de julho de 1883 na cidade de Praga, Boêmia (atual República Tcheca). Formou-se em direito em 1906 e, apesar da insatisfação com a profissão, antes de se denominar escritor atuava como advogado. Em 1917 foi diagnosticado com tuberculose, tendo que permanecer internado em sanatórios, o que segundo Modesto Carone (2018), não o impediu de continuar escrevendo. Apesar da produção profícua, publicou pouco em vida, a maior parte de sua obra, que perpassa contos, novelas, romances, cartas e diários, foi publicada postumamente. Faleceu em 1924 na Áustria e hoje figura como um dos maiores escritores modernos da Literatura Mundial.

não tem a visão do todo. Dessa forma, tão alheio em relação ao processo quanto o seu personagem e, portanto, à própria história que relata, o narrador revela ao leitor apenas o que também está ao alcance de K. Apesar disso, demonstra consciência da singularidade dos acontecimentos já no primeiro parágrafo quando afirma que “A cozinheira da senhora Grubach, sua locadora, era a pessoa que lhe trazia o café todos os dias por volta de oito horas, mas dessa vez ela não veio. Isso nunca tinha acontecido antes” (KAFKA, 2018, p. 9). Consciência essa usada para puramente relatar e descrever numa voz austera que não julga, absolve ou condena Josef K. e demais personagens secundários. Antunes, Umbach e Moreira (2015) acrescentam que esse narrador é ainda metódico e detalhista, apresentando um discurso preciso e fotográfico que “não deixa escapar nada das imagens construídas por ele (p. 472)”.

Para além do absurdo de ter que responder a um processo cujos meandros ocorrem sigilosamente, tais imagens revelam situações absurdas nas quais o protagonista envolve-se com personagens muitas vezes vulgares, que beiram ao grotesco, característica comum a personagens ditas kafkianas. Além dessa mesquinhez, Benjamin (2012a) destaca que quando essas personagens ocupam posições de prestígio, como as de juízes, secretários e altos funcionários governamentais apresentam “sempre as características de quem afundou, ou está afundando, mas ao mesmo tempo podem surgir, em toda a plenitude de seu poder, nas pessoas subalternas e degradadas – os porteiros e os empregados decrépitos” (BENJAMIN, 2012a, p.148). Revelam também espaços pequenos, escuros, pouco arejados que acabam criando uma atmosfera claustrofóbica.

De acordo com Benjamin (2012a), essa atmosfera é própria de Kafka: seu universo diz respeito ao mundo das “chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras e decadentes” (p. 148). *O Processo* não é exceção, esses são os seus cenários por excelência. A falta de mudanças significativas nesses cenários que parecem se repetir incessantemente agravam a sensação de confinamento e fazem com que K. pareça estar andando em círculos, comportando-se como se estivesse perdido em um labirinto.

Osman Lins (1976) em seu estudo sobre a romanesca de Lima Barreto se volta especificamente para a questão espacial dentro do romance barretiano, atentando-se para a função que o espaço desempenha, sua importância e a forma como é introduzida pelo narrador. Chama a atenção, no entanto, para a integração

entre espaço e personagens, mostrando a inviabilidade de estudar os elementos da diegese de forma isolada, isso porque, ainda segundo o autor, a narrativa se caracteriza como um objeto compacto e inextrincável, uma vez que todos os seus fios se enlaçam e se refletem. Com base nisso, classifica esse espaço da narrativa como tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentando pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para o zero” (LINS, 1976, p. 72).

Nesse sentido, se há uma absorção do espaço pela personagem, o limite entre esses elementos é instável, de modo que os espaços tortuosos e opressores percorridos por K. atuam como metáfora para a situação em que ele se encontra, além de refletirem seu interior.

Encurralado, o eu-kafkiano busca abrigo dentro de seu corpo. Mas aí também ele encontra um espaço estreito e incômodo, no qual não pode se sentir bem. A ameaça persiste e assalta por todos os lados nesse universo paranoico que é a obra de Kafka, um labirinto onde uma obra, um fragmento liga-se ao outro, sempre descortinando novas câmaras onde a sensação tênue de abrigo logo revela-se como malestar [sic] (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 27).

Do início ao fim da trama é desse mal-estar causado, sobretudo, pelo desconhecimento e irracionalidade de seu processo que K. tenta se desvencilhar. No entanto, restringido de sua liberdade por essa lei inatingível que mais gera dúvidas do que respostas, conforma-se com o seu fim – apesar de uma “irrelevante resistência” – e é morto em uma pedreira “como um cão”.

Ainda que a condução do processo não desse esperança alguma ao personagem, o que o torna resignado em relação ao seu fim é tanto a sua abreviação enquanto sujeito, expressa na supressão de seu nome próprio, quanto o sentimento de culpa que o consome.

No que tange à função e importância do nome próprio, em seu diálogo fictício publicado em *Salvo o nome* (1995) o filósofo Jacques Derrida empreende um debate acerca do *nome* a fim de situar essa categoria. Para tanto, desenvolve seus argumentos a partir do nome de Deus “o mais próprio dos nomes” (RIBEIRO, 2016, p. 888) e da teologia apofática, ou teologia negativa. O método desse estudo é fazer o caminho oposto ao da teologia afirmativa, isto é, ao invés de afirmar aquilo que Deus é, a teologia negativa propõe aquilo que Ele não é. Com isso, ao mesmo

tempo em que nos apresenta infinitas possibilidades nos encaminha para um “desmoronamento sem fundo, dessa desertificação sem fim da linguagem” (DERRIDA, 1995, p. 37)

Assim, se diante de predicados embasados na negatividade todas as atribuições ao nome desmoronam, o que resta, o que “salva” é o nome. Quando a pessoa morre e é apagada do mundo dos vivos, sobre sua lápide fica o nome. Anos se passam e ainda que esse nome e as lembranças também se apaguem, há ainda o registro do nome. Quando esse, todavia, é reduzido a uma sigla, como é o caso K. é como se o sujeito tivesse antecipado seu apagamento, estando destinado a um duplo desaparecimento.

Esse apagamento de K., que abreviou sua subjetividade em vida é explicado, a partir do contexto estadunidense da primeira década do século XXI, pela filósofa norte-americana Judith Butler em dois conjuntos de ensaios: *Precarious Life*²⁵ (2006) e *Quadros de Guerra* (2015). As obras podem ser entendidas como complementares, à medida que, enquanto na primeira, a autora se volta para a precariedade e vulnerabilidade da vida de determinados sujeitos; na segunda reflete as formas de percepção e enquadramento²⁶ dessas vidas, examinando os discursos que delimitam quais vidas são passíveis de luto.

De acordo com a autora, para que uma vida seja “enlutável” é necessário um fator primordial: que essa vida seja apreendida como vida. Isso porque, segundo ela na ordem do discurso, nem todas as vidas são concebidas como tais, não são enquadradas dentro do conceito de vida humana. Isso significa que a materialidade do corpo dessas pessoas que não se enquadram é julgada como sem importância.

É essa “não importância” do corpo que caracteriza a precariedade da vida, desumanizando-a e tornando-a ainda mais vulnerável, visto que “a apreensão da precariedade conduz a uma potencialização da violência, a uma percepção da

²⁵ Não havendo tradução para o português, utilizo a versão em espanhol por ter sido a qual tive acesso.

²⁶ Para Butler o termo *Enquadrar* diz respeito tanto ao ato de emoldurar, como também de incriminar e injustiçar. Levando esses significados em consideração, a filósofa busca relaciona-los, sustentando que a vida pode ser enquadrada, emoldurada como quadros e, sobre ela, tecidos diferentes apontamentos a partir de imagens – e discursos – capturadas. De acordo com ela, nossas comoções sempre são transmitidas de algum lugar, nos predispondo a perceber o mundo de determinada maneira. Diante disso, limitar, enquadrar a imagem garante o controle da comoção e da indignação pública, escolhendo quais vidas serão consideradas relevantes. Ou seja, a apresentação de um fato ou de uma pessoa induz a uma conclusão interpretativa predeterminada, nunca contendo puramente o fato que se propunha ilustrar.

vulnerabilidade física de certo grupo de pessoas que incita o desejo de destruí-las” (BUTLER, 2015, p.15).

Ainda que em suas obras ela cite, entre outros grupos, palestinos, mulheres, homossexuais e prisioneiros de Guantánamo como exemplos de sujeitos em situação de suscetibilidade, a filósofa pontua que todas as vidas são precíves. São precárias porque podem ser eliminadas proposital ou acidentalmente, não havendo a garantia de sua persistência. Assim, a precariedade é uma condição que se inicia no nascimento e nos acompanha ao longo da vida. “Somos todos precários porque somos dependentes” (CARVALHO, 2016, p. 348) isso significa que estamos sujeitos à vida social e necessitamos de uma rede de apoio que nos auxilie na manutenção da vida e na sua continuidade.

Além dessa precariedade inerente à vida, há ainda a condição precária politicamente induzida, instaurada quando grupos são negligenciados quanto às formas de apoio e expostos a violações e violências recorrentes.

Nesse sentido, o conceito de vida precária de Butler se aproxima ao mesmo tempo em que se distancia dos conceitos de *homo sacer* e vida nua cunhados por Agamben no livro *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*²⁷.

Distancia-se porque a própria autora destaca essa diferença, afirmando que as vidas a que se refere não estariam fora da *polis*

Isso não é o mesmo que uma “vida nua”, uma vez que as vidas em questão não estão fora da *polis* em um estado de exposição radical, mas sim subjugadas e constrangidas por relações de poder em uma situação de exposição forçada. Não é a revogação ou a ausência da lei que produz precariedade, mas sim os efeitos da própria coerção legal ilegítima, ou o exercício do poder do Estado livre das restrições legais (BUTLER, 2015, p. 51).

A fim de situar a posição do *homo sacer*, Agamben começa por estabelecer uma distinção entre *bios* e *zoé* na qual a primeira se refere à vida inserida numa cultura, imbuída de uma legitimação social, uma vida entendida na Grécia Antiga como uma vida política; já a segunda é a vida natural, orgânica. De acordo com o filósofo italiano, com a fundação do Estado houve uma inclusão da chamada *zoé* na organização do poder estatal, gerando uma biopolítica que faz como que estado de exceção seja a regra (BENJAMIN, 2012a). Em outras palavras, buscou-se eliminar a violência do estado de natureza e delegar essa mesma brutalidade à figura do

²⁷ Traduzido e publicado no Brasil em 2002 pela Editora da UFMG

soberano. Embora *homo sacer* remeta a um homem protegido, ligado às divindades, na sociedade romana esse sujeito seria o indivíduo destituído de sua vida política, removido da *bios* e reduzido a “uma vida nua²⁸ residual e irreduzível, que deve ser excluída e exposta à morte como tal, sem que nenhum rito e nenhum sacrifício possam resgatá-la” (AGAMBEN, 2002, p.107). Assim, essa exclusão permitiria que o *homo sacer* fosse morto por qualquer pessoa - sem que isso fosse visto como homicídio – mas não assentiria que ele se sacrificasse em um sentido religioso, uma vez que ao permitir esse sacrifício, a violência contra ele não poderia ser entendida como uma profanação.

Aproxima-se porque assim como na vida precária descrita por Butler, a condição de *homo sacer* não se limita a determinado período ou sociedade, já que todos somos passíveis de nos tornarmos *homines sacri* além de cotidianamente tomarmos conhecimento de pessoas experienciando a essa situação, como imigrantes e refugiados a nível mundial e populações indígenas em um âmbito mais local.

De volta ao contexto de K. é possível que ele se configure como um *homo sacer*, visto que ele também é matável, não tem meios de defesa e nem acesso aos motivos que o conduziram a esse fim. Em função do foco narrativo, a percepção dos algozes de K. não está ao nosso alcance, no entanto, o ato de terem cravado a faca profundamente no coração do personagem, virado-a duas vezes e permanecido observando-o enquanto os olhos de K. se apagavam indica uma ausência de remorso. Além deles, um terceiro espectador, ou uma terceira espectadora é descrito no desfecho da vida K.

Como uma luz que tremula, as folhas de uma janela abriram-se ali de par em par, uma pessoa que a distância e altura tornavam fraca e fina inclinou-se de um golpe para a frente e esticou os braços mais para a frente ainda. Quem era? Um amigo? Uma pessoa de bem? Alguém que participava? Alguém que queria ajudar? Era apenas um? Eram todos? Havia ainda a possibilidade de ajuda? Existiam objeções que tinham sido esquecidas? Sem dúvidas, estas existiam. A lógica, na verdade, é inabalável, mas ela não resiste a uma pessoa que quer viver. Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao qual ele nunca tinha chegado? (KAFKA, 2018, p. 277-278).

²⁸ Em um dos episódios do programa *Direito e Literatura* a professora de Filosofia e de Literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Katrin Rosenfield salienta que a vida não é uma vida nua no sentido cristão. Para ela, o termo “vida pura” seria mais adequado por identificar uma vida que não é alcançável pelo homem, não podendo ser abusada por julgada inferior. Assim, ela seria ao mesmo tempo sub e sobre-humana, refletindo a ambivalência do *homo sacer*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EAHEuhwb0e8&t=636s>.

Não se sabe quem ele ou ela é, e, de fato, a revelação de sua identidade não teria interferência no romance, visto que essa testemunha não trouxe resposta às objeções esquecidas. Entretanto, o gesto curioso de abrir a janela e ficar à espreita da morte de K., ilustra o prazer em contemplar a dor do outro descrito por Susan Sontag (2003). Em seu ensaio baseado em retratos dos horrores da guerra veiculadas nos meios de comunicação e o respectivo interesse por essas fotografias, Sontag reflete sobre a divulgação imoderada de cenas de violência. Além de concordar que existe um prazer, maior ou menor, em testemunhar a dor do outro, a escritora questiona a capacidade do indivíduo em se compadecer do sofrimento de quem está distante, visto que “as pessoas, muitas vezes, se mostram incapazes de assimilar os sofrimentos daqueles que lhes são próximos” (SONTAG, 2003, 83). Por fim, sustenta que o contato exacerbado com essas imagens que retratam o flagelo alheio nos insensibiliza, empobrecendo, por sua vez a potência da fotografia, que em vez de comover agora nos anestesia. Essa apatia direcionada ao outro, a apatia da testemunha da morte de K. para com ele é mais um indício da precariedade da vida de K.. Isso porque embora sejamos todos matáveis “a condição compartilhada de precariedade conduz não ao reconhecimento recíproco, mas sim a uma exploração específica de populações-alvo, de ‘destruíveis’ e ‘não passíveis de luto’” (BUTLER, 2015, p.53). Quando se perdem essas vidas, elas não contam como uma morte digna de lamentação, já que seu enquadramento nos leva a acreditar que sua morte é necessária para “proteção da vida dos vivos” (BUTLER, 2015, p. 53). Se não há vida, portanto, não há perda e nem a preocupação de contar a morte, sua morte desaparece do âmbito público, ocorrendo uma nova morte na ordem do simbólico.

Ao refletir sobre essa espécie de morte, Vladimir Safatle (2017) a caracteriza como muito mais brutal do que a eliminação física e remete a já mencionada *Antígona* para fazer uma crítica a regimes totalitários e sustentar que

[...] o Estado deixa de ter qualquer legitimidade quando mata pela segunda vez aqueles que foram mortos fisicamente, o que fica claro na interdição legal a todo e qualquer cidadão de enterrar Polinices, e a todo e qualquer cidadão de reconhecê-lo como sujeito, a despeito de seus crimes. Pois não o enterrar só tem um significado: não acolher sua memória através dos rituais fúnebres, anular os traços de sua existência. Uma sociedade que transforma tal desaparecimento em política de Estado, como dizia Sófocles, prepara sua própria ruína, elimina sua substância moral. Não tem mais o direito de existir como Estado. E é isto que acontece a Tebas: ela sela seu fim no momento em que não reconhece mais os corpos dos “inimigos do Estado” como corpos a serem velados. (SAFATLE, 2017, p. 63)

Sem nome e sem história, na hora de seu padecimento o que lhe restou foi a culpa e a vergonha, “como se a vergonha devesse sobreviver a ele” (KAFKA, 2018, p. 278). Esse sentimento de culpa é tão complexo quanto presente em quase todas as culturas, envolvendo aspectos religiosos, sociais, psicanalíticos e de direito. No caso desse último, na cultura ocidental a culpa sempre esteve atrelada ao direito penal e à punição enquanto expiação ou retribuição, no entanto, também se relaciona diretamente com as tradições judaico-cristãs, com a fundação da modernidade e pode ser encarada como um fenômeno necessário à nossa organização social (IATAURO, 2005).

No entanto, quero me ater à concepção freudiana da culpa. Ainda que esse conceito esteja presente em uma parte significativa de seus escritos, é em *Totem e Tabu*²⁹ (1913) que Freud desenvolve a teoria a partir de uma perspectiva mais coletiva e menos restrita à psicanálise. *Tabu* - a palavra polinésia de difícil tradução - é ambivalente em seu significado, visto que pode significar “sagrado”, mas ao mesmo tempo “impuro”, “misterioso”, “perigoso”. Essa ambivalência, no entanto, carrega em si uma propriedade em comum que sintetiza o que o termo denota: aquilo que não pode ser tocado.

Qualquer pessoa ou objeto que recebesse o rótulo de tabu era visto como alguém ou algo portador de um efeito destrutivo e contagioso, no sentido de que esse efeito poderia ser transmitido pelo contato. Por conseguinte, quem ou o que entrasse em contato com o tabu tornar-se-ia tabu. Assim, uma série de restrições foi associada a essa instituição, de modo que suas proibições foram vistas pelo filósofo alemão Wilhelm Wundt (1906) como "o código de leis não escrito mais antigo do homem" (WUNDT, 1906, *apud* FREUD, 1996, p. 19). Isso porque tal como as leis, essas proibições visavam a proteção da comunidade, e, conseqüentemente, suas violações deveriam ser punidas. Se num primeiro momento a punição advinha do próprio tabu violado que se vingava, com o passar dos anos a repreensão passou a vir da sociedade. O castigo nesse caso visava controlar os desejos humanos inconscientes que, se tornados impulsos conscientes, poriam a comunidade em

²⁹ Embora Freud lapide o conceito de culpa em seus trabalhos posteriores – *O Eu e o Id* (1927), *O futuro de uma ilusão* (1927) e *O mal-estar na civilização* (1930) – optou-se por limitar a discussão à referida obra por julgá-la a mais pertinente para a compreensão da culpa como parte constituinte de nossa subjetividade.

risco. É nessa tentativa de controle que reside o respaldo dado à ideia de que a relação com o tabu tenha contribuído com os primórdios do sistema penal.

Entretanto, apesar desse profundo respeito à entidade, Freud (1996) afirma que o “desejo de violá-lo persiste no inconsciente; aqueles que obedecem ao tabu têm uma atitude ambivalente quanto ao que o tabu proíbe” (p. 30). Essa presença simultânea e conflitante do *preservar* e *violar* direcionada ao mesmo objeto é inerente à condição social humana segundo o pai da psicanálise. É a partir dessa ambivalência que nesse mesmo texto Freud explica a organização social, as restrições morais e a religião. Para tanto, se vale do mito da horda primeva³⁰ para desenvolver esses conceitos, concluindo que é no sentimento de culpa pela morte do pai primevo que duas grandes questões sociais relacionadas ao complexo de Édipo estão fundamentadas: o parricídio e o incesto.

Além disso, Freud (1996) afirma ainda que culpa também é fundante da religião totêmica, cuja origem é encarada como uma tentativa de apaziguar esse sentimento filial a partir dela todas as religiões posteriores teriam o mesmo fim em vista e constituiriam “reações ao mesmo grande acontecimento com que a civilização começou e que, desde que ocorreu, não mais concedeu à humanidade um momento de descanso” (FREUD, 1996, p. 173).

Traçando um histórico muito breve da religião a partir do totemismo, Freud (1996) acredita que a inclusão do protagonismo de Deus, uma figura patriarcal, identificada em muitas culturas como o Ser Supremo e detentor de todo controle da vida religiosa e sua posterior exaltação fez com o que homem se distanciasse do divino, no sentido de que para alcançá-lo era preciso um intermediário, surgindo aí a figura do sacerdote. Paralelamente os reis divinos foram inseridos na estrutura social, introduzindo o patriarcalismo no Estado e dominando a autoridade (FREUD, 1996). Nesse momento, a culpa já não estava vinculada ao assassinato do pai, os

³⁰ O mito relata a história de um pai poderoso, tirânico e arbitrário que exigia total submissão de seus filhos e propriedade exclusiva das mulheres. Este pai invejado e temido provocava sentimentos ambivalentes entre seus filhos (ambivalência extensiva a toda relação filial posterior), que num arroubo de ódio são levados a assassiná-lo e comê-lo na refeição totêmica. No entanto, uma vez satisfeito o ódio neste festim canibalesco, ocorre a identificação dos filhos com o pai, e a afeição recalcada faz-se sentir. A partir daí, um intenso sentimento de culpa começa a surgir. O poder do pai morto torna-se ainda mais intenso e presente, quando personificado na figura do totem. Sendo o animal totêmico um substituto do pai, a manutenção de uma relação com ele ultrapassa a pura exibição de remorso pelo assassinato, pois há ainda a possibilidade de apaziguar o sentimento de culpa, rumo a certa reconciliação.

homens compreendiam que era o próprio Deus quem exigia e regulamentava o sacrifício.

Esta é a fase em que encontramos mitos apresentando o próprio deus matando o animal que lhe é consagrado e que, na realidade, é ele próprio. Temos aqui a negação mais extrema do grande crime que constituiu o começo da sociedade e do sentimento de culpa (FREUD, 1996, 173).

Apesar dessa negação, os sentimentos paradoxais para com as novas figuras do pai, reis e sacerdotes, continuaram presentes mesmo com a perda do sentido do sacrifício. O que significa que na visão do médico austríaco, o sentimento humano de culpa, bem como a sua rebeldia, não deixou e não deixará de existir, visto que são fatores determinantes no desenvolvimento das religiões, muitas vezes definidoras, por sua vez, de toda uma moralidade social.

Assim, Freud confere à culpa lugar fundamental na relação do sujeito com a lei e a sociedade, e também supõe que junto com toda herança simbólica também seja transmitida a culpa. Nesse sentido, ela fornece a filiação e a genealogia do sujeito, sugerindo que a gênese da subjetividade só é possível no que ela parte do sentimento de culpa (IATAURO, 2005, p. 19).

Se a culpa, assim como a vida nua, a precariedade da vida e, por vezes, a supressão do nome são aspectos intimamente ligados à condição humana, é natural que tenham atravessado a obra de Kafka e sigam se manifestando na literatura, dada a inesgotabilidade da temática.

Mais natural ainda é que o romancista que escolheu seus precursores (BORGES, 2007) também tenha sido escolhido muitos anos mais tarde para ser referenciado tanto em suas críticas ao sistema burocrático, opressivo e arbitrário quanto nos caminhos labirínticos de seus personagens.

2.1 K. descobre a muralha sem descobrir a filha

É isso que faz Bernardo Kucinski em seu primeiro romance: *K. Relato de uma busca*. Filho de imigrantes poloneses, cuja família havia sido morta em campos de concentração nazistas, nasceu nos anos 30 no estado de São Paulo. Estudante de Física pela Universidade de São Paulo durante o regime civil-militar foi militante contra o governo, preso e exilado, além de ter sua irmã e seu cunhado sequestrados, mortos e desaparecidos. Nos anos 70, tornou-se jornalista e, além de

participar da fundação de jornais alternativos, passou a trabalhar para importantes veículos como *BBC* e *The Guardian*. Mais tarde atuou como professor da USP e assessor do presidente Luís Inácio Lula da Silva entre 2002 e 2006. Desencantado com a profissão de jornalista (KUCINSKI, 2018) decidiu vestir a camisa de escritor (KUCINSKI, 2016) quando já contava com uma extensa produção bibliográfica³¹, muitas versando sobre o período ditatorial. Na sua estreia, quase quarenta anos depois do desaparecimento da irmã e do cunhado decide transformar essa história em narrativa ficcional, empenhando-se em contestar a narrativa dominante que encara a ditadura como um momento ordeiro, próspero e isento de corrupção. Para tanto, a fim de trazer à lume as vozes das vítimas, nessa e nas obras posteriores, o autor se vale de sua vivência e outros depoimentos para apontar e por vezes denunciar a truculência do regime ditatorial. Sua crítica bastante precisa aparece pulverizada em sua obra, retratando nosso esquecimento e demonstrando que aqueles que não se sentiram afetados pelo regime de 64 conseguiram retomar sua cotidianidade e agora tratam o período como um passado superado “Alguns anos mais e a vida retomarà uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou” (KUCINSKI, 2014a, p. 90). Há uma ênfase no desprezo para com as vítimas e seus familiares agravado com o passar dos anos.

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignoraram antes dele, o separador das cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado como a atestar a 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, 2014a, p. 12).

Hugo Achugar (2006) assinala que desde o final do século passado os países ocidentais enfrentam um desafio que perpassa a temática da memória e da construção de um relato democrático das histórias nacionais. Um desafio, segundo ele, que “mais que uma problemática historiográfica tratar-se-ia de um tema político; um tema no qual estão envolvidos, e sobre o qual devem e podem opinar, todos os cidadãos” (ACHUGAR, 2006, p. 151). Embora John R. Gillis (1995) sustente que a

³¹ *Pau-de-arara – a violência militar no Brasil* (1971); *Fomes de lucros* (1976); *O que são multinacionais* (1981); *Abertura: a história de uma crise* (1982); *A ditadura da dívida* (1987); *Jornalistas e revolucionários* (1991); *The privatization of Brazil's electricity sector* (1985); *Brazil: carnival of the oppressed* (1995); *The privatization of public services in Brazil* (1996); *Jornalismo econômico* (1996); *A síndrome da antena parabólica* (1998); *As cartas ácidas da campanha de Lula* (1998); *O fim da ditadura militar* (2001); *Lula and the workers party* (2003); *Jornalismo na era virtual* (2005); *Diálogos da perplexidade* (2009).

memória é um termo que vem perdendo seu significado preciso, ela ainda pode ser sumariamente entendida como um conjunto de reminiscências do passado, que emerge no pensamento de cada indivíduo em um dado momento presente. Ainda que pareça inerte, a memória se caracteriza como dinâmica, podendo ser reconstruída ou simulada, além de estar associada as três dimensões temporais: é evocada no presente, remete ao passado, mas sempre tem em vista o futuro.

Ao receber a alcunha de “nacional”, a memória passa a ser descrita de acordo com Maurice Halbwachs (1990) como a responsável por reforçar a coesão social de um grupo, sendo a forma mais completa de uma memória coletiva, isto é, a memória em comum, de um passado compartilhado.

A memória nacional é compartilhada por pessoas que, mesmo que nunca tenham se visto ou ouvido falar umas das outras, consideram-se que têm uma história em comum. Essas pessoas estão unidas tanto pelo esquecimento como pela lembrança, pois a memória moderna nasceu no momento em que americanos e europeus lançaram um esforço massivo para rejeitar o passado e construir um futuro radicalmente novo (GILLIS, 1994, p. 7 apud ACHUGAR, 2006, p. 201).

Com base nessa afirmação, Achugar (2006) esclarece que a ideia de um relato único produto do consenso ou da negociação já se apresentava na tese de outros autores (Benedict Anderson e Ernest Renan), mas chama a atenção para a fala de Gillis no que diz respeito ao nascimento da memória moderna. Para ele, o esforço por rejeitar o passado é chamado de “esforço fundacional”, esforço constituído posteriormente ao tempo histórico, quando as gerações seguintes passam a construir o passado, localizando “um momento que, talvez não tivesse o significado que o presente lhe atribui, inventando desse modo, o começo da memória” (ACHUGAR, 2006, p. 202).

A partir disso, o autor questiona sobre qual memória é aquela que corresponde à memória nacional, ou seja, “da memória oficial, da memória pública ou da memória popular?” (2006, p. 202), sustentando que ela seria o resultado da disputa pelo poder e hegemonia entre a memória popular e a memória oficial. A segunda, por diferentes razões, tende a exercer maior influência do que a primeira, sendo mais facilmente consolidada.

Uma dessas razões apontada pelo crítico está atrelada ao sujeito da enunciação do discurso predominante que, vinculado a um determinado grupo, acaba deixando de contemplar a pluralidade de sujeitos que compõem uma nação.

[...] quem enuncia o discurso nacional e/ou nacionalista? Pode-se identificar discurso nacional com nacionalista? Que tipo de memória supõe o ou os esforços fundacionais dos Estados-nação, durante o século XIX, na América Latina? Quem são os sujeitos do discurso nacional: o povo, os letrados, os caudilhos cívicos, os militares, os artistas? [...] O sujeito enunciador do discurso fundante do Estado-nação, na América Latina, durante o século XIX - independentemente de sua individualização – teve um projeto patriarcal e elitista, que excluiu não só a mulher, mas índios, negros, escravos, analfabetos e, em muitos casos, quem não tinha propriedades (ACHUGAR, 2006, p. 203).

Portanto, esse discurso, distante de uma natureza democrática, acaba por excluir as chamadas minorias. Mais do que isso, segundo Achugar (2006), contribui para a construção de um perfil de sujeito da nação que se identifica com a ideologia desse discurso e que, por sua vez, reproduz esses discursos, alimenta o imaginário social que, a seu tempo e a sua vez, termina “por ser objeto de lembrança e se objetivaria na memória nacional oficial” (ACHUGAR, 2006, p. 204), o que responde ao questionamento inicial sobre quem a memória nacional idealiza e representa.

Mesmo que o ensaísta uruguaio tenha feito tais reflexões a fim de pensar discursos acerca da origem de uma nação, essas discussões podem ser empregadas com o propósito de repensar a memória nacional referente à ditadura civil-militar. Colling (1997), por exemplo, indica o apagamento de muitos sujeitos na construção da memória do período ditatorial, sobretudo das mulheres, sustentando que “A história da repressão do período militar brasileiro é a história dos homens. As relações de gênero estão aí excluídas (p.7)”. Isso porque, apesar de paulatinamente a história oral vir garantindo mais espaço para as memórias subterrâneas (POLLAK, 1989), a memória oficial continua atendendo aos interesses dos enunciadores descritos por Achugar. Como muitos desses enunciadores atuaram em algum grau durante o governo militar e seguem ocupando cargos de poder, continuam operando pela manutenção da memória oficial, uma vez que “esquecimento - consensual ou não - e memória - escolhida ou não - supõem o tema do poder.

Essa resistência ficou bastante evidenciada quando, no momento em que o projeto da criação da CNV³² ainda estava sendo discutido, alguns políticos refutaram a medida de caráter reparatório. Exemplo disso foi o deputado Alberto Lupion, que

³² Criada pela Lei 12528/2011 e instituída em maio de 2012, a Comissão Nacional da Verdade se trata de uma comissão temporária que atuou entre 2012 e 2014 com o objetivo de promover a apuração e o esclarecimento público das violações de direitos humanos praticadas pelo Estado brasileiro entre 1946 e 1988, contribuindo para o preenchimento das lacunas existentes na história do país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos.

classificou como “vingança” a criação de um organismo responsável por examinar e averiguar a violação dos direitos humanos:

Acho que hoje nós estamos mexendo em feridas desnecessariamente. Acho que nós, como guardiães da Constituição, teríamos que respeitá-la e partimos para um novo momento no país e não sairmos atrás de vingança, de vendeta, colocando pessoas amargas, que querem vingança, mandadas pelo Executivo, para fazer uma perseguição desnecessária. Nós vamos nos arrepender disso no futuro, porque, em nenhum país em que se partiu para a vingança, para a vendeta, isso deu certo (BRASIL. Câmara dos Deputados, p. 94).

A noção de que este passado está superado e que voltar a olhar para ele seria uma forma de vingança que traria prejuízos para a nação é corroborado por outros deputados. Nelson Marquezelli, por exemplo, além de defender esse posicionamento reforça a ideia de que a ditadura brasileira foi comedida e que afetou um pequeno número de pessoas:

A anistia foi feita, já é uma ferida cicatrizada, já está na nossa Constituição, é uma cláusula pétrea. [...]. Eu acho que o País está caminhando bem. Não é necessário rever uma anistia de mais de 30 anos, que ambas as partes assinaram. Vamos ter juízo. Vamos caminhar para a frente. Chega de olhar no retrovisor. Meia dúzia de pessoas no Brasil, recalçadas, querendo vingança, vai levar esta Casa e o País a um caminho sem fim. Vejam o que estou falando: a um caminho sem fim (BRASIL, Câmara dos Deputados, p. 101).

Nesse sentido, o discurso do então deputado e atual presidente da república Jair Bolsonaro também merece ser destacado por acrescentar mais um receio atrelado à abertura dos arquivos da ditadura.

É um projeto suspeito. [...] é um projeto que desborda a Lei de Anistia, permite a prisão disciplinar de militares. É um projeto que cria um trem da alegria, a partir do momento em que vão indenizar centenas e centenas de pessoas que comparecerem à Comissão e falarem que foram perseguidas. [...] é um projeto que define, que apenas tipifica o tipo de crime que nós militares teríamos cometido para responder. Já os crimes praticados pela esquerda ficarão completamente fora. Mais ainda: consubstancia, no final, um relatório que será imposto junto aos livros do MEC para se fazer uma nova História moderna brasileira, tendo os militares como bandidos nesse período de 1964 a 1986 [sic] (BRASIL, Câmara dos Deputados, p. 65).

Mais do que o temor pela revisão da lei da anistia e a conseqüente punição tardia para os militares e alguns civis que de alguma forma apoiaram o regime e que seguem ocupando cargos de poder, a fala de Jair Bolsonaro sugere que os deputados temem pela revisão da história em si. Isso porque, a partir dessa revisão, nas instituições de ensino os militares passariam a ser tratados como “bandidos”, o que contestaria a versão das Forças Armadas.

O receio de como as novas concepções repercutiriam nas escolas e os efeitos dessa mudança não é por acaso, uma vez que a família e a escola são os principais núcleos formativos da sociedade (BRUNNER, apud ACHUGAR, 2006). Partindo dessa consideração, Achugar (2006) reflete sobre o fato de serem essas instituições as primeiras a sentirem os maiores efeitos nos momentos em que se inicia um processo de deslocamento da memória³³, sendo também cruciais para o processo de construção da memória coletiva de uma nação:

[...] esses lugares [família e escola] representam, no nível do público e do privado, os âmbitos onde se processa e se constrói a memória; seja esta, respectivamente, a memória pessoal, a institucional ou a estatal. A memória é um dos campos - se não, o campo, por excelência - em que se processam essas mudanças. Um campo de batalha onde o presente debate o passado como uma forma de construir o futuro. Daí que tanto os movimentos de restauração do passado como os de normalização do passado tenham peculiar atração para quem não deseja uma revisão desse passado (ACHUGAR, 2006, p. 201).

É nesse campo de batalha que as vítimas do regime demarcam seu espaço a fim de reivindicar que esse passado não seja esquecido. Mais do que evitar o esquecimento, esses sujeitos lutam para que a partir dessa memória se possa projetar um futuro pautado na democracia, no qual o Estado não seja responsável por hediondas violações aos direitos humanos. Na esteira desse processo, as investigações levantadas pela CNV e, de certa forma, os debates fomentados por parte da produção literária dos anos 2000, seguem uma tendência presente no atual cenário mundial.

Os processos de mundialização e os de revisão do passado, que caracterizam o cenário do presente fim do século - faces diversas da Hidra com que o presente nos interroga - têm colocado a memória em um lugar privilegiado. Pierre Nora diz: "Falamos tanto da memória, porque resta muito pouco dela" (Nora, 1989, p. 7). De certo modo, poder-se-ia dizer que o fantasma de um Alzheimer coletivo percorre o mundo. Todos estão, ou estamos, angustiados, ou militantemente estimulados, a contar passados silenciados, postergados, ou, no melhor dos casos, todos estão, ou estamos, angustiados ou estimulados pela necessidade de revisar a memória, ou as memórias - individuais e coletivas - herdadas para poder dar conta daquilo que não desejamos que seja esquecido (ACHUGAR, 2006, p. 205 - 206).

Quando questionado sobre uma possível repetição exaustiva do tema da ditadura na literatura, Kucinski (2014c) discorda que ela exista, argumentando que não há ainda um grande romance sobre o período ditatorial brasileiro. Acredita

³³ Outro exemplo que demonstra a vigília para com essas instituições são as tentativas de implantação do projeto Escola Sem Partido e a insistência em evocar a família na Câmara dos Deputados.

ainda, que há pouco interesse dos escritores contemporâneos por esse momento histórico³⁴, atribuindo esse desprezo à falta de uma política de memória que encare a época como um trauma coletivo.

Mesmo não chamando a atenção especificamente para os danos no corpo social do Brasil, pouco mais de dez anos após o fim da ditadura Regina Dalcastagnè (1996) já chamava a atenção para o dever da memória diante da impunidade dos chefes de Estado e demais envolvidos

Eles permanecem aí, sorrindo [...] Cada vez que um deles se olha no espelho, preparando-se para aparecer em público, uma súbita alegria o invade. É um homem impune, e sempre que lembra disso ele sorri. Sorri diante de nosso esquecimento, sorri diante da perplexidade daqueles poucos que ainda se recordam, que ainda sofrem [...] eles permanecem aí e celebram nossa indiferença, nossa curta memória. Mas ainda é cedo demais para esquecer, e o sorriso deles é a prova disso [...] se ainda não podemos fazer alguma coisa, temos ao menos a obrigação de não esquecer (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15).

Mesmo diante desse imperativo que suplica o *não esquecer*, o país ainda não conseguiu encarar esse passado. A criação da CNV, apesar de pequenos avanços, frustrou quem aguardava justiça para os vitimados, a revisão da Lei de Anistia e o esclarecimento do paradeiro de corpos desaparecidos e “concluiu seu relatório sem nada descobrir” (KUCINSKI, 2016a, p. 76). Não houve julgamento dos torturadores, os mesmos senhores de sempre continuam tranquilos, como se nada tivesse acontecido³⁵; a Lei da Anistia permanece vigente, corroborando com o esquecimento dos crimes do Estado; o caso da guerrilha do Araguaia segue sendo um ponto de interrogação. Bernardo Kucinski (2016b) acrescenta que a CNV pecou em não desenvolver uma narrativa diferente daquela que vinha sendo colocada, não transmitiu audiências públicas, tampouco divulgou amplamente seus relatórios, permitindo que o ponto de vista dos vencedores prevalecesse.

³⁴ Ricardo Lísias (2010), em seu texto “Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do Poder”, vai ao encontro do posicionamento de Kucinski ao sustentar que até mesmo a literatura cedeu ao discurso que soterra a violência ditatorial. Para o autor, aliado a esse aspecto está o perfil do escritor brasileiro contemporâneo que, na sua concepção, pouco se interessa por assuntos de ordem coletiva. Para o poeta Heitor Ferraz, no entanto, o tema tem crescido nos últimos anos – os livros mencionados neste trabalho, na página 30, são alguns exemplos desse crescimento. Além dele, Julián Fuks também percebe um retorno de marcas autoritárias de nossa história que tem se manifestado na literatura contemporânea.

³⁵ Referência ao livro de Luiz Roberto Salinas Fortes, *Retrato Calado* (1988) que antes de Dalcastagnè já perguntava: “E tudo ficará na mesma? Os mesmos senhores de sempre continuarão tranquilos, comandando como se nada tivesse acontecido?”

Benjamin (2012a), em seu amplamente debatido ensaio “Sobre o conceito da História”, defende que é tarefa do materialista histórico “escovar a história a contrapelo” (p. 245). Isto é, apresentar outras versões que mostrem o prisma dos vencidos. Por mais que o autor tenha incumbido ao historiador essa tarefa, nem sempre é nos discursos historiográficos que a dor de um pai que teve sua filha desaparecida pelo Estado, por exemplo, encontra lugar. Assim, é na literatura e em outras manifestações artísticas que as vítimas e adeptos de suas causas encontram suporte para os seus relatos e criações. Nesse sentido a literatura acaba se tornando “o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos” (SEVCENKO, 2003, n.p.).

Publicado pela primeira vez em 2011 pela editora Expressão Popular, organização construída há quase vinte anos por movimentos populares e voltada para uma formação político-ideológica de esquerda, ganhou visibilidade alguns anos mais tarde em uma versão editada pela Cosac Naify, que publica também *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014). Com o encerramento das atividades da editora, migra em 2016 para o grupo Companhia das Letras, que publica no mesmo ano *Os Visitantes* (2016), um desdobramento do primeiro romance. Além de ter duas de suas edições esgotadas, *K* atravessou fronteiras e já foi traduzido para pelo menos sete idiomas. Avraham Milgram (apud VASCONCELOS, 2013, online) atribui o êxito da obra à facilidade em identificar-se como o drama do personagem central.

Quanto a seu processo de escrita, Kucinski (2013) relata ter criado algumas histórias que o induziram a pensar a respeito de suas memórias familiares. Nesse processo de rememoração, surgiu o primeiro fragmento que faria parte do livro. A partir daí outras pequenas narrativas foram emergindo, bem como a figura do protagonista que se configura como o elemento que estabelece a ligação entre os excertos.

Embora, segundo ele, a obra tenha se realizado de forma espontânea, os paratextos que figuram no início da narrativa apontam para a dificuldade na elaboração e transmissão de seu relato. A epígrafe de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: veredas* (1956) “Conto ao senhor o que sei e o senhor não sabe; mas o principal que quero contar é o que não sei se sei e que pode ser que o senhor saiba”, sinaliza a imprecisão do trabalho com a memória e os obstáculos em transmiti-la; já a de Mia Couto extraída de *Terra Sonâmbula* (1992) “Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem

voz”, marca a tentativa do autor em distanciar-se do enredo ao mesmo tempo em que precisa acionar a memória para contá-la.

A inviabilidade desse apagamento é sensível em sua nota ao leitor “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”³⁶, na qual Kucinski enfatiza e assina com o próprio nome que embora a narrativa tenha se originado de suas memórias, contendo, portanto, uma forte carga testemunhal, não passa de ficção³⁷.

Além disso, a voz do autor também se manifesta na forma de um narrador autodiegético no primeiro (“As cartas à destinatária inexistente”) e no último capítulo (“Post scriptum”). Esses se diferenciam dos demais por apresentarem uma mesma data situada no presente da obra, 31 de dezembro de 2010, e adotarem uma postura de denúncia ao “mal de Alzheimer nacional” e à indiferença para com as vítimas e seus familiares. Como o autor havia explicitado na primeira tiragem do romance, esses dois capítulos são fixos, emolduram o romance, uma vez que a unidade dos fragmentos se dá por meio do protagonista K., obrigando que o capítulo que o apresenta introduza à narrativa. Da mesma forma em que o capítulo que aborda sua morte é trazido próximo ao fim e o excerto final retorne ao presente e adote a mesma postura de denúncia do capítulo inicial ao sugerir que existe um sistema repressor que continua organizado e operante, fazendo com que as famílias ainda tenham dúvidas acerca do paradeiro do familiar desaparecido.

³⁶ A versão utilizada para este trabalho e que traz a mencionada nota é a da Editora Cosac Naify, publicada em 2012 e reeditada em 2014. Na primeira versão, lançada pela Expressão Popular (2011), há um texto mais longo situado no posfácio: “Caro 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 completá-las ou lapidá-las com registros da época. Há referências a documentos em apenas duas histórias e somente como recurso narrativo. Depois, valendo-me da fabulação, levei essas recordações e cenários imaginados; juntei situações ocorridas em tempos diferentes, algumas idealizei do quase nada e preenchi com lacunas de esquecimento e os bloqueios do subconsciente com soluções inventadas. Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na exumação imprevisível desses despojos de memória, o que de novo obrigou-me a tratar os fatos como literatura, e não como História. A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribuições está quase no final. A ordem dos demais fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos.” Dele, permaneceu apenas a primeira frase, deslocada para o começo do livro como nota ao leitor, assim, deixou de ser um texto explicativo e transformou-se apenas em uma advertência.

³⁷ A hibridização entre ficção e memória aparece também em outros de seus trabalhos. No livro de contos, em nota, o autor explicita aos contemporâneos do regime que se tratam de histórias que lembram episódios noticiados, mas que não passam de criações literárias. Por outro lado, aos leitores mais jovens o autor aponta que esse conjunto de contos permite “sentir um pouco a atmosfera de então, com nuances e complexidades que a simples história factual não conseguiria captar.” Além de indicar a matéria-prima da coletânea, o autor acaba indicando um dos papéis que a literatura pode exercer: a de preencher as lacunas deixadas pela História, que, ao enfatizar questões políticas e militares, negligencia a subjetividade e silencia múltiplos atores sociais.

Os outros vinte e sete capítulos, entendidos por alguns leitores como fragmentos ou pequenos contos – ainda que nem todos produzam o efeito requerido por Edgar Allan Poe em sua *Filosofia da composição* (2011) – se passam no passado, no momento em que A. é dada como desaparecida e K. inicia sua jornada, primeiro em busca da filha, depois em busca do corpo, e por fim, apenas em busca de informações que explicassem sua morte. No entanto, essa crítica mais explícita à impunidade e ao esquecimento – e por vezes da ação da própria militância - bem como o deslocamento temporal para o presente, aparece também em outros momentos, como no capítulo “A queda do ponto”, em que após terem sido delatados, A. e Wilson destroem as pistas que poderiam levar a outros companheiros, poupando apenas o que consideravam mais importante.

Numa sacola maior, de lona, despejam documentos arduamente elaborados de denúncia, os que consideram mais valiosos. A lista dos duzentos e trinta e dois torturadores, que jamais serão punidos, mesmo décadas depois de fartamente divulgada, mesmo décadas após o fim da ditadura; os manifestos dos presos políticos, o dossiê das torturas, o relatório prometido à Anistia Internacional. E também a pasta de recortes de jornais sobre os hábitos e rotinas de empresários apoiadores de centros de tortura. Não sabem que, exceto o já justificado, todos eles morrerão de morte natural, rodeados de filhos, netos e amigos, homenageados seus nomes em placas de rua (KUCINSKI, 2014a, p. 27).

Esse passado, no entanto, não é contado de forma linear, além da imprecisão cronológica, pois os capítulos não foram arranjados de acordo com a ordem dos acontecimentos, há momentos em que o tempo presente é evocado a fim de sublinhar a falta de resolução dos casos, de justiça e da possibilidade de uma reparação.

Além do intertexto direto com a jornada labiríntica empreendida pelo personagem de Kafka, há em Kucinski a mesma estratégia de abreviar os nomes das personagens K. e A. a fim de manifestar a também abreviação dos sujeitos perante o estado de exceção. Mas no caso Kucinski essa redução aponta também para a aproximação com uma narrativa detetivesca; K. como símbolo de todos aqueles que perderam seus familiares e A. como representante de qualquer vítima direta do sistema repressivo; ainda K. como referindo-se a todos os familiares do autor que se envolveram na angustiante busca por A.

Essa questão do nome também adquire importância no capítulo “A terapia”. Nele temos o relato de Jesuína, uma jovem de 22 anos que realizava a faxina e outros

serviços no centro clandestino de tortura para onde A. fora levada. Como sugestão da “chefia” a jovem procura a terapeuta a fim de conseguir uma licença médica que a permite posteriormente aposentar-se por invalidez. Quando perguntada sobre a vontade de se aposentar aos 22 anos, Jesuína afirma que não seria ruim, no entanto queria mesmo era “ficar boa [...] Sinto muito barulho na cabeça, quero tirar tudo isso da minha cabeça e não consigo” (KUCINSKI, 2014a, p. 121). Jesuína procura ajuda médica quando sua perturbação a leva a ter alucinações e a se manifestar fisicamente: ela sangra como se estivesse constantemente menstruada. O relato é truncado e vacilante, exemplificando a dificuldade em falar a respeito do trauma. Após revelar alguns detalhes em torno de como era a rotina da Casa da Morte,³⁸ como eram as prisões, o período em que os presos permaneciam no centro, o número de celas, os gritos e as ferramentas usadas durante a tortura Jesuína narra o episódio em que presenciou a morte de A.

O Fleury mandou eu descer e ficar de novo com a moça, para ver se ela falava mais alguma coisa. De madrugada chegou o doutor Leonardo. Lá de baixo eu adivinhei que era o médico e avisei baixinho, quando vem o médico é porque vão maltratar, fazer coisa ruim. Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundos começou a se contorcer. Eles nem tinham aberto a cela, ela caiu de lado gemendo, o rosto horrível de se ver e logo depois estava morta. Parecia morta e estava morta mesmo (KUCINSKI, 2014a, p. 130).

Antes disso, no entanto, Jesuína comenta que a última palavra da prisioneira teria sido a declaração de seu nome completo. “Disse assim recitado como quem sabe que vai morrer e quer deixar o nome, para os outros saberem” (KUCINSKI, 2014a, p. 129 – 130). Como se pudesse “ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar” (DERRIDA, 1995, p. 41) anunciando quem era na tentativa de que fosse localizada, para que mesmo morta não desaparecesse completamente.

O valor do nome próprio aparece em outros dois capítulos. O primeiro denominado “Livros e expropriação” está dividido em três pequenas partes, e diz

³⁸ Embora não haja uma menção direta ao local, por ser descrita como uma cadeia disfarçada de casa localizada em cima de um morro em Petrópolis sabemos se tratar da Casa da Morte. Inês Etienne Romeu foi a única sobrevivente desse centro clandestino de tortura e assassinato, após sua libertação passou a se dedicar à denúncia e esclarecimento dos crimes ocorridos nesse local. Em depoimento, o Coronel Paulo Malhões relatou que depois de mortas as vítimas eram mutiladas e tinham a arcada dentária e as pontas dos dedos arrancadas a fim de dificultar a identificação. Após recomendação do Ministério Público Federal a casa foi tombada e mais recentemente, no fim de janeiro de 2019, a construção foi desapropriada. Estima-se que o local se torne um centro de memória.

respeito a um militante, possivelmente o marido de A., cuja “paixão pela revolução só tinha paralelo no amor pelos livros” (KUCINSKI, 2014a, p. 53). Depois de capturado e desaparecido pelo sistema, dele restou uma biblioteca “subversiva” de mais de dois mil livros. Em cada um deles, assinatura do nome completo, como se o registro nos tomos fossem “os únicos vestígios de sua vocação revolucionária, pequenas lápides de um túmulo até hoje inexistente” (KUCINSKI, 2014a, p. 54). No segundo, “As ruas e os nomes”, 47 desaparecidos políticos são homenageados, batizando 47 ruas de um loteamento “num fim de mundo, terrenos baratos para estimular a autoconstrução, de modo a valorizar terras do mesmo dono mais próximas ao centro” (KUCINSKI, 2014a, p. 160). Um vereador teria feito um projeto de lei cuja homenagem viria a enaltecer os que lutaram contra a ditadura, além de “lembrar às futuras gerações a importância da democracia e dos direitos humanos” (KUCINSKI, 2014a, p. 161). “Só os nomes, sem indicação de data de nascimento, nem, obviamente de morte” (KUCINSKI, 2014a, p.160). Em vez de sentir alento pela homenagem, na volta para casa K. percebe nela certa insignificância, visto que ruas e avenidas que apresentavam um tráfego muito maior de pessoas acabavam recebendo nomes de militares e outros líderes cujos feitos pouco ou nada beneficiaram a maior parcela da população³⁹. Ao ler as placas com esses nomes, K. supõe que os passantes pensem que se tratam de heróis, concluindo com isso, que não caberia outro lugar para A. ser homenageada senão o mais distante possível.

Outro aspecto que salta aos olhos ao longo dos capítulos é a multiplicidade de vozes apresentadas em forma de diálogos, relatos, cartas e alguns monólogos. Apesar disso, a narrativa é conduzida, sobretudo, por um narrador heterodiegético onisciente, que dá voz a K. a partir de um discurso ora indireto, ora indireto-livre, diferente de outras personagens, que quase sempre falam por si mesmas. “É preciso sempre ser mais que um para falar, é preciso que haja várias vozes” (DERRIDA, 1995, p. 7), porém, nem com todas essas vozes há uma solução para o desaparecimento de A., que segue em aberto, comprometendo, entre outros aspectos, a experiência do luto da família.

³⁹ Embora a CNV tenha indicado uma mudança dos nomes dos locais que homenageavam ditadores, a troca é bastante polêmica. Em Porto Alegre, por exemplo, no ano de 2014 a Avenida Presidente Castello Branco passou a se chamar Avenida da Legalidade e da Democracia, em homenagem ao movimento liderado por Leonel Brizola em 1961, que assegurou a posse do vice João Goulart após a renúncia do presidente Jânio Quadros. Em 2018, no entanto, a partir de uma decisão do Tribunal de Justiça, a avenida voltou a ser chamada pelo nome de um dos articuladores do golpe de 64.

Dentre essas vozes, em “Paixão, compaixão”, uma voz chama particular atenção por seu caráter inusitado⁴⁰: uma advogada que se apresenta como amante de Fleury diz sentir por ele uma “paixão louca”, como se ele a houvesse “hipnotizado”. O primeiro contato entre os dois se dá quando ela, “igual passarinho entorpecido na frente da cobra” (KUCINSKI, 2014a, p. 101), vai ao seu encontro pedir um passaporte que garantisse a volta do irmão do exílio. É nessa situação de vulnerabilidade que o relacionamento se desenrola. Embora não tenhamos acesso à fala de sua interlocutora, sabemos se tratar de uma mãe que a procura para tentar obter alguma informação acerca do filho. A amante revela, no entanto, ter tratado de não perguntar nada a respeito do trabalho ao policial. Apesar disso, com a intenção de se redimir por ter se envolvido com um dos maiores responsáveis pelas torturas e assassinatos dos militantes, tenta auxiliar familiares de vítimas que veem nela uma possibilidade de ajuda mencionando nomes de desaparecidos ao delegado e avaliando sua reação.

Aprendi a adivinhar, mesmo ele não respondendo, se ele diz olha, garota, esqueça esse nome, ou algo parecido, então eu já sei que aconteceu o pior. Só uma vez ele reagiu diferente, disse esses jornais não sabem de nada, vai ver essa subversiva está longe daqui com outro nome; disse de um jeito que eu desconfie que foi ele mesmo quem soltou a menina... parecia se jactar (KUCINSKI, 2014a, p. 104).

Embora o motivo primeiro do relato tenha sido informar se a mãe teria chances de encontrar o filho vivo esse parece tornar-se secundário à medida que a narradora vai tecendo seu desabafo. Mesmo sabendo da morte do filho, a mãe continua ouvindo o que advogada tem a dizer, como se ela não tivesse outra confidente, posto que sua relação com Fleury fez com que a família, vizinhos e amigos se afastassem, fazendo dela “um bicho solitário, um bicho como ele, uma mulher maldita” (KUCINSKI, 2014a, p. 108). Tão isolada quanto os traumatizados pelos campos de concentração, a amante também sentia uma necessidade elementar de contar aos outros (LEVI, 1988, p. 7). Tendo deixado inclusive de se confessar na Igreja, via nas pessoas que a procuravam uma oportunidade de escuta, pois assim “voltava a se sentir gente”.

⁴⁰ Considero o capítulo inusitado por apresentar duas personagens desconhecidas e com interesses completamente distintos interagindo em um tom conciliador, além de apontar para o fato de que para além do envolvimento com centenas de mortes, ainda há uma cotidianidade na qual é possível se apaixonar e ajudar algumas pessoas. Essa, no entanto, não alivia a responsabilidade pelos crimes cometidos.

Dessa forma, a mãe do desaparecido juntamente com o leitor passa a ocupar a posição de testemunha. Diferente dos dois tipos de testemunha propostos por Agamben⁴¹ (2008) o papel desempenhado por esse tipo de testemunha é daquele que

não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Além da forma como eles se conheceram, o método para descobrir se a vítima está viva ou morta, e o anúncio da morte do filho cujo nome não é mencionado, o teor do testemunho envolve uma menção ao suicídio de Frei Tito e a dificuldade em lidar com o acontecimento, já que a amante crescera numa família católica. Nesse momento ela questiona “como é que um homem assim, tão bom comigo, pode ser tão ruim com outros” (KUCINSKI, 2014a, p. 106).

Sem respostas, a narradora reflete que o ódio a padres era pessoal, enquanto o ódio a comunistas seria introjetado, “era missão, ele tinha que acabar com eles de qualquer jeito, era um acordo, para se livrar das outras acusações” (KUCINSKI, 2014a, p. 108). Mesmo que essa não seja a intenção, a advogada acaba relativizando a culpa do delegado ao tentar encontrar argumentos que justifiquem suas ações, além de distribuir a culpa com os próprios envolvidos na luta conta a ditadura, pois interroga sua ouvinte: “Mas a senhora pensa que esses comunistas eram todos uns santos? Pois fique sabendo que ele [Fleury] tinha informantes em todos esses grupos [...] era comunista mesmo traindo comunista” (KUCINSKI, 2014a, p. 180-109). Essas suas ponderações a colocam em uma situação instável, pendendo entre ser vítima e ser cúmplice. Vítima pela situação de indefensabilidade que originou a relação e a dificuldade de interrompê-la por medo e desamparo; cúmplice porque ainda que ouça e tente extrair informações acerca de alguns

⁴¹ Em *O que resta de Auschwitz* (1998) Agamben menciona que em latim, há dois termos para representar a testemunha: *testis*, “que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores” (AGAMBEN, 2018, P. 27); e *superstes* que diz respeito àquele “que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2018, p. 27).

desaparecidos, é omissa em relação ao parceiro, relevando ou preferindo não saber de seus crimes para manter a harmonia do casal.

Embora o monólogo não se relacione diretamente com A. ou Wilson, revela até onde os familiares eram capazes de chegar para obter qualquer informação, a própria narradora assume que procurá-la seria a “prova de que a pessoa fez de tudo” (KUCINSKI, 2014a, p. 11), inclusive *procurar uma pessoa como ela*⁴². Além disso, mostra a faceta humana do torturador, um lado que manifesta certa “normalidade” em sua rotina. Com isso, Kucinski expõe que a tortura não pode ser entendida como uma prática desumana, já que ocorre porque a “sociedade, explícita ou implicitamente a admite” (KEHL, 2010, p. 130).

Afinal, a história da amante do Fleury, que se envolveu com ele, a princípio para salvar o irmão, e acabou se apaixonando, não comove, incomoda. Incomoda mais ainda “um homem que todos dizem que é um monstro” ser apresentado como alguém capaz de sentir e inspirar afeto. Essa lucidez incômoda de Kucinski evita a armadilha de maniqueísmos fáceis e prováveis, visto que ele tem na ponta dos dedos personagens que não provocam nenhuma empatia e que suscitam sentimentos polarizados. Porém, evidencia as forças humanas por trás do horror institucionalizado. (SAID ANDERSSON, 2014. p. 168).

A amante cita um exemplo de um artista compositor de canções infantis que fora preso pelos militares. Fleury comenta que esse sujeito havia delatado mais de cinquenta sem que fosse preciso acender um cigarro, bastou dirigir ameaças a seu filho. Não era incomum que as sevícias dos ditadores também fossem endereçadas aos filhos dos opositores do regime. Em 2011 em rede nacional Maria Amélia Teles relatou o momento em que seus filhos de 5 e 4 anos foram obrigados a vê-la após uma noite sendo torturada e contou que a tortura psicológica com os filhos teve sequência nos dias posteriores e deixaram graves sequelas. Há uma mudança no texto da primeira versão do livro para a segunda. Na primeira o delator se tratava de um roteirista de novela de tevê que entregou mais de trinta. Em *Os visitantes* a pessoa a quem o livro faz referência procura o autor de *K.* para recriminá-lo, culpá-lo por tê-lo exposto a ponto de seu filho questionar se o relato era fidedigno e, por fim, esclarecer alguns acontecimentos prévios. Segundo esse personagem, foram 18 delatados após algumas sessões de tortura que envolveram choques elétricos, estupro e afogamentos, a delação teria ocorrido após terem trazido o filho do

⁴² Em mais de um momento a narradora se autodeprecia, como se o envolvimento íntimo com Fleury a igualasse a ele.

torturado para também ser ameaçado de tortura. Temos acesso assim, a um caráter mais humanizado da figura do delator, trazido por Kucinski como tão vítima do sistema repressivo quanto àqueles delatados por ele, afinal agiam visando nada além da sobrevivência.

Essa questão adquire importância também no capítulo “Dois informes”, protagonizado por esse indivíduo que após sessões de tortura aceita atuar como um infiltrado nas reuniões da organização. Em seu informe, revela quem estava presente, descreve fisicamente um militante até então desconhecido, fornece detalhes do lugar onde a reunião acontecia, menciona finalmente a pauta do encontro: a ciência de que havia um infiltrado no grupo, responsável pela captura dos últimos membros sequestrados da organização. O informante menciona haver suspeitos, e apesar do alerta para que tomassem cuidado frente à possibilidade de algum engano, um dos membros sugere “apressar o inquérito e o justicamento para intimidar os hesitantes” (KUCINSKI, 2014a, p. 92). Enquanto relatava por escrito, o “traidor” lembrava a forma como havia chegado à situação que agora não apresentava saída, lembrando-se dos “rostos agoniados” daqueles que até um momento considerava companheiros. Refletia também sobre o medo de ser desmascarado e justicado, bem como a possibilidade de também ser morto e desaparecido quando não pudesse mais contribuir com a polícia. Na tentativa de ganhar tempo, salvar a si e aos companheiros, decide relatar que a reunião não havia acontecido, engolindo o relatório anterior enquanto para o “chefe” “inventava, aflito, a explicação para o rosto afogueado e o suor que lhe escorria pela testa” (KUCINSKI, 2014a, p.95).

A prática de julgamento e execução de pessoas consideradas traidoras pelo movimento aparece ainda na carta que compõe o capítulo “Mensagem ao companheiro Klemente”. No conteúdo dessa carta, um militante, Rodriguez, escreve a outro fazendo um balanço negativo da luta armada, questionando o que chamava de “suicídio coletivo” e a falta de autocrítica da organização e do companheiro Klemente.

Tínhamos de ter analisado, feito a autocrítica, reconhecido que estávamos isolados. Talvez ainda desse para preservar muitas vidas. Em vez disso, decidimos lutar até o fim, mesmo que não desse em nada. Ali começou a insanidade. A coisa religiosa, de “dez vidas eu tivesse dez vidas eu daria”. No fundo, entramos no jogo da ditadura de nos liquidar a todos. Senti depois em alguns companheiros um fatalismo mórbido, de que não restava outro caminho senão morrer como Che (KUCINSKI, 2014a, p.177).

Para o redator da carta criou-se uma alienação, uma obsessão em torna da luta armada mesmo com o seu esgotamento. Ele menciona um integrante da organização, Márcio⁴³, que teria alertado quanto a insânia do “sacrifício inútil de tanta gente” (KUCINSKI, 2014a, p. 177) e a imprudência de continuar uma luta sem apoio social e sem ações políticas. Márcio foi justificado⁴⁴ por suspeita de traição, no entanto, não se tratava de um informante, apenas não estava mais disposto a seguir lutando naqueles moldes em que já não acreditava. “Márcio não foi executado para resguardar a Organização. Foi executado para dar um recado, quem vacilar vai ser julgado como traidor” (KUCINSKI, 2014a, p. 179). V. aparece na carta como responsável por decidir executar Márcio e por prolongar as ações de guerrilha. No entanto, ao contrário de K. e A., não se trata de um nome, mas da abreviação de você, de modo que, Klemente⁴⁵ seria o inquisidor a quem Rodriguez acusa e se dirige. Para ele, ao agir dessa forma, os companheiros “incorporaram o método do terror da própria ditadura” (KUCINSKI, 2014a, p. 180) pois condenaram sem provas e sem crime tipificado. Por fim, critica a forma como os companheiros tratavam aqueles que denunciavam o grupo em circunstância de tortura “Como se fosse possível julgar quem foi torturado” (KUCINSKI, 2014a, p. 180).

Ainda que A. seja a razão de ser do livro, temos acesso à sua voz uma única vez, em “Carta a uma amiga”, capítulo no qual relata a uma amiga a sensação de medo e de que a situação política brasileira pioraria, o distanciamento dos amigos e

⁴³ Nesse capítulo Kucinski faz referência a Márcio Leite de Toledo, estudante de sociologia da USP, dirigente e militante da Aliança Libertadora Nacional, ALN, organização criada por Carlos Marighella em 1967 e da qual Ana Rosa Kucinski também fazia parte.

⁴⁴ A prática de justificação se caracterizava como o julgamento e morte de pessoas consideradas traidoras das organizações de resistência. A partir de uma denúncia dos próprios companheiros, seguia-se uma investigação pouco criteriosa, e, caso considerado culpado pelo grupo, o acusado era executado. Márcio foi justificado em 23 de março de 1971, na Consolação em São Paulo. Após a anistia, e uma menção no livro *Combate nas trevas* (1987) de Jacob Gorender, o caso teria se transformado em uma espécie de tabu para os ex-membros da militância. Mais de três décadas depois, no entanto, Antonio Pedroso Junior, após cinco anos de pesquisa, lança o resultado de suas investigações em torno do episódio. Segundo ele, após treinamento de guerrilha em Cuba, Márcio teria voltado clandestinamente ao Brasil e passado a integrar a Coordenação Nacional da ALN em um momento em que a organização havia perdido seus dois principais líderes: Carlos Marighella e Joaquim Câmara Ferreira. As inúmeras perseguições e perdas constantes levaram Márcio a defender a necessidade de recuar na tática da luta armada, ao mesmo tempo em que indicavam haver algum informante no grupo. Assim, a conduta de Márcio teria sido colocada sob suspeita, culminando com sua execução após julgamento do Tribunal Revolucionário.

⁴⁵ No ano de 2012, Carlos Eugênio Sarmiento Coelho da Paz – o Clemente - último comandante da ALN, confessou publicamente ter participado da execução de Márcio. A confissão foi feita durante o programa Globo News Dossiê na qual o ex-militante justificou a quebra de seu silêncio como uma forma de dar o exemplo em um momento em que se buscava “a verdade”. Ao mudar a inicial de seu nome, Kucinski parece querer frisar que a carta pertence ao campo ficcional, mesmo se valendo de nomes e acontecimentos reais.

da vida familiar, o matrimônio secreto. Compartilha o mesmo sentimento de completo desamparo testemunhado pelos outros militantes já mencionados. Compara sua condição à retratada no filme *O Anjo Exterminador* (1962) de Buñuel, cuja trama envolve um grupo de pessoas preso em uma sala sem conseguirem sair ao mesmo tempo em que não identificam o que de fato os prendiam.

Como sair disso? Não sei como sair [...] Nunca pensei que esse filme a ter tanto significado para mim. Fiquei imaginando que tipo de situação inspirou o Buñuel, se foi o franquismo, se foi o catolicismo, se foi alguma coisa da vida dele, pessoal. Seja o que for, é um belo estudo sobre o que leva as pessoas a fazer o que fazem, a caminhar numa direção sem saída e não ter forças para mudar. É o que acontece comigo (KUCINSKI, 2014a, p. 47-48).

Embora revele pouco a respeito de sua personalidade, a aparente consciência da inevitabilidade de seu fim seguida da sua supressão no restante da obra, parecem querer indicar sua ausência na vida real, já que esse é o último capítulo em que A. aparece executando alguma ação antes de seu desaparecimento. Além desse, A. aparece viva apenas nos anteriormente mencionados “A queda do ponto” e “A terapia” e no episódio que narra a compra do primeiro par de óculos. Nesse último, além do profundo afeto que o pai nutria pela filha, o narrador salienta a ausência da mãe, deprimida e fisicamente debilitada pela perda de seus parentes na Segunda Guerra.

Quando engravidou da filha, depois de dois filhos homens, já era uma mulher triste; a comissão enviada pelos judeus de São Paulo para investigar os boatos assustadores sobre o que acontecera na Polônia havia regressado confirmando o pior. Sua família, como a maioria dos judeus de Wloclawek, havia sido dizimada. Todos. Os pais, os irmãos, os tios e os sobrinhos. Por isso, as cartas pararam de chegar logo nos primeiros dias da invasão alemã, e não por causa dos bloqueios da guerra. Nem o seu primo Moses escapou, embora tivesse ido para a França. A comissão também confirmou a deportação e extermínio dos judeus franceses. O câncer na mama apareceu logo depois desse relatório (KUCINSKI, 2014a, p. 39-40).

Para além das relações familiares, é interessante observar que K. centra-se no trauma da mãe, que afetada pela incalculável perda não consegue encarar a maternidade com otimismo, tampouco estabelecer com a filha uma relação mais ou menos terna. Isso porque “sentir alegria implicava sentir culpa” (KUCINSKI, 2016b, p. 28). Conforme a filha crescia, chegavam informações sobre os campos de extermínio, terríveis a ponto de ninguém querer falar a respeito delas. Como um soldado que retorna do campo emudecido, o próprio K. parece ter se calado em

relação ao trauma de também ter perdido seus familiares durante a Segunda Guerra. A partir do instante em que percebe a ausência de A., no entanto, mais do que lançar um olhar mais atento ao seu tempo histórico ao comparar a ditadura ao regime nazista, K. revisita esse trauma a partir do novo acontecimento dramático, por ele considerado inclusive ainda mais cruel: o desaparecimento da filha.

Safatle (2017) demonstra que de fato há uma proximidade entre esses regimes totalitários. Ele explica que o projeto nazista de apagar os vestígios alcançou sua realização plena na América do Sul, exemplificando sua tese ao lembrar das crianças argentinas que eram sequestradas e entregues aos carrascos, uma comprovação para ele de que “a morte física só não basta. Faz-se necessário apagar os traços, impedir que aqueles capazes de portar a memória das vítimas nasçam” (SAFATLE, 2017, p. 63). Para ele, o núcleo duro do totalitarismo é justamente a violência dessa eliminação simbólica herdada do regime nazista.

O século XX cunhou o imperativo ‘fazer com que Auschwitz nunca mais ocorra’. Mas podemos nos perguntar o que exatamente aconteceu em Auschwitz que sela esse nome com o selo do que nunca mais pode retornar. Todos conhecem a resposta-padrão. Auschwitz é o nome do genocídio industrial, do projeto de eliminação de todo um povo. Infelizmente, a história conhece a recorrência de barbárie dessa natureza. A dimensão realmente nova de Auschwitz não está no desejo de eliminação, mas no desejo sistemático de apagamento do acontecimento, de desaparecimento. Há de se ouvir mais uma vez esta frase trazida pela memória de alguns sobreviventes dos campos de concentração, frase que não terminava de sair da boca dos carrascos: ‘ninguém acreditará que fizemos o que estamos fazendo. Não haverá traços nem memória’. Um crime perfeito, sem rastros, sem corpos, sem memória. Só a fumaça que se esvai no ar das câmaras de gás. Nesse sentido, Auschwitz teve o triste destino de expor o núcleo duro de todo totalitarismo. Pois o totalitarismo não é apenas fundado na violência estatal contra setores da população que questiona a legalidade do poder. Ele é fundado nesta violência muito mais brutal do que a eliminação física: a violência da eliminação simbólica. (SAFATLE, 2017, p. 62)

Essa temática da violência do desaparecimento e a consequente eliminação simbólica do sujeito parece ser tão cara para Kucinski que além de ser o ponto de partida do romance, aparece em outros dois de seus contos: “O velório” (2014) e “Joana” (2014). Tanto na narrativa aqui estudada quanto nos contos, a influência de Kafka se manifesta na relação dos sujeitos com o Estado, relação essa marcada pelo abuso de poder e pela impunidade. Dessa relação faz-se uma atmosfera de intensa crueldade e profundo desrespeito à dignidade humana, visto que, se a prisão motivada por perseguição política seguida de tortura e morte já se caracteriza como

um ato de tirania, o desaparecimento agrava essa crueldade. De um lado porque de acordo com Maria Rita Kehl⁴⁶ (2018) o desaparecimento político⁴⁷ se caracteriza como uma grave violação de direitos humanos por ser cometidas por agentes do Estado. A psicanalista explica que quando o preso está sob tutela Estatal, é dever do governo zelar pela vida desse prisioneiro e garantir que sua dignidade seja preservada. De outro, pela situação de irresolução do desaparecimento, que gera uma dúvida permanente e um estado de suspensão, uma vez que

O desaparecido é aquele que está para ser, porém não é. É algo irresoluto. Está suspenso. Está fixado no tempo sem poder resolver-se. É a situação dos desaparecidos. Não estando vivos nem mortos, estão, na realidade, vivos e mortos. Sua situação caracteriza-se pelo que Victor Turner denominou de *liminaridade*. Somente seu aparecer na forma de cadáver é capaz de por fim a essa indefinição (ARAÚJO LIMA, 2012, p. 987).

Já que o motivo dessa liminaridade é a falta de um corpo, podemos pensá-lo como um centro cuja ausência descentraliza o binarismo vida-morte e impede sua categorização. Diante disso, a situação do desaparecido (político ou não) inverte a hierarquia convencionalmente estabelecida entre pares de oposição, criando um jogo no qual a supremacia de um conceito sobre outro se alterna, resultando na indecisão (DERRIDA, 1971).

O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo, e não inversamente. (DERRIDA, 1971, p. 248).

Embora tenhamos uma tendência a pensar o centro como sendo um lugar fixo, Derrida, além de tratá-lo como sendo maleável, define-o muito mais como uma função: a de ser cenário de uma constante substituição de signos dinâmicos que ali não permanecem. Em função dessa não-permanência, por não abrigar nada, esse centro torna-se um não-lugar.

Ao apropriar-se dessas ideias Silvano Santiago (2000) desenvolve a noção de “entre-lugar”, entendido como uma fronteira onde dois conceitos julgados opostos se diluem formando um terceiro que rompe com as dicotomias. É nesse entre-lugar

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znN4FOskNGk> Acesso em 03 jan 2019.

⁴⁷ Nessa mesma conferência, Kehl pontua que desaparecido político é uma figura criada pelas ditaduras latino-americanas, que de acordo com BAUER (2011) se valiam de práticas que envolviam sequestro, tortura, morte, desaparecimento e desinformação para controlar a população através da formação de uma cultura do medo.

que o desaparecido se insere⁴⁸, em uma situação intermédia entre a vida e a morte, de concomitância entre vida e morte de um sujeito que, na ausência da materialidade do corpo a ser reconhecido e sepultado, segue existindo. Nesse movimento paradoxal e oscilante entre a impossibilidade de presença e a perenidade da ausência Paulo Endo (2016) afirma que

Mesmo que as organizações dos Direitos Humanos, sentenças em tribunais e companheiros confirmem o desaparecimento, nenhum deles pode confirmar a morte, num movimento pendular que não se exaure, se repete e se constitui a experiência do absurdo de realidades justapostas, que perpetuamente se desencaixam e que não encontram interlocutor na vida em vigília e nem inteligibilidade lógica para aqueles cuja vida foi definitivamente atravessada pelo anonimato do desaparecimento forçado (ENDO, 2016, p.13).

É o que acontece no conto “Joana”, que traz a história da personagem que dá título à narrativa, mulher idosa que em algumas noites da semana percorre as ruas da cidade buscando encontrar o marido desaparecido Raimundo⁴⁹.

Não pensem que ela seja uma louca. Nada disso. É uma mulher normal, um pouco maltratada pela vida, como toda mulher pobre, mas rija, de cabeça boa, com dois filhos e quatro netos, todos saudáveis. Joana recebe uma pensão do Estado por tudo o que aconteceu. [...] Mas faz questão de trabalhar. Além de cuidar dos netos, é atendente de uma floricultura por meio período. (KUCINSKI, 2014b, p. 58)

O casal havia migrado do Nordeste em busca de melhores condições de vida, ele era metalúrgico e havia se vinculado ao grupo Ação Popular, que organizava operários nas fábricas. “Um dia, bem cedo, a polícia foi à casa deles e levou Raimundo. Sem mandado de prisão, sem nada.” (KUCINSKI, 2014b, p. 59). Ainda que o Estado tenha concedido-lhe um atestado de óbito, o que nem sempre acontece, Joana nega essa morte, permanecendo presa ao evento traumático, repetindo-se após deixar de ter notícias de Raimundo: há mais de vinte anos enrola-se em um xale e sai distribuindo moedas para os moradores de rua, questionando se algum deles percebeu algum andarilho desconhecido e de mais idade. O

⁴⁸ Diferentemente da ideia de entre-lugar proposta por Silviano Santiago, o entre-lugar do desaparecido não é estabelecido, nem conquistado, mas motivado pela repressão do Estado. Além disso, para Silviano Santiago a interação de elementos opostos daria origem a alguma coisa única e original, o que atribuiria um aspecto positivo a esse conceito de entre-lugar. Todavia, isso não é localizado na obra, justamente por ter sido uma condição criada para a instauração de angústia e medo.

⁴⁹ Provável referência à Raimundo Eduardo da Silva

documento não é suficiente, é preciso um corpo e uma sepultura para que ela se convença, uma vez que se apega à ideia de que a ausência do corpo não se caracteriza como morte, optando por continuar procurando o marido, talvez desmemoriado, talvez cego ou aleijado, perambulando pelas ruas.

A decisão fácil de prender uma pessoa sem mandado de prisão, torturar o corpo e extinguir seus rastros, ajudam a evidenciar a precariedade e a matabilidade, desenvolvidas anteriormente. Em um contexto marcado pelo autoritarismo, as vidas de personagens como A. e Raimundo são matáveis porque o Estado tratou de enquadrá-los como inimigos internos (BENEVIDES, 2014), indignos de vida, de memória e comoção.

No que diz respeito especificamente à figura de A., equivalente, no entanto a praticamente todos os desaparecidos políticos, o desprezo para com sua vida e posteriormente sua memória vai se desenhando logo no capítulo de abertura quando é denunciada sua morte – sublinhada como desnecessária – e a frieza do sistema que continua enviando-lhe cartas como se continuasse viva, não permitindo que sua memória descanse. No capítulo seguinte, vê-se que esse desdém inicia tão logo começa a saga de K. em busca da filha. Para além das poucas pessoas que o pai sabia serem mais ou menos próximas de A. (irmãos, madrasta, amigas) e que estavam impossibilitadas de tomar alguma atitude, K. procura ajuda com o amigo advogado, cuja orientação é dar queixa na Delegacia de Desaparecidos, mas já advertindo que de nada adiantaria, posto que recentemente outros dois alunos de medicina pertencentes à comunidade judaica haviam sumido e nas prisões de motivação política “os tribunais estavam proibidos de aceitar pedidos de habeas corpus” (KUCINSKI, 2014a, p. 17). Já na delegacia, a polícia se nega a tomar providências, “tinha mais o que fazer” (KUCINSKI, 2014a, p. 18). K. passa então a abordar fregueses em sua loja que ora o ouviam atentamente, em silêncio sem nada poder fazer, ora o interrompiam já no início de seu desabafo “como se ouvir já os colocasse em perigo” (KUCINSKI, 2014a, p. 20).

Afora a omissão de ajuda, o excerto que mais avulta a insignificância de A. é o capítulo narrado por um dos militares envolvidos no sequestro de A. e seu marido intitulado “A cadela”. Aqui o narrador diz ter dado tudo certo durante o sequestro: não houve rastros, nem testemunhas. O casal fora surpreendido num beco próximo a um parque enquanto passeava com sua cadela (não por acaso a cadela se

chamava “Baleia”, mesmo nome da cachorra humanizada de Graciliano Ramos⁵⁰, o que corrobora com a ideia de que a cadela era mais importante que os humanos em questão). “Quando os dois se deram conta, já estavam dentro do carro e de saco na cabeça” (KUCINSKI, 2014a, p. 63), restando apenas a cachorra, que para fins de segurança dos agentes militares permaneceu sob a guarda deles. Agora se questionavam: que fazer com a cadela?

O pior é à noite: essa filha da puta chora sem parar, parece de propósito para a gente não dormir, ganindo a noite toda; eu não entendo o chefe, durão, mas quando falo que sobrou a cadela, que é perigoso, faz que não escuta.[...] Quando eu disse que ela não comia desde que chegou ele botou a culpa em mim, disse que demos comida ruim para a cadelinha, ainda mandou comprar essa ração de trinta paus o quilo, mais cara de filé mignon; o pior foi ontem, quando eu falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde, que quem maltrata cachorro é covarde; quase falei pra ele: e quem mata esses estudantes, que têm pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não deixa nada, é o quê? (KUCINSKI, 2014a, p. 65).

Para o chefe da seção, enquanto o casal se resume a “carne nova” passível de ser explorada e liquidada, a cadela é digna de proteção, desvelo, boa comida, enfim, de ser considerada uma vida. Embora a voz narrativa do militar questione a moralidade do chefe ao colocar um animal em posição superior a de um humano e a decência de quem pratica os atos perpetrados pelo regime, não há remorso em sua fala. Mesmo consciente das atrocidades cometidas por ele, chefe e colegas, pensa e age com naturalidade. Nesse sentido, seu comportamento o aproxima da conduta de Eichmann, responsável por encaminhar milhões de homens e mulheres para a morte durante nos campos de concentração. Quando interrogado sobre seus atos em seu julgamento ocorrido em Jerusalém quase vinte anos após o término da Segunda Guerra justificava dizendo estar seguindo ordens do Estado, como se o exercício da violência se igualasse a uma atividade burocrática em prol do governo (ARENDR, 1999). Laudos psiquiátricos indicavam que Eichmann de fato não apresentava sinais de sadismo ou perversão, estando com suas faculdades psíquicas dentro daquilo

⁵⁰ Com mais esse intertexto, além das relações com Kafka e menção a outros autores (Kundera e Styron, por exemplo) o autor indica que ao adentrar no universo da ficção já dialoga com a tradição literária, sendo antes de tudo um leitor do cânone. O narrador do capítulo, no entanto, desconhece a personagem Baleia, tão marcante no imaginário nacional, chegando a questionar “De onde é que tiraram esse nome?” (KUCINSKI, 2014a, p. 63). Kucinski parece com isso, querer zombar dos militares, apontando para uma falta de conhecimento de aspectos formadores da cultura local. Além disso, se a literatura nos torna mais humanos, como sustenta Antonio Cândido (1995), ao frisar o desprezo pelas manifestações literárias Kucinski está apontando também para a insensibilidade dos responsáveis pelo sequestro de A.

que é tido como normal. Foi isso que levou Hannah Arendt (1999) e possivelmente demais pessoas que acompanharam esse julgamento a questionar o que faz um ser humano *normal* realizar crimes tão atrozes como se não fosse nada? Arendt elabora uma possível resposta em torno daquilo que chamou de *banalidade do mal*. Para ela, a massificação da sociedade moderna, advinda de grandes organizações sociais, políticas e econômicas gerou uma multidão submissa e condicionada, incapaz de fazer julgamentos morais e questionar ordens superiores. O mal praticado por Eichmann não teria relação, portanto, a uma patologia ou uma convicção ideológica, era reflexo de sua incapacidade de pensar.

O mal, portanto, torna-se banal a partir da superficialidade e da superfluidade. A superficialidade está contida na ideia de que quanto mais superficial for uma pessoa, maior a probabilidade de ela ceder aos encantos do mal. Para tanto, utilizam-se os clichês, as frases feitas, adesão a códigos e expressão e conduta convencionais e padronizadas, que impedem a percepção da realidade e do conseqüente pensamento aprofundado. Essa superficialidade é facilmente verificada em Eichmann. Já a superfluidade vincula-se ao sentido utilitário das sociedades de massa, em que a política e a economia tornam o homem supérfluo a partir de seus instrumentos totalitários (ARENDR, 1999, p. 62).

Essa superficialidade fica ainda mais aparente no capítulo “O livro da vida militar”, no qual o narrador divide espaço com um general de quatro estrelas destituído do comando e expelido do Exército por ter se oposto ao golpe. Nesse capítulo, o ex-comandante se ocupa de listar um inventário de ex-colegas e ex-subordinados atribuindo características a cada um deles. Entre elas “esse vende a própria mãe”, “este outro além de vender a mãe, entrega”, “estudiosos, só os da artilharia”, “o resto é um bando de ignorantes, piores são os da cavalaria”. Enquanto o general inominado perpassa várias etapas e funções hierárquicas dentro da vida militar, o narrador vai pontuando a falta de erudição se contrapondo à visão estratégica; o rigor da continência; o oportunismo perante a possibilidade de promoção; a bajulação e a subserviência; a resistência ao golpe seguida da expulsão do Exército; “a desonra em vez da honra” (KUCINSKI, 2014a, p. 142); a falta de consenso quanto a prática de tortura; a falta de denúncias interna e externamente. Nesses parágrafos do livro fica evidente que assim como Eichmann, muitos operários do golpe não agiam por estarem de acordo com os métodos adotados pelo regime, apenas se enquadravam dentro daquilo que agora era lei, cumpriam ordens, ambicionavam ascensão na carreira. Para o general cassado, os

organizadores e dirigentes do golpe eram os únicos que possuíam o entendimento de tudo o que estava ocorrendo, bem como a sagacidade para articular os próximos passos.

Este aqui é o mais inteligente e o mais cruel. Da artilharia, é claro. Por isso propôs a abertura, lenta gradual e segura, sabia que estava tudo acabado. É dos antigos, podia ter se alistado na Força Expedicionária, mas não foi; nunca travou uma batalha, nunca esteve numa guerra. Não se sabe até hoje se não se alistou por simpatizar com os nazistas, ou se os americanos o vetaram, pela mesma razão (KUCINSKI, 2014a, p. 143).

Schmidt (1997) explica que no final da década de 70 a ditadura dava sinais de que estava acabando e a “palavra da moda” era abertura. Inflação, diminuição do crescimento econômico, aumento da pobreza, escândalos de corrupção advindos da diminuição da censura tiravam a confiança da população no governo. Portanto, longe de ser o resultado da benevolência dos agentes do Estado, a abertura foi “o recuo de um regime acochado pela crise e atacado por um povo que se organizava” (SCHMIDT, 1997, p. 354). Assim, tão “inteligente e cruel” quanto o presidente Geisel, a quem o ex-general indiretamente faz menção na citação destacada, foi esse processo de abertura e redemocratização descrito no capítulo “A abertura”⁵¹. Aqui temos acesso à voz do delegado Fleury dando ordens a um subalterno em doze seções, todas conectadas à trajetória de K.. Juntas esclarecem algumas informações enganosas que K. recebe ao longo do romance, revelam o uso de outros presos nas ligações que comunicavam essas falsas notícias, indicam relações com outros países como Portugal e Estados Unidos, além da consciência da crueldade de seus atos. Ademais, apontam para a desobediência do delegado e o impasse ante a abertura política, momento em que como sugere a epígrafe⁵² do

⁵¹ Na novela *Os visitantes* (2016) um dos personagens que visita o autor de *K.* tece uma crítica em relação a esse capítulo justificando que teria palavras demais e diálogos pouco convincentes. Mesmo sendo a fala de um “facinora” estaria destoando por ir de encontro ao jargão próprio dos centros de tortura. Há um tom de acusação na fala do visitante que atribui o desconhecimento do autor ao fato de não ter estado preso e sido torturado, como se houvesse a necessidade de ter passado pela experiência para então falar dela. Essa incriminação aparece bastante marcada na novela, podendo ser verificada em uma fala anterior, em que declara “Você porventura sabe quantos ficaram loucos para sempre? Quantos acabaram se matando? O que você sabe sobre tortura? Nada! Absolutamente nada!” (KUCINSKI, 2016, p. 35). Ao contrário dos personagens, não acredito que os capítulos a que fazem menção comprometam o romance, tampouco que a Kucinski seja negada a possibilidade de escrever sobre episódios de tortura por não ter passado por ela, uma vez cumpre com sua função de sobrevivente que é narrar. Caroline Bauer e Fernando Nicolazzi (2016) refletem sobre algumas dessas questões em um de seus artigos disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v32n60/1982-4343-vh-32-60-00807.pdf> Acesso em 05 mai 2019.

⁵² “Que poderiam eles fazer-te que já não tenham feito?” do poeta judeu Moises Ibn Ezra.

capítulo, todas as atrocidades contra os “inimigos do Estado” já haviam sido cometidas e os envolvidos nos crimes viam a necessidade de agora limpar os arquivos.

O Robert [CIA] diz que mudou tudo. Que agora é a hora de limpar os arquivos, não deixar prova. Como se eu não soubesse. 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. Muito antes deles mandarem (KUCINSKI, 2014a, p. 76).

Com isso, fazendo uso de uma autoridade que ainda restava, o processo de esquecimento dos delitos cometidos pelos detentores do poder iniciou tão logo teve início a transição da ditadura para a democracia. Exemplo dessa preocupação em recalcar esse passado pode ser observada na manifestação do primeiro presidente a assumir o governo após o término da ditadura. O então senador e vice candidato à presidência, José Sarney, no *Correio Braziliense*, já defendia um ideal de união, de uma transição sem traumas ou retaliações.

O que o País deseja é a paz, na qual possa reencontrar a convivência política, sem essa separação entre o bem e o mal, esse maniqueísmo entre os que estão destinados a serem os salvadores da pátria e os que nasceram para destruí-la. Esse primarismo não pode continuar. Nem a casa pode prosseguir dividida porque, como ensina a Velha Escritura, ‘todo reino dividido contra si mesmo ficará deserto e toda cidade ou casa dividida contra si mesma não subsiste.’ A força irresistível da candidatura Tancredo é o fascínio da união, da conciliação, da transição sem traumas, de um reencontro sem retaliações nem rupturas, de mudanças” (SARNEY, 1984, online).

Bauer (2014) explica que nesse momento forjou-se uma “ideologia da reconciliação”. A pesquisadora explica que essa expressão advém do historiador Richard Vinyes, que apresentou o termo para fazer menção “às ações estatais de equiparação ética e da impunidade equitativa em relação a crimes cometidos em conjunturas autoritárias, como a ditadura civil-militar brasileira” (2014, p. 124). Essa ideologia é fundamentada em um argumento que igualava a violência dos torturadores às práticas das organizações de esquerda armada, o “que permitia responsabilizar a todos pela violência do período e, assim, incentivar o esquecimento recíproco, através da desmemória e do silêncio” (BAUER, 2014, p. 124). Concretizou-se assim, “a profecia da violência sem trauma aparente” (SAFATLE, 2017, p. 64).

De volta à trama de K., quem informa sucintamente que A. está presa são Caio e Amadeu, ambos trabalhadores do comércio que, em função de relações propiciadas pelos seus ofícios, são informantes da polícia. Ainda que a notícia tenha vindo cinco meses após o desaparecimento, K. se anima com a informação por acreditar ter chance de encontrar A. com vida. No entanto, os dois informantes desmentem o comunicado nas horas seguintes, como se os dois houvessem cometido um equívoco. Desconfiado, porém crente de que alguém poderia ajudar, recorre à Anistia Internacional, à Cruz Vermelha e ao American Jewish Committee. O primeiro órgão, lança uma campanha mundial e pede que apoiadores da entidade envie reclamações ao Governo Brasileiro, o segundo promete iniciar uma busca, mas não garante que sua seção brasileira faria o mesmo. O último, por fim, envia-lhe um bilhete afirmando que K. seria procurado por um sujeito chamado Jacobo, capaz de lhe fornecer informações acerca do desaparecimento. Em semanas, K. é procurado pelo sujeito de sotaque argentino, que anota informações sobre a data desaparecimento, bem como os contatos de K., alertando que o velho judeu está “lidando com um mecanismo muito especial de fazer pessoas desaparecerem sem deixar nenhum vestígio” (KUCISNKI, 2014a, p. 60). Ele compara os desaparecimentos do Brasil com aqueles ocorridos na Argentina “embora sumir com o corpo não seja difícil [...] sempre há uma testemunha, um piloto de avião, um subalterno que empurrou os corpos⁵³” (KUCINSKI, 2014a, p. 60). Vendo o impacto de seu relato em K., Jacobo tenta dar ainda uma nesga de esperança, mencionando que “na Argentina eram milhares os desaparecidos – diz -, talvez mais de dez mil, e ainda continuavam a sequestrar e ‘desaparecer’ pessoas, mas, de repente, alguém já dado como morto é localizado como por milagre” (KUCINSKI, 2014a, p. 60). Recomendando que K. aguarde informações e contato, Jacobo se despede. Dois meses depois, em vez de Jacobo é Carlos quem aparece, comunicando que apesar de todos os esforços, não obtiveram nenhuma informação confiável, como se em torno de A. e do marido “tivessem se erguido uma muralha de segredo impenetrável”

⁵³ Esse momento do livro me lembrou instantaneamente da crônica de Luís Fernando Veríssimo, especialmente o excerto em que diz “Seria fácil se o corpo se extinguisse com a vida. A vida é um nada, acaba-se com a vida com um botão ou com uma agulha. Mas fica o corpo, como um estorvo. Os desaparecidos não desaparecem. Sempre há alguém sobrando, sempre há alguém cobrando. As valas comuns não são de confiança. A terra não aceita cadáver sem documentos. Os corpos são devolvidos, mais cedo ou mais tarde. A terra é protocolar, não quer ninguém antes do tempo. A terra não quer ser cúmplice. Tapar os corpos com escombros não adianta. Sempre sobra um pé, ou uma mãe. Sempre há um bisbilhoteiro, sempre há um inconformado. Sempre há um vivo” (VERÍSSIMO, 1985, p. 129).

(KUCISNKI, 2014a, p. 61). Ao tentar enxergar por detrás dessa muralha, Jacobo também desaparece, evidenciando para K. a sordidez do sistema repressivo. Quanto a isso, Safatle (2017) é enfático ao defender o Estado brasileiro é fundamentado numa política bastante violenta que administra o desaparecimento e o direito de vida e morte. Para o filósofo, o Brasil é governado a partir da gerência da invisibilidade e do estímulo a uma constante guerra civil, já que cria inimigos internos a fim de garantir uma coesão social. A ditadura civil-militar seria para ele a forma mais bem-acabada dessa lógica, pois encontrou aparatos institucionais que se perpetuam, mesmo em períodos democráticos⁵⁴.

Este é um dos pontos mais impressionantes dos últimos trinta anos no Brasil, a saber, a maneira como suas políticas de desaparecimento permaneceram intocadas [...] Não foi apenas uma lógica de “segurança nacional” que ficou imune a toda uma revisão. Foi a natureza do Estado brasileiro e de seu direito de vida e morte sobre a população que pairou para além das modificações político-eleitorais. Os governos passaram, mas a gestão do desaparecimento não (SAFATLE, 2017, p. 61).

Somente quase um ano após o desaparecimento de A. o governo decide se pronunciar acerca dos desaparecimentos que vinham ocorrendo. De acordo com então presidente, o ministro da Justiça Armando Falcão revelaria nos meios de comunicação o paradeiro dos desaparecidos. É com grande expectativa que K. aguarda o pronunciamento, esperança que também sucumbe no momento em que o nome da filha não chega.

De repente é pronunciado o nome de um respeitado professor de economia que nunca desapareceu, que continua morando onde sempre morou e circulando onde sempre circulou, embora tenha sido expulso da universidade, seguido da afirmação maldosa de que está desaparecido. E

⁵⁴ Amarildo Dias de Souza, pode ser pensado como um grande exemplo de desaparecimento não esclarecido pela polícia durante o período democrático. Em 2013, durante o governo da ex-guerrilheira Dilma Rousseff, entre os dias 13 e 14 de julho o ajudante de pedreiro e morador da Favela da Rocinha – RJ, em uma operação chamada de Paz Armada, foi levado a uma delegacia por policiais militares da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), junto de outras 30 pessoas sob suspeita de ter participado de um arrastão ocorrido nas imediações da favela. Ele teria sido liberado após poucos minutos, no entanto, não retornou para casa. Na noite de seu desaparecimento as câmeras que ficavam em frente à UPP tiveram problemas, o GPS dos carros da polícia também estavam desligados. O caso teve ampla repercussão, dentro e fora do Brasil. Diante de evidências de que a própria polícia teria sido responsável pelo desaparecimento de Amarildo, em janeiro de 2016, 12 PMs foram condenados por tortura seguida de morte e ocultação de cadáver. O comandante da operação, Major Edson Raimundo dos Santos, recebeu a maior pena: 13 anos e sete meses de prisão. Apesar disso, o corpo segue desaparecido. Além dessa forma mais explícita de desaparecimento, Safatle menciona as penitenciárias e outras zonas urbanas e rurais, locais onde a violência e a morte são tão invisíveis a ponto de os corpos serem “desaparecíveis”, pois, segundo ele, “o eixo fundamental do processo de gestão é gerir a invisibilidade (SAFATLE, 2017, p. 60).

depois mais outro, objeto do mesmo escárnio. Em vez de vinte e duas explicações, vinte e sete mentiras. Eis que, ao final, aparece uma referência à filha de K. Dela, diz o comunicado, assim como do marido e dois outros, não há nenhum registro nos órgãos do Governo (KUCINSKI, 2014a, p. 67).

A afirmação de que A. nunca estivera presa é reiterada em outros dois momentos do livro, em “Os extorsionários” e “A reunião da congregação”. No primeiro, K. presta depoimento relatando ter sido vítima de extorsionários: um “falso general” e um “magrela malfeitor”. O homem que havia se apresentado como general, contudo, não era um civil querendo se aproveitar do tormento do pai que busca pela filha desaparecida. Era um sargento que estava sendo processado pelos próprios militares. “Os militares armaram o processo para demonstrar que a filha nunca fora presa. O falso general estava sendo julgado não porque extorquiou, e sim porque colocou as forças armadas em má situação” (KUCINSKI, 2014a, p. 146-7).⁵⁵ Diante de mais esse desengano, K. começa a tomar ainda mais consciência da dimensão da violência contra A.. No segundo, oito professores do mesmo departamento de A. discutem a rescisão de seu contrato “por abandono de função”. A partir da ata da reunião, o narrador diz apenas imaginar, e reitera que pode *apenas imaginar*, o que alguns dos presentes na sala pensaram. Ainda que o narrador acredite ou queira acreditar que alguns se compadeceram com a situação de A., considerando um acinte sequestrarem-na e ainda acusarem-na de faltar ao emprego, prevalece a noção de que esses eventuais defensores de A. estavam acuados demais para sustentarem seu posicionamento; além disso, a preservação do nome da instituição era mais importante de modo que A. passava a ser vista como culpada pelo fato de ter aderido à resistência, pondo em risco a reputação do Instituto. Presidente da reunião e diretor do Instituto de Química, o professor Ernesto Giesbrecht teria pensado:

Reunião desagradável esta. É verdade que nunca fui com a cara dessa menina e nem ela era brilhante, mas era séria, muito esforçada [...] Mas que alternativa temos? Dizem que o telefonema da reitoria foi claro. Você tem até o final da semana para cumprir o regulamento e demiti-la. Estava até

⁵⁵ Não encontrei maiores informações acerca da prática de falsos julgamentos, no entanto, além de aparecer na obra de Kucinski, no filme *Zuzu Angel* (2006) de Sérgio Rezende baseado na trajetória da estilista Zuzu em busca do corpo de seu filho, há uma cena que os militares simulam um julgamento e obrigam a família a assisti-lo. Na cena, Stuart Edgar Angel Jones está sendo julgado por crimes contra a segurança pública e é absolvido por falta de provas. Tal decisão causa revolta em Zuzu, que ciente de se tratar de uma tentativa de provar que o corpo de Stuart não havia sido desaparecido pelos militares caracteriza a situação como “vergonhosa” e chama a justiça de assassina.

demorando esse ultimato. Sei que já saiu até o jornal que ela foi desaparecida mas não há prova. O Governo nega. É claro, se eles a desapareceram tinham que negar. Mas vai saber em que se meteu. O regulamento é claro e taxativo. E mais, como diretor do Instituto, se não demitir posso ser acusado de prevaricação. Isso se não for acusado de coisa pior, de cumplicidade com subversivos ou algo parecido. Sempre o nosso dever, como cientistas, é o de preservar a instituição. Não dar pretexto a uma intervenção ou cassações. Afinal, essa menina não tinha o direito de pôr em risco uma instituição importante como a nossa (KUCINSKI, 2014a, p. 156-157).

E por fim declara aos presentes que “a comissão decidiu segundo o conjunto comprobatório, como está no relatório, e deu maior peso à declaração do ministro Armando Falcão de que consta registro de a professora não ter sido presa” (KUCINSKI, 2014a, p.159). Ignorando a certeza de que Armando Falcão estava escondendo a verdade, A. é desligada da instituição. Ainda que o narrador mencione que muitos anos depois a reitoria teria manifestado publicamente a injustiça perante a demissão da professora, revela que “nunca admoestou nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação nunca se desculparam” (KUCINSKI, 2014a, p. 152). Assim, se num primeiro momento o narrador aponta que a universidade respalda a violência do Estado ao aceitar o seu argumento e não se valer de seu prestígio e influência para cobrar de forma mais ostensiva uma explicação quanto aos desaparecimentos, mais recentemente a instituição é responsabilizada pela precariedade de sua reparação. Longe de uma retaliação, ao expor aqueles que se omitiram ao caso o narrador

entende que a “inscrição é a resposta” e que “é aqui [no texto], neste exato momento, que se trava a luta”. Por isso os quer nus, despidos da prerrogativa da palavra, da defesa, apenas acusados e avaliados, não por uma Congregação inimiga, não obstante por uma massa de leitores críticos. Vingança? Literatura-vingança? “[C]reio que só se pode dizer isso na medida em que um desejo de vingança alojado no nosso inconsciente incida na narrativa ou no processo de criação, assim como outros desejos e sentimentos do inconsciente. Nunca como desejo consciente ou como um dos objetivos das narrativas.” Mas Kucinski sabe que os gestos devem ser feitos, que não podemos economizá-los – nem nos preservar. Desse modo, não mediu consequências em expor um a um, inclusive o governador de São Paulo à época, Paulo Egydio Martins, “outro que nunca se desculpou” (SAID ANDERSSON, 2014, p. 95-96).

Além de ser considerada culpada pelos próprios colegas, A. estava privada de vida, de morte, de comoção e de registros. Tal violência se estendia ao pai, que privado de saber o real paradeiro da filha restava-lhe apenas o sentimento de angústia, exaustão, culpa, vergonha e melancolia. Segundo LaCapra, (2009) um

acontecimento traumático tem seu maior efeito sobre a vítima, porém também afeta, de formas diferentes, outros indivíduos envolvidos no processo, como o colaborador, a testemunha, a resistência e as gerações posteriores⁵⁶. Além de K., a família do marido de A. também sofre as consequências do acontecimento. No capítulo narrado pelo pai de Wilson, “Os desamparados”, além de conhecermos um pouco mais a respeito do militante e da relação dos dois com essa parte da família temos acesso ao desalento do narrador, da irmã e da mãe frente ao desaparecimento do casal. Como o título sugere, a família se vê desamparada, uma vez que a relação com Wilson era de dependência financeira e emocional. Agora não sabiam como se adequar à realidade em que ele não estava mais presente.

A aposentadoria da patroa é quantia pouca; eu nem isso [...] A mais nova ajuda, mas pouco, é separada, tem a filha pra cuidar. A patroa, rija como ela só, dum dia pro outro branqueou a cabeça de desconsolo, agora desata a chorar à toa; meu esqueleto perdeu serventia [...] agora não sei o que vai ser de nós, na nossa família o pontalete era ele, sustentava, acudia, agasalhava, ficamos no desarrimo, não é certo, os filhos é que deveriam enterrar os pais e não os pais enterrarem os filhos, pior que nem isso, nem enterrar podemos (KUCINSKI, 2014a, p. 84-87).

LaCapra (2009) sustenta ainda que ao causar uma ruptura com a memória e interromper a continuidade com o passado, o trauma pode afetar até mesmo questões relacionadas à identidade individual e de um povo⁵⁷ (p. 21-22). Isso porque quando perdemos laços que nos constituem, deixamos de entender quem somos, já que não existe um “eu” independente de “você”, especialmente quando o vínculo entre essas duas pessoas constitui o “eu” (BUTLER, 2016).

⁵⁶ Do original: “El acontecimiento traumático tiene su mayor y más claramente injustificable efecto sobre la víctima, pero de maneras diferentes afecta también a cualquiera que entre en contacto con él: victimario, colaboracionista, testigo, resistente, los nacidos a posteriori. Especialmente para las víctimas, el trauma produce un *lapsus* o ruptura en la memoria que interrumpe la continuidad con el pasado, poniendo de este modo en cuestión de identidad en otros en la medida en que perturba las inversiones narcisistas y las autoimágenes deseadas, incluyendo – especialmente respecto a la *Shoah*- la imagen de la propia civilización occidental como bastión de valores elevados sino el punto más alto de la evolución humana”.

⁵⁷ Achugar (2006) exemplifica a interferência do trauma coletivo de um povo ao sustentar que a ditadura efetou uma mudança substancial no imaginário nacional dos uruguaios. Para ele, antes dos anos 70 a possibilidade de haver uma ditadura no Uruguai não fazia parte do imaginário nacional, que seguia uma tradição bastante civilista. “Hoje, a própria experiência da ditadura passou a fazer parte do acervo da nossa tradição, do acervo da nossa memória e dos cenários futuros” (ACHUGAR, 2006, p. 152). O autor explica que a autoimagem dos nascidos antes e depois do período ditatorial é radicalmente distinta, enquanto que para os primeiros a ditadura teria abalado os fundamentos identitários que os formaram, para os segundos é “algo que pertence ao campo do real e não do hipoteticamente possível” (ACHUGAR, 2006, p. 152).

Que “sou” sem você? Quando perdemos alguns desses laços que nos constituem, não sabemos quem somos ou o que fazer. Em um nível, descubro que perdi “você” apenas para descobrir que “eu” também desapareço. Em outro nível, talvez o que eu perdi “em” você, aquilo para o qual não tenho palavras, é uma relação não exclusivamente constituída por mim ou por você, mas que será concebida como o elo pelo qual esses termos de eles se diferenciam e se relacionam⁵⁸ (BUTLER, 2016, p. 48).

Assim, a perda de K. provoca uma mudança em seu interior sensível a ele. Trinta dias após o desaparecimento da filha, atende a uma convocação do arcebispo para uma reunião com familiares de desaparecidos políticos que aconteceria num templo católico mesmo tendo uma “repulsa atávica” ao catolicismo. Ao adentrar no salão central da Cúria Metropolitana, no entanto “foi com simpatia que contemplou a imagem barroca da Virgem Maria situada no saguão e de santos que desconhecia” (KUCINSKI, 2014a, p. 20). Como se agora os símbolos religiosos oferecessem algum tipo de consolo.

Em outro capítulo, “Imunidades, um paradoxo”, essa mudança ganham destaque a partir das reflexões do narrador sobre o pai que procura a filha desaparecida ao longo dos anos. Justaposto na segunda metade do romance, e dividida entre três momentos diferentes – passado, presente e futuro - sintetiza os caminhos de K. e sinaliza a gradual perda de esperança. Se num primeiro momento K. procurava A. esperançosa e cautelosamente “como um cego em um labirinto”, agora perde a paciência, a vergonha, o medo de causar incômodo. Mesmo que a repressão continue sanguinária, o pai permanece em busca da filha, agora se sentindo imune⁵⁹:

Sente-se intocável. Vai aos jornais, marcha com destemor empunhando cartazes na cara da ditadura, desdenhando a polícia; desfila com as mães

⁵⁸ Original: ¿Qué “soy”, sin ti? Cuando perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. En un nivel, descubro que te he perdido a “ti” sólo para descubrir que “yo” también desaparezco. En outro nivel tal vez lo que he perdido “en” ti, eso para lo que no tengo palabras, sea una relación no constituída exclusivamente ni por mí ni por ti, pero que va a ser concebida como *el lazo* por el que estos términos de diferencian y se relacionan. (BUTLER, 2016, p. 48)

⁵⁹ Apesar desse sentimento descrito no romance de Kucinski, sabemos que os familiares que buscavam seus parentes desaparecidos estavam longe de ser imunes. O assassinato de Zuzu Angel na segunda metade dos anos 70 ilustra como a repressão lidava com os familiares mais empenhados em denunciar as arbitrariedades do Estado em âmbito internacional. No capítulo narrado por Fleury, Zuzu é mencionada duas vezes como alguém que o narrador mataria, não fosse a abertura. Em 1976, no entanto, a estilista se envolve no que a ditadura classificou como um acidente automobilístico. No final dos anos 90, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos reconheceu que não se tratava de um acidente, Zuzu havia sido jogada para fora da pista por agentes a serviço da ditadura. Para a filha de Zuzu, Hildegard Angel, a mãe foi morta por não ter medo, era inconveniente por não temer uma estrutura arquitetada justamente para gerar pânico.

da Praça de Maio, mortas-vivas a assombrar os vivos; imbuído de uma tarefa intransferível, nada o atemoriza. Recebe olhares oblíquos de susto, percebe outros, de simpatia (KUCINSKI, 2014a, p. 89).

Ao ver sua imagem refletida em uma vitrine, “um velho entre outros velhos e velhas, empunhando como um estandarte a fotografia ampliada da filha” (KUCINSKI, 2014a, p. 89), K., estupefato, dá-se conta de sua transformação. Isso porque, se o trauma faz com que o sujeito fique preso ao evento traumático, é natural que haja a sensação de que o tempo foi suspenso, de modo que sua passagem seja percebida de sobressalto. Antes ele era escritor, poeta, professor de iídiche, enfim, um indivíduo, agora era apenas o “ícone do pai de uma desaparecida política” (KUCINSKI, 2014a, p. 90).

Diante da “muralha de silêncio” que o priva de respostas, K. se convence que a filha está morta, no entanto, não interrompe sua procura, quer saber agora como, quando e onde aconteceu. No capítulo “Na Baixada Fluminense, pesadelo” K. segue informações de um jornalista e cavouca em um terreno onde estariam enterrados esqueletos de desaparecidos sem nada encontrar. “[...] depois de tantos informes falsos, tantas buscas inúteis, já se viciara em buscar apenas por buscar, para não ficar parado” (KUCINSKI, 2014a, p. 97). No fragmento narrado por Fleury, no entanto, esse atribui a insistência do pai em procurar a filha à negação quanto a sua morte, aproveitando-se disso para torturá-lo psicologicamente ao conduzi-lo à exaustão. “Mineirinho, aí é que está o truque, a psicologia [...] não quer aceitar que a filha já era. Se recusa. Daí se agarra em qualquer coisa, mesmo sabendo é armação” (KUCINSKI, 2014a, p. 71). Independente de ser negação ou apego a algo que permita que se continue vivendo, a busca incessante do familiar pelo desaparecido é apreendida também pela já mencionada Joana.

É como se uma força superior a fizesse se levantar automaticamente e sair errante pelas ruas à procura do marido. Quase como uma sonâmbula. Ou como se estivesse pagando uma promessa. Não sei definir, sou advogado e não psicólogo, só sei dizer que é uma necessidade psíquica dela que todos respeitamos. Inclusive os filhos. (KUCINSKI, 2014b, p. 60)

Luciane Maria Said Andersson (2014) ao considerar o percurso de outros personagens marcados pelo desaparecimento de pessoas da família na obra de Kucinski, também encara a busca dos familiares como essencial

A perseguição infinita àquela ausência-presente, mais-que-presente, que define e dá sentido à sua vida. A busca de Joana é a de K., a de seu Antunes e a de todas as famílias de desaparecidos. “Sim, pensando bem acho que essa é sobretudo uma história de amor, um desses amores intensos que nem o tempo nem a ditadura conseguiram extinguir”. Nem o tempo nem a ditadura conseguiram extinguir porque não podemos desprezar a força dos afetos, tampouco a sugestão de invencibilidade e destemor que os atravessa (SAID ANDERSSON, 2014, p. 46).

Numa projeção futura, de volta em “Imunidades, um paradoxo”, o narrador prevê o enfraquecimento da ditadura e sua lenta metamorfose, a indiferença para com os desaparecidos e suas vítimas, a inconveniência e inutilidade de K.: “O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de árvore seca” (KUCINSKI, 2014a, p. 90).

Sem esperanças de encontrar a filha viva ou ao menos indícios concretos de sua morte, K., consciente da necessidade de finalização dessa etapa de sua vida, se empenha em proporcionar a A. a transição de sua alma, segundo os dogmas de sua religião: o judaísmo. No romance, a crença nas tradições judaicas é de tamanha relevância que permeiam parte significativa da obra, de modo que o narrador (ou o autor?) julgou necessário acrescentar no texto notas explicativas⁶⁰ acerca de vocábulos e outras questões pertinentes aos ritos, à Shoah e à diáspora judaica.

Ainda que até o momento em que A. é dada como desaparecida, K. sentisse desprezo pelas práticas religiosas - embora se mostrasse bastante conhecedor das leis divinas que regem sua doutrina de batismo e dedicado aos estudos do iídiche, língua adotada pelos judeus e sua respectiva literatura – é a religião que procura a fim de conseguir algum alento. Para tanto, recorre a rabinos pedindo permissão para que construam uma lápide a fim de que a memória da filha pudesse ser reverenciada, posto que a pensa na ausência da lápide como um indicativo de que ela não teria existido.

Mais do que uma pedra capaz de evocar a memória de alguém, K. buscava oportunizar a A. um ritual de passagem para o mundo dos mortos, sem ele, A.

⁶⁰ Em sua maioria, os paratextos de *K.* indicam um elo entre ficção e história. A palavra “relato” empregada no subtítulo, a nota ao leitor e as notas de rodapé, elemento pouco comum no romance, contribuem para que o texto adquira uma pretensão de documento e aumentam a dúvida entre onde acaba a história e onde começa a ficção. As notas de rodapé merecem atenção, todavia, em função das escolhas do narrador que além de aspectos pertinentes à cultura judaica, esclarece quem foi Olga Benário, mas não dá maiores explicações sobre quem foi Fleury, por exemplo. Há chance de que personagens como Fleury, Armando Falcão, Márcio, Dom Paulo Evaristo Arns, e outros não tenham sido incluídos nas notas de rodapé a fim de não dar margem para que as notas fossem interpretadas como “verdade”, mantendo esses personagens na fronteira entre literatura e história.

permaneceria à margem do Aqueronte⁶¹. Para o sociólogo português Antônio Custódio Gonçalves (2001) o ritual fúnebre significa “a mobilização da comunidade para evidenciar a última relação dos sobreviventes com mortos e as novas relações que este acontecimento suscita entre os vivos.” (p. 12). Ou seja, nos ritos de sepultamento aqueles que permanecem despedem-se de seus mortos.

[...] como sublinha Mary Douglas, os ritos sociais criam uma realidade que sem eles não existiria. Neste contexto, não há amizade, sem ritos de amizade; não há morte sem ritos de morte. Os ritos são a forma indispensável para exprimir e solidificar os vínculos, suscitar a partilha de emoções, valorizar certas situações, assegurar e reforçar a coesão social. [...] A recomposição ou a re-invocação dos rituais é de toda a importância. Os rituais fúnebres têm como destinatários os vivos, individualmente ou colectivamente [sic] considerados. A sua função fundamental é de ordem da terapia solidária: curar ou prevenir a angústia dos vivos, dos sobreviventes através dos símbolos associados ao não-sentido da morte. Esta terapia solidária reveste múltiplos aspectos, como seja, tranquilizar, desculpabilizar, reconfortar, revitalizar. (GONÇALVES, 2001, p. 12)

Para além de atuar como uma terapia aos vivos, por estar muitas vezes atrelado a uma crença religiosa, o ato de enterrar o cadáver dos entes queridos significa garantir a transição desses para o mundo dos mortos, bem como o descanso de suas almas. Para Rodolpho (2004) esse gesto não deixa de ser um ritual de iniciação, uma vez que simboliza a inserção no mundo dos mortos e a separação do mundo dos vivos. A autora ainda argumenta que na cultura ocidental acredita-se que cabe aos sobreviventes dar aos ritos a atenção necessária, caso contrário, a alma do morto poderia não ter um bom destino, permanecendo errando sobre a terra (RODOLPHO, 2004).

O ato de enterrar os mortos, tão importante a ponto de estar presente em uma das narrativas basilares da nossa cultura, adquire particular significado quando se trata de um corpo desaparecido. A partir do já mencionado conto “O velório” (2014) Kucinski demonstra a relevância desse gesto, mesmo quando o corpo está ausente. Nessa narrativa, o velho Antunes escolhe o caixão mais bonito, velas grandes em castiçais de prata e uma coroa de flores com os dizeres: “Ao Roberto, dos seus pais, tios e irmãs, que nunca te esqueceram”. Aos 90 anos desiste de esperar respostas e sabe que já não há mais tempo para procurar o filho, assim como a mulher, dona

⁶¹ Na Mitologia Grega o enterro é o passaporte que permite que Caronte, o barqueiro do deus dos mortos, faça a transição da alma para o mundo dos mortos. Caso o morto não tenha sido errado, sua alma fica condenada a passar 100 anos vagando pelas margens dos rios que separavam o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

Rita, já não pode continuar chorando toda noite pela ausência do rapaz. Assim, “pela sua Rita, pelas irmãs do Roberto, pela família toda” (KUCINSKI, 2014b, p. 50) e por entender que “Os mortos têm de ser enterrados” (KUCINSKI, 2014b, p. 50) Antunes providencia, ele mesmo, um ritual para filho, transformando a sala de casa em câmara mortuária. O padre, compadecido, mesmo afirmando que não poderia officiar uma missa de corpo presente e de sétimo dia garante sua presença no velório e no sepultamento a fim de confortar a família devota. Para Hertz (1990) a morte física não é suficiente para assimilá-la na consciência dos que ainda vivem, isso porque ao morrer alguém, o grupo que o circunda entra em um processo que Van Gennep (1977) classifica como *liminar*, de trânsito entre uma ordem e outra. Dessa forma, longe de ser um capricho dos familiares, o enterro em si, bem como as cerimônias póstumas, seria responsável por reinserir o grupo em seu cotidiano.

No dia do enterro, na falta de um corpo a ser tocado é ao retrato de Roberto que todos se dirigem: familiares, amigos e autoridades. Dentro do caixão, um paletó e um par de sapatos que pertenciam ao estudante e dos quais a família nunca se desfez na esperança que ele voltasse. Mesmo se tratando de um ritual puramente simbólico, transcorre de forma bastante solene, “velório é sempre solene. Os homens formam rodas austeras e conversam a meia voz, as mulheres ocupam as cadeiras ao longo das paredes e falam aos cochichos” (KUCINSKI, 2014b, p. 52). Além disso, causa bastante comoção na comunidade, que comparece massivamente naquele velório peculiar.

Às três da tarde tem-se a impressão de que todos os viventes da cidade estão no velório de Roberto, inclusive os cachorros e os gatos. Comentam que nunca houve um velório tão concorrido. Não se vê ninguém nas outras ruas, na praça da matriz, na rodoviária. Virou cidade fantasma. (KUCINSKI, 2014b, p. 54)

Em uma conferência dedicada a indagar as emoções humanas, Didi-Huberman (2016) reflete sobre as emoções manifestadas nos enterros a partir dos apontamentos do sociólogo francês Marcel Mauss. Mauss, fala a respeito de uma “expressão obrigatória dos sentimentos” que passa por sinais corporais reconhecidos por todos a ponto de se transformarem em uma linguagem. “Esses gritos são como frases e palavras. É preciso pronunciá-los, mas, se é preciso pronunciá-los, é porque todo o grupo pode entendê-los” (MAUS apud DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 33). Didi-Huberman (2016) supõe, dessa forma, que a

emoção deixa de ser uma emoção quando não compartilhada, tornando-se apenas “uma espécie de cisto morto dentro de nós mesmo” (p. 33). É para arrancar esse cisto que a família de Roberto conclamava amigos e o restante da comunidade para expressar a dor da perda. Eles, por sua vez, cumprem seu papel, se condoem junto, mais ainda por não se tratar de um velório convencional. Embora a circunstâncias que rondam o desaparecimento de Roberto tenham se estabelecido como um segredo de família, todos sabem o que aconteceu. Todos sabem também, que os restos mortais de Roberto não foram encontrados, nem por isso questionam a validade do ato. Todos entendem que “em situações em que o desconhecido, o incompreensível e o inexprimível estão envolvidos (no caso, o desaparecimento de familiares), a instância simbólica se compõe como a única solução. Apenas os rituais permitem ao homem, de alguma forma, participar do fenômeno e vivenciá-lo de fato” (SACCHETTA, 2010, s.p.). Sendo o ritual uma necessidade dos grupos, a aceitação de um funeral sem corpo revela que a condução do rito não é uma tradição intocável, podendo adaptar-se às circunstâncias. Cada sistema “vai inspirar-se, segundo a sua conveniência, deste leque variado e permanente de ritos e mitos, de acordo com os seus fantasmas, as suas necessidades e ocorrências tecnológicas” (GONÇALVES, 2011, p. 12).

Quando o cortejo sai em direção ao enterro, Antunes acompanha o caixão, “Faz força para caminhar ereto e com passadas firmes. Sente-se exausto, mas feliz. Seu sonho de tantos anos finalmente se realiza; já pode morrer em paz. E toda a cidade compreendeu” (KUCINSKI, 2014b, p. 55). Com isso, Antunes experimenta algum conforto em relação ao desaparecimento de seu ente querido, pois ao conseguir cumprir de forma *convincente* o ritual de sepultamento do filho, segundo os princípios de sua religião, pode seguir em frente juntamente com a esposa e as filhas.

Regina Berbert (2010), irmã do “Roberto da vida real” em reportagem de João Peres comenta o episódio afirmando que “apesar de a gente não tê-lo de volta com o velório, foi como se tivesse reconquistado. Meu pai queria provar para ele mesmo que seria um alívio mostrar quem foi o filho dele, o porquê de acontecer tudo aquilo”. Paula Sacchetta (2010), conta que o pai morreu pouco tempo depois, como se fosse a busca por uma solução para o caso irresoluto do filho que o mantivesse em pé. Morreu, mas conseguiu enterrar o filho.

O que não ocorre com K. que tem seu pedido negado, visto que para o judaísmo, não há a possibilidade de sepultamento sem corpo. É preciso dele para que sejam realizados os ritos mortuários fundamentais para o desligamento da alma, “o corpo devagar se decompõe e a alma devagar se liberta” (KUCINSKI, 2014a, p. 78). Somado a esse argumento, frisam que o cemitério se trata de um campo sagrado que deve ser honrado. A. por ter sido perseguida pelo Estado é considerada uma terrorista, indigna, portanto, de descansar sua alma naquele local.

Ocorre-lhe a ideia de elaborar uma lápide em forma de livro, um folheto com fotografias e depoimentos de pessoas próximas à A., que seria impresso e entregue para toda a família, amigos e conhecidos, inclusive para os parentes de Israel. Auxiliado pelas amigas de A., K. recorre à gráfica do bairro para imprimir o memorial de oito páginas. No entanto, o dono do estabelecimento o expulsa do local sob acusação de querer reproduzir material subversivo, afinal A. era uma desaparecida política, uma comunista.

Frente a mais essa recusa K. lamenta muito mais a não-formalização da morte da filha do que a perda em si, empreende agora uma jornada em busca de meios de preservar a memória da filha - “O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36) – de recordar e de deixar registrado que “ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se (KUCINSKI, 2014a, p. 79).

Acontece que K. estava distante desse mundo criado pela filha e sabe disso. Além de não saber de seu envolvimento com a luta armada, é só após seu desaparecimento que toma conhecimento de que ela havia escondido dele o fato de ter casado. Mesmo levantando hipóteses no capítulo “O matrimônio clandestino”, não entende por que A. decidiu ocultar essa parte de sua vida, a decisão de não se compartilhar com o pai “mortificou-o” mais do que o fato de a filha ser uma guerrilheira. Durante todo o livro o pai refere-se à filha como “a filhinha”, “a irmã mais nova”, ressalta sua inteligência, candura, o fato de ser para ele “a mais linda das meninas do colégio (KUCINSKI, 2014a, p. 40). Em momento algum pensa na filha como alguém disposta a dar tudo, *inclusive a vida na tentativa de mudar o mundo*⁶². Em um primeiro momento, chega a culpar o genro por tê-la envolvido na luta armada, como se seu paternalismo o impedisse de enxergar a filha como alguém

⁶² Referência a Tapajós, que dedica seu romance “A todos aqueles que deram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo”.

capaz de tomar decisões próprias, sonhar e correr riscos. “Acho que se agarra em mim por necessidade, como a filhinha daquela família que ele formou e que não existe mais” (KUCINSKI, 2014a, p. 49) escreve A. a uma amiga. A ambiguidade do sintagma revela que ainda que o pai ignorasse, nem a família e nem a *filhinha* existiam mais. Mais do que filha, ela era agora casada com Wilson Silva, professora no Instituto de Química da Universidade de São Paulo, militava na Ação Libertadora Nacional, até ser assassinada, continuava a luta empreendida pelo pai nos anos 30.

Quando deparou com fotografias da filha em situações e cenários que nunca imaginara, percebeu de novo o quanto da vida dela ignorara e ainda ignorava. Além da pose com as duas amigas, que ele conhecia bem, e as fotografias previsíveis no trabalho, trajando o avental branco do laboratório, havia outras, surpreendentes.

Numa delas, a filha monta um cavalo. Em que sítio ou fazenda isso teria acontecido? Em outra, rodopia, numa roda de dança. K. ergue as fotografias uma a uma e as examina com vagar, vestígios preciosos, pedaços da vida da filha. Tenta sem sucesso identificar a cidade do interior na foto da filha ao lado de um coreto no centro de uma pracinha (KUCINSKI, 2014a, p. 114-115).

O trecho do capítulo “O inventário de memórias” ilustra mais um momento em que o pai se dá conta do distanciamento do mundo da filha ao encontrar sua caixa de fotografias - essa desafia a narrativa do Estado que tenta apaga-la da história, reduzindo-a a uma comunista. Nela não encontra retrato algum em que os dois estivessem juntos, vestígios da mãe também não há. “Era como se ela não tivesse tido mãe nem pai; apenas um irmão” (KUCINSKI, 2014a, p. 117). Mais do que isso, não consegue identificar onde a filha esteve, como ocupava seu tempo, a quem se dedicava. Se antes via as fotografias apenas como o registro de um momento incapazes de “suscitar sentimentos assim fortes (KUCINSKI, 2014a, p. 115) via agora nelas a alma da filha, além de perceber também que ela havia se tornado uma mulher elegante, madura, serena. Nota que algumas fotografias contam histórias, e embora tente usá-las para reconstruir a trajetória de A., não sabe identificar qual pode ter sido seu último retrato, mas destaca uma em que “ela já estava vivendo presságios do pior” (KUCINSKI, 2014a, p. 119).

Como relata o capítulo “O abandono da literatura”, num primeiro momento, a literatura também desponta como possibilidade de K. preservar a memória de A. “Decidiu que escreveria sua obra maior, única forma de romper com tudo o que antes escrevera, de se redimir por ter dado tanta atenção à literatura iídiche” (KUCINSKI, 2014a, p. 134). Assim, se outrora havia culpado a literatura iídiche por

ter desviado sua atenção da filha, agora a utilizaria para salvá-la. Para tanto, registra episódios, diálogos e cenários, mas não se satisfaz com o resultado, não consegue expressar os sentimentos de forma que reflitam o que ele de fato sentiu.

Era como se faltasse o essencial; era como as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada (KUCINSKI, 2014a, p.135)

Antes de abandonar a ideia, no entanto, dá-se conta que o impedimento não é linguístico, mas moral. Para K. a tragédia não poderia ser convertida em literatura. “Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia” (KUCINSKI, 2014a, p. 136) não lhe parecia honesto, seria mais uma forma de ultrajar a filha. Esse pensamento vai ao encontro das palavras de Theodor Adorno em seu mais conhecido ensaio “Crítica cultura e sociedade” (1949) quando fala que “escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se torna impossível escrever poemas” (1998, p.26). Além de abordar a problemática da representação da barbárie, de que não há linguagem capaz de exprimir o horror, Adorno demonstra o receio é de que a estética se sobressaia à ética, de que o horror seja estetizado através da obra tornando-o palatável e conciliatório.

Na tentativa de solucionar esse conflito entre a necessidade do relato e sua impossibilidade, decidiu escrever para sua neta pela primeira vez, agora em hebraico. “Assim, não era mais o escritor renomado a fazer literatura com a desgraça da filha; era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar” (KUCINSKI, 2014a, p. 137). Além da diferença do alcance entre a primeira e a segunda forma de relato, a segunda não estaria aberta a uma crítica especializada, não sendo passível, portanto, de reconhecimento, premiação e renda. K. não seria laureado em cima da filha.

Quando já se transcorreram quatorze meses desde o início de sua busca, K. consegue uma entrevista com presos políticos do Barro Branco. É mais uma chance de dar seu testemunho e sua última tentativa de soprar a névoa que encobre as circunstâncias do assassinato de A. e de Wilson. O poeta Pedro Tierra (2008) descreveu esse encontro quase quarenta depois, lembrando do aspecto físico de K.,

descrito como um “corpo devastado de um ancião sustentado por dois olhos – duas chamas – que eram a encarnação do desespero” (TIERRA, 2008, on-line).

Última porque fica implícito que K. morre ali, diante dos presos “cansado, mas em paz”. A paz, no entanto, não advém do fato de finalmente ter encontrado respostas, mas por ter encontrado descanso após meses de eterna melancolia.

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

A insistência em repetir a mesma história, repetição essa que K. não esgota em dizê-la, tampouco alivia sua dor é o que Kristeva denominou “a palavra do deprimido”, caracterizada como repetitiva e monótona (1989, p. 39). Para a autora o estado depressivo seria uma fragmentação do ego que se manifestaria na fragmentação da fala do sujeito. Não obstante, essa fragmentação do ego, a clivagem, é um dos traços que também caracteriza o quadro depressivo, frente à situação de profunda angústia o indivíduo desmorona.

O estado de K. advém do seu momento de luto, definido por Freud (1996) como uma reação à perda de um ente querido ou alguma abstração que equivalesse a isso. Quando a perda ocorre de forma abrupta, como é o caso de K. desenvolve-se a depressão que o consome, além de um estado de melancolia oriundo de uma predisposição patológica (FREUD, 1996) descrito como “uma morte viva, carne cortada, sangrante, tornada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição” (KRISTEVA, 1989, p. 11) de modo que se a vítima direta do desaparecimento passa a se situar no entre-lugar, pessoas próximas a ela, sobretudo familiares, também podem ocupar esse espaço onde morte e vida coabitam.

No entanto, o estado melancólico, segundo Freud (1996), se trata de uma patologia na qual a perda ao objeto amado afeta a autoestima, deixando o sujeito pobre e vazio. À medida que o romance se desenrola, K. vai se tornando um desses sujeitos melancólicos cuja dor pela morte não conclusa da filha atua como uma ferida aberta que faz com que o protagonista gradativamente vá deixando de atribuir sentido à sua existência. “Embora cada história seja única, todo sobrevivente sofre

em algum grau o mal da melancolia” (KUCINSKI, 2014a, p. 166). Além disso, após o acontecimento, houve um imediato rompimento com o que até então vinha sendo seu cotidiano. O tempo dedicado ao iídiche, por exemplo, é responsabilizado pelo descuido com a filha e seu posterior desaparecimento: “Que importa o iídiche? Nada. Uma língua-cadáver, isso sim, que eles pranteavam nessas reuniões semanais, em vez de cuidar dos vivos” (KUCINSKI, 2014a, p. 14). O fato de K. querer encontrar o momento em que não cuidou o suficiente de A. ou tentar apontar um responsável, ainda que abstrato, pela sua perda antes de apontar para a tentativa do pai em tentar entender como sua perda de sucedeu, quais fatores levaram ao seu desaparecimento, apontam para sua autorrecriminação. Essa, amplamente debatida no capítulo “Sobreviventes, uma reflexão”.

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

Porque é óbvio que o esclarecimento dos sequestros e execuções, de como e quando se deu cada crime, acabaria com a maior parte daquelas áreas sombrias que fazem crer que, se tivéssemos agido diferentemente do que agimos, a tragédia teria sido abortada. (KUCINSKI, 2014a, p. 168)

A melancolia também se manifesta quando o narrador anuncia que a eminente tragédia fazia com que tudo perdesse o sentido “um fato único impunha-se cancelando o que dele não fosse parte; fazendo tudo o mais obsoleto. O fato concreto de sua filha querida estar sumida há onde dias, talvez mais” (KUCINSKI, 2014a, p. 16).

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa deliciosa de punição (FREUD, 1996, p. 250).

Mas, tanto o luto quanto a depressão e a melancolia são condições das quais é possível libertar-se. No entanto, em relação ao luto, ainda que Freud não mencione, os rituais fúnebres são essenciais para enfrentá-lo de forma mais amena, de modo que negá-los expõem ainda mais a ferida aberta pelo desaparecimento de A. e de tantas outras vítimas das atrocidades cometidas não apenas contra os

militantes e seus familiares, ou pessoas com as quais conviveram, mas sim contra a sociedade como um todo.

3 A grafia de um corpo, o luto e o sepultamento pela narrativa

Escrevo [...] até que o corpo esteja pronto. E quando isso finalmente acontece, uma história que o justifique. Uma origem, um passado. A vida dentro e fora do corpo. Um dia, o corpo nasceu de dentro de outro corpo, filho de genes e células de outro corpo, e trouxe consigo a herança de outras histórias. Escrevo agora uma história para toda a linhagem de Nina, toda uma família, a história do pai e do pai deste pai e do pai deste pai. Escrevo também os nascimentos, e as mortes. As datas, o local. Escrevo tudo. Insistente. Escrevo agora um idioma, e a sintaxe e a sonoridade desse idioma, e escrevo também um país, escrevo uma história para esse país, os primeiros ruídos, seus mais remotos habitantes. E escrevo o momento anterior, quando havia apenas terras e plantas, e até mesmo antes quando apenas terra e águas, e mesmo antes quando nem terra nem água, apenas matéria que se inicia. Escrevo essa matéria e a história dessa matéria. E o que havia antes dela quando não havia nada. Escrevo o nada. Cubro-o delicadamente com uma rede, as palavras incessantes à sua volta.
(SAAVEDRA, 2014).

Na narrativa onírica e vertiginosa de *Assim na terra* (1995), escrita por Sérgio Luiz Metz, o narrador-personagem questiona-se perplexo “Como escrever capítulos quando não há mais possibilidade de um todo?” (METZ, 1995, p. 132). Valendo-me desse questionamento e parafraseando-no pergunto: como escrever um corpo a partir de suas reminiscências? Como presentificar aqueles cuja perda e a ausência são indelévels? Como enfrentar a incontestável ruptura⁶³ entre o antes e o depois? São essas questões que num primeiro momento orientam este capítulo e que aparecem sintetizadas na obra de Carola Saavedra, *O inventário das coisas ausentes* (2014), cujo excerto abre essa seção. Nesse romance assim como em Kucinski (2011), ciente da impossibilidade de um todo Saavedra (2014) também apresenta uma estrutura pautada no fragmento e no emprego de várias vozes. Nas duas partes da obra, “Caderno de anotações” e “Ficção”, temos um escritor que após ser abandonado por Nina, uma jovem com quem mantinha um relacionamento, busca alinhar uma narrativa que recomponha a trajetória dela e de seus familiares. Entrelaçado nesse enredo, temos também uma relação entre pai e filho marcada por decepções e rancores, bem como seu reencontro após vinte e três anos de afastamento. Dessa forma, a memória, o tempo, o amor e o abandono são os retalhos que compõem essa narrativa da qual destaco a obstinação do narrador

⁶³ Essa ruptura se caracteriza como um indício da narrativa do trauma ao fazer referência a um tempo que está em suspensão deixando pelo menos um dos personagens preso ao evento traumático explorado ao longo da narrativa. Nas duas principais obras aqui trabalhadas essa ruptura é evidente: em *K*, temos a transformação da rotina e da personalidade do pai depois do desaparecimento de A; em *Elena* temos a transformação das três mulheres, a da personagem homônima antes e depois do quadro depressivo, a transformação da mãe após o suicídio da filha mais velha e a adoção sintomática de novos hábitos feito por uma Petra ainda criança que ao amadurecer novamente precisa transformar-se, nas palavras de Eliane Brum, em uma e não mais duas.

em recuperar a história de Nina, em dar-lhe corpo, sentido e identidade. Tal empenho é evidenciado tão logo o narrador é deixado por Nina e tem acesso a seus diários que o ajudam na escrita de seu romance:

Volto a sentar diante do computador. Abro o arquivo. Escrevo: Nina quebrou a coluna em três lugares. Nina não se sustenta em si mesma, precisa de ossos, uma estrutura que lhe dê concretude. Sem essa estrutura ela é apenas o espaço vazio, essa constante incerteza. Escrevo. Escrevo para Nina uma medula, escrevo também um fígado, e um estômago. Escrevo vísceras, sim, muitas vísceras. A barriga estufa. Escrevo vértebras e toda uma nova coluna. Dou também atenção aos espaços, escrevo uma vagina, escrevo um útero e um colo do útero, escrevo ovários, trompas, uma placenta, e escrevo também um filho que ainda não existe nesse útero de Nina. No início um embrião, depois um feto, escrevo um feto ínfimo e perfeito. E um cordão que o ligue ao mundo (SAAVEDRA, 2014, p. 46-47).

Ao descrever os órgãos vitais do corpo de Nina o narrador aponta para o seu caráter biológico, para sua existência que não se limita aos diários e ao romance em curso. Aponta ainda para a tentativa do narrador em dar-lhe concretude e assim torná-la acessível. Mais do que isso, ao falar de filhos que ainda não existem, o narrador antecipa uma continuidade à trajetória de Nina, perpetuando sua história e conectando-a às gerações passadas, responsáveis tanto pela sua existência quanto por seu caráter identitário, já que “a subjetividade não é inata, é, ao contrário, tributária do contexto no qual se desenvolve, e se constitui a partir das relações com outras subjetividades, relações essas que vão deixar marcas psíquicas que determinarão formas de viver e de sofrer” (FREUD, 2011, p. 30-31). Dessa forma, ao considerar os mais diversos aspectos que circundam a pessoa de Nina, o narrador acaba por legitimá-la, conectando-a ao mundo ao dar-lhe um passado e uma projeção de futuro.

Como mencionado anteriormente, tanto em *Elena* quanto em *K. Relato de uma busca* há uma tentativa semelhante dos protagonistas em conferir um corpo para seus familiares e um passado, uma memória que indique que esse corpo foi matéria viva, adquiriu importância, deixou rastros que persistem e resistem ao esquecimento. Eliane Brum (2014) debruçou-se especialmente sobre esse aspecto em sua crítica à produção de Petra Costa afirmando que desde o primeiro momento do filme – a lembrar, quando Petra sonha com Elena – Elena “abre os olhos dentro de Petra”, de tão enroscadas “não se sabe quem morreu” (BRUM, 2014, p. 17). Com isso, Brum (2014) destaca que *dar corpo* assume aqui ainda outro papel, o de “resgatar a memória de Elena, dar um lugar a Elena fora, para que Petra pudesse se

saber – existir” (BRUM, 2014, p. 18). Em outros trechos, a jornalista destaca o corpo doente de uma Elena deprimida em contraste ao de uma Elena que dança, o coração leve e pesado da aspirante a atriz, o sangrar da mãe, a mutilação simbólica, o morrer e o matar. Se a corporalidade protagoniza a crítica de Eliane Brum, é por ser fulcral no documentário. Dantas (2016) vai ao encontro das ideias de Brum ao afirmar que a busca de Petra se trata do restabelecimento de seu lugar no mundo – o que pode ser verificado no momento em que a autora-narradora questiona qual é o seu papel nessa história. Para que isso aconteça, no entanto, “ela precisa, antes, restituir o corpo frágil de Elena, dar-lhe uma concretude e um propósito, devassando o *sensorium* de seus indícios e a partir deles erigindo o *sensorium* feito do conhecimento do corpo vivido” (DANTAS, 2016, p. 105-106).

E é este vivido, feito de experiência resgatada entre seus desejos fabulosos e sua fragilidade orgânica, que emerge das sensações e gestos da irmã, explorados até o esgotamento das possibilidades do arquivo. A integralidade da memória de Elena é evocada no despertar de seus sentidos e na inteireza de seu corpo fílmico, na reconstituição que Petra alça, numa dimensão sensível capaz de projetar a sua materialidade de atriz, irmã e jovem mulher (DANTAS, 2016, 106).

Para tanto, como já mencionado, Petra se vale de muitos recursos e linguagens, o uso de vozes, dos movimentos de câmera, leitura de diários, fotografia, imagens de filmes caseiros, notícias de jornal, enfim, recursos múltiplos da linguagem cinematográfica que justapostos ora preenchem ora evidenciam as lacunas deixadas pela irmã. Além disso, o pesquisador e documentarista Gabriel Tonelo (2017) nos lembra que, contrariando a regra, Petra tem uma numerosa equipe à disposição, mais de trinta pessoas auxiliando no roteiro, direção de fotografia, direção de arte, preparação de elenco, som direto, edição e mixagem de som, pesquisa de material de arquivo e composição de trilha sonora original. O autor aponta ainda que toda essa preparação e cuidadoso trabalho transparece no filme, “resultando em uma qualidade técnica impecável pela qual o filme foi elogiado” (TONELO, 2017, p. 43). Para ele, no entanto,

um filme como Elena, cuja construção narrativa e roteirização é tão diluída em outras forças pensantes (outros indivíduos), pode de alguma forma nos afastar do estabelecimento de um elo com a diretora, distanciando-nos de sua subjetividade individual e do contrato de intimidade entre cineasta e espectador que é determinante em vários outros documentários autobiográficos. Por este motivo, as divagações e fabulações narradas por Petra Costa a respeito de sua infância, em alguns momentos, podem gerar

relativa desconfiança da parte do espectador, que coloca o discurso autobiográfico da diretora sob suspeita. Seriam estes sentimentos e lembranças a respeito de sua vida algo que a diretora decidiu, em sua solidão, “de peito aberto”, compartilhar com nós [sic], os espectadores? Até onde teriam sido adaptados para servir à proposta estética e narrativa de Elena? Não se trata, evidentemente, de abstrair o fato de que existe construção em qualquer obra autobiográfica – da mais naturalista à mais fabulativa –, porém, muitos dos filmes parecem apostar em um elo mais firme entre espectador e cineasta do que faz Elena (TONELO, 2017, p. 43-44).

Ainda que julgue haver uma sujeição do roteiro a um apelo estético que fragilizaria o discurso de Petra e a subjetividade exposta no filme, o autor não rejeita o seu caráter autobiográfico. Isso porque, é inegável que a voz seja autoral. É uma voz em primeira pessoa que verbaliza o que também pode ser visto como uma carta de amor a Elena. Assim, se em um primeiro momento a autora idealiza uma produção fictícia, do farto material de arquivo emerge uma abertura para a memória que provoca uma reviravolta no produto fílmico: Petra filma sobre si mesma, de modo que não há outra voz possível senão a primeira pessoa.

É essa opção pela primeira pessoa que conduz a um documentário, uma vez que essa característica é própria do gênero documental, sobretudo no contexto de virada subjetiva – expressão cunhada por Sarlo (2007) para definir a mudança de perspectiva que passou a valorizar o ponto de vista individual e particular como fontes válidas e essenciais para a história – em que se insere Petra Costa. Porém, ainda que o filme tenha sido lançado e vendido como um documentário, a diretora entende que seu trabalho borra a fronteira entre documentário e ficção (BENTES, 2014) ao tentar excluir as falas que considera documentais e mais analíticas e manter somente aquelas que, de acordo com a própria autora, “coloca[m] você como que na pele do personagem” (COSTA, 2014, p. 59). Bill Nichols (2005), no entanto, não só considera esse tipo de filme como documentário, como o classifica como uma *autobiografia performativa*, experiência que enfatiza a subjetividade e expressividade ao rejeitar a objetividade. Prevalece a evocação de memórias e afetos em detrimento à referencialidade. Ao discorrer sobre *Santiago* (2007), uma outra obra que se encaixaria na definição proposta por Nichols, a professora e crítica de cinema e literatura Ilana Feldman (2015) descreve o documentário como um campo “menor”⁶⁴, qual a literatura de Kafka nas palavras de Deleuze e Guattari, que

⁶⁴ Ao referirem à obra kafkiana como *menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari não estavam atribuindo à literatura de Kafka uma conotação negativa, pelo contrário, diz respeito ao caráter revolucionário da literatura “que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 38). Para os

não apenas dá voz a excluídos e vitimados como também expõe “projetos fracassados, trajetórias abortadas, sonhos extraviados, perdas irreparáveis e vidas estagnadas” (FELDMAN, 2015, p. 125). Petra Costa sintetiza esses aspectos em seu longa-metragem: a estagnação da vida da mãe, o extravio dos sonhos de Elena no abortar de sua trajetória, o aparente fracasso de quem estava apenas começando. Se a perda é irreparável, é também incompreensível e irrepresentável, de modo que as lacunas não podem ser preenchidas com detalhes e toques de realismo espetacular. Maia (2014) pontua que essa reconstituição que se pretende verossímil é característica da ficção, o documentário de assinatura feminina, por outro lado, funda-se na falta, no irrecuperável, irreconstituível, de forma que “o esforço não é o de preencher, mas o de dar a ver essa falta, num exercício de rememoração que age contra o esquecimento” (MAIA, 2014, p. 140). Feldman (2015) vai ao encontro dessa afirmação ao sustentar haver no campo da produção brasileira documental uma “inviabilidade de se chegar ao ‘real’ ou de se falar em nome dele” (p. 125). A autora aponta que além de exprimir as impossibilidades inerentes à vida dos sujeitos, o documentário sinaliza e admite a limitação da própria linguagem.

Acolhendo em suas escrituras a consciência de seus limites, a linguagem como defasagem e subtração, a cena como espaço de solidão e não realização, e a própria separação (do personagem para com o outro, o realizador) como condição mesma de toda relação, o documentário pode tornar visível o contracampo ou o negativo da “era da performance” em que vivemos, pautada pela otimização do desempenho (seja social, pessoal ou profissional) e pelas mitologias de uma autorrealização bem-sucedida. O documentário pode, assim, alçar o fracasso a uma possibilidade de criação e a um modo de produção (FELDMAN, 2015, p. 125).

Em *Elena* para que a diretora atingisse essa *estética do fracasso* sendo primeira pessoa foi preciso um olhar distanciado dos fatos, o que justifica a utilização dos inúmeros recursos, artifício criticado por Tonelo. Mais do que interpor a câmera entre si e os eventos, foi necessária a ajuda de outros indivíduos, além da mãe, para que ela conseguisse enxergar Elena de forma profunda e distante, se colocar do lado de fora, ver em perspectiva ao passo que se preparava para reencenar o corpo da irmã. Tal encenação baseada na reconstrução dos passos de Elena, aliada às imagens de arquivo faz com que Petra garanta a Elena o protagonismo que ela não

obteve em vida (DANTAS, 2016). Para além disso, pelas lentes da arte recria uma Elena ainda mais fascinante que dança e vive no filme e permanece dançando em nosso imaginário após os créditos finais. Mas para que isso aconteça, a atuação de Petra torna-se fundamental, já que

O corpo da atriz [Petra], que perpassa as três gerações, se torna um constructo íntegro no mundo fílmico e uma forma de acessar a memória de Elena não pela lembrança da morte, manifestação de uma fisiologia decadente, mas por aquilo que ela tinha de mais intenso e vivo, sua arte. É assim que ela se descorporifica, nos arquivos, e é resgatada dos escombros de seu corpo frágil e vencido. Pela tensão entre arte e matéria, Costa restitui o corpo de Elena (DANTAS, 2016, p. 102).

Dantas (2016), a partir de Sobchack e de Marks, explica ainda que esse trabalho é realizado a partir de uma intersubjetividade e de uma intersensorialidade. É intersubjetivo por tonar visível a experiência do vivido para si e para os outros, por intermédio de si e dos outros; e intersensorial por decupar o arquivo e intercalá-lo com o material captado especialmente para o documentário, organizando-os em um único plano, bem como por apresentar Petra e Elena contracenando juntas, num movimento em que observador (Petra) e objeto de visão (Elena) se constituem mutuamente.

Assim, se Petra é bem-sucedida no projeto de dar corpo a Elena a partir daquilo que restou dela, o protagonista de Bernardo Kucinski, por outro lado, não obtém o mesmo feito – visto que, sendo ela *uma terrorista* houve ainda um empenho por parte do Estado em apagar seus vestígios, como fica evidente no capítulo “A Cadela”. K., num primeiro momento, busca um corpo vivo, sem encontrá-lo, vai transformando sua busca, reduzindo-a a restos mortais a qualquer forma de afirmar que aquele corpo um dia se fez presente e, por fim, a qualquer explicação para justificar a sublimação da matéria. Morre sem encontrar aquilo que procurava e mesmo as tentativas de remediar a falta de lápide lhe parecem insuficientes. Não lhe ocorreu, e mesmo que lhe ocorresse em função de sua crença não seria permitido, promover um velório sem corpo como o fez Antunes, personagem do conto citado no capítulo anterior. Com isso, a felicidade sentida por Antunes diante da libertação que experimenta ao final do sepultamento do filho – sentimento atribuído à conclusão do processo de luto que ressignifica sua vida, pois “quando o trabalho de luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido” (FREUD, 1996, p. 243) – é negada a K. Assim como o é o corpo, a matzeivá, o livrinho *in memoria*. Aliada a isso, a

subsequente decisão de rejeitar a literatura como forma de manter a memória de A. viva e a total ausência de informações durante a visita ao Barro Branco faz com que ele e nós, leitores, “defrontamo-nos com uma experiência na qual a assim chamada realidade é revelada sob a forma de um abismo, marcador da ausência irremediável do corpo da filha que ali deveria estar, para que o curso da vida tivesse um sentido” (WALDMAN, 2013, p. 6).

À vista dessas privações, coube ao filho exumar os fatos⁶⁵. No entanto, não há em Kucinski a restituição do corpo de A. como há em Petra. Pelo contrário, o autor, mesmo fazendo do romance um suporte para que a irmã não caia no esquecimento, opta por não dar ao romance um tom de homenagem. Consequentemente, não enaltece seu papel enquanto guerrilheira, a leitura não permite delinear sua personalidade com facilidade. “Escolha que obriga a narrativa a considerar o tema da negatividade e da vivência introspectiva da supressão de sentido por parte dos personagens que permanecem vivos e vinculados indelevelmente a um vazio” (LESSA, 2012, p. 186-187). Apesar desse apagamento, que funciona na narrativa por evidenciar a situação-limite do desaparecimento, é interessante observar, no entanto, que enquanto no campo diegético aos olhos do pai o fazer literário a partir da tragédia familiar é visto como mera vaidade, para o filho, assim como para Petra Costa, a narrativa se apresenta como um instrumento viável de elaboração e transmissão da experiência do luto. Joca Terron (2014) sustenta que essa fabulação é uma forma de superação do luto por viabilizar ao que restou um prosseguimento, um reatar da história interrompida. Para o escritor, no caso da produção fílmica, a narrativa se constrói diante dos olhos do espectador, sendo a montagem fundamental para organizar os episódios “que não podem mais ser recuperados a não ser pela justaposição sintática, pois pertencem ao campo da lembrança” (p. 88). Para que essa lembrança seja recuperada, contudo, a justaposição de imagens não é o suficiente, Petra se vale também da palavra, da poesia, da literatura, que nasce quando a fotografia já não pode dizer o que é evidente (BARTHES, 2011).

Em sem *Diário de Luto* (1977-1979) Barthes registra anotações concisas a partir do momento em que se torna órfão e se depara com a situação de também sanar o paradoxo de comunicar o incomunicável. Sendo o diário “uma série de

⁶⁵ Referência à nota ao leitor publicada na primeira tiragem e transcrita neste trabalho.

vestígios datados” (LEJEUNE, 2014, p. 299) a escrita de Barthes é cotidiana, sensível, se distancia de uma explicação clínica e psicanalítica do fenômeno descrito por Freud em seu texto seminal. Nele, o autor francês parece muito mais tentar traduzir o seu processo - que para ele nada mais é do que uma dor impossível de ser quantificada e cronometrada - do que esboçar um ensaio ou mesmo uma obra literária. Da mesma forma que há em K. um medo de estetizar a dor, tornando-a palatável, há num primeiro momento em Barthes um esforço em se afastar da literatura: “Não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será – embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades” (BARTHES, 2011, p. 23). No entanto, a escrita impõe-se como necessidade de lembrança. Essa necessidade amadurece até o autor confessar não ter vontade de “construir” nada, com exceção da escrita. “Por quê? Literatura = única região da Nobreza (como era mam)” (BARTHES, 2011, p. 221). Em meio a seu apartamento cujo silêncio evidencia a ausência da mãe, o luto ganha a forma de texto que o autor passa a dedicá-la e nessa *região da Nobreza* ressignifica o silêncio, a dor e a saudade. “Não suprimir o luto (a dor) (ideia estúpida do tempo que abolirá), mas mudá-lo, transformá-lo, fazê-lo passar de um estado estático (estase, entupimento, recorrências repetitivas do idêntico) a um estado fluido” BARTHES, 2011, p. 139).

Petra Costa realiza de forma bem-sucedida essa máxima ao transmutar a angústia compartilhada por ela e pela mãe em seu estado mais fluido, de modo que “Pouco a pouco as dores viram água” (COSTA; ZISKIND, 2014, n.p.). Brum (2014) refere-se a esse fluido como o líquido uterino do cinema, no qual Petra, Elena e Li An morrem e nascem de novo. Nessa memória que agora flui, Petra e Li An já não se afogam mais, mergulham e voltam à superfície, podem flutuar.

De certa forma, assim como em *Elena*, Kucinski também flutua à medida que através do romance alcança o alento que K. não obteve em vida. Mesmo tendo dado sequência à busca empreendida pelo pai, visto a USP reconhecer a injustiça em relação à demissão da irmã, acompanhado os trabalhos da Comissão da Verdade, o efeito catártico só veio pela escrita (KUCINSKI, 2014c). Por outro lado, enquanto Petra escolhe a delicadeza, o transbordar da emoção e do afeto, Kucinski é contido e, por vezes, frio e conciso – o que não compromete a qualidade do romance. Não tendo o artifício da câmera, e contando com o auxílio de um número bem menos expressivo de pessoas, é a opção pelo foco em terceira pessoa que lhe confere o distanciamento necessário para ordenar os fatos e tentar entender a experiência.

Afinal, como a epígrafe de Mia Couto esclarece, é preciso apagar-se para acender a história, é só assim que o autor encontra coragem para reconstituir a mazela do pai que procura pela filha em vão e se convence que ela já não existe, que não a reencontrará, tampouco terá direito a homenagear seus restos mortais (KEHL, 2011). Esse apagamento, no entanto, não é completo, o autor reconhece haver na figura do pai traços de si. Em entrevista, quando questionado em relação a essa escolha Kucinski esclarece:

Penso que se deu algo parecido à linguagem dos sonhos, em que um personagem pode representar a fusão de muitos outros. O pai em *K*. é uma fusão de personagens, eu entre eles. Esse foi o recurso principal que permitiu transportar a história para o domínio do ficcional, a despeito de seus conteúdos serem essencialmente factuais (KUCINSKI, 2016a, online).

No entanto, não revela por que se tratar de um pai e não de uma mãe, sendo que o papel de procurar o parente desaparecido é majoritariamente feminino (BAUER, 2018). No âmbito da narrativa, o protagonismo do pai é justificado pela ausência da mãe que, profundamente traumatizada pelos resultados da Segunda Guerra não consegue estabelecer uma ligação com a filha mais nova. Fora dela, a questão da paternidade parece ser um tema caro ao autor. Além de um pai consumido pela culpa protagonizar seu primeiro romance, em *Pretérito imperfeito* (2017) Kucinski volta a essa figura masculina para falar sobre a difícil relação de um narrador com seu filho adotivo. Assim como em *K*. há nessa publicação aspectos autobiográficos de um passado que, como o título sugere, não se realizou totalmente. Assim, diferente do que acontece em *Petra*, cujas escolhas atendem a uma demanda estética, parece lícito afirmar que em Kucinski a recorrência da relação entre pais e filhos – e isso se repete inclusive em sua contística⁶⁶ – se deve a uma escolha bastante particular de quem se sente tocado pelo tema.

Nesse sentido, é inegável que Kucinski narra a partir de sua experiência – aquilo que, de acordo com Larrosa (2002) nos passa, nos acontece, nos toca, nos transforma enfim – e que essa se manifesta nas minúcias de sua escrita. Por se tratar de temas tão delicados, no entanto, é preciso decantá-los até que se

⁶⁶ Em “Terapia de família” e “A entrevista” temos filhos e filhas de militantes traumatizados por se sentirem abonados por pais que optaram por lutar em prol de uma ideologia; em “O velório” é o pai quem providencia uma cerimônia para o filho desaparecido; em “Pais e filhos”, “Os gaúchos” e “A visita do inspetor-geral” pai e filho estão em lados opostos no que tange ao apoio aos militares; em “Tio André” um pai leva o filho visitar o tio, profundamente perturbado após ser preso pela ditadura, ensinando sobre as marcas invisíveis da tortura.

incorporem à memória de modo que já não doam tanto, mas que também não sejam trivializados. Por isso *K.* só pode ser lançado quase quatro décadas após o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, foi esse o tempo necessário ao autor para transformar o trauma em matéria literária⁶⁷.

Petra também precisou de tempo. Mais de vinte anos separam a morte de Elena do lançamento do documentário, sobretudo em função da pouca idade da diretora quando perde a irmã mais velha e uma sacodida em seu cachorrinho azul não é o suficiente para trazê-la de volta. “It hurt [sic] my feelings” diz Petra tão logo recebe a notícia dessa morte aos sete anos de idade. Nos dias que seguem, Petra conversa com Elena, precisa lidar com a transmutação da mãe, desenvolve um quadro depressivo que a impede de falar sobre a irmã. Usa “defesas que sugerem tendências obsessivo-compulsivas para lidar com situações difíceis” (COSTA; ZISKIND, 2014, s.p). E só com dez anos que a criança entende que Elena não volta mais e sente culpa e sente que precisa sustentar a mãe. Faz, para tanto, promessas infantis e descabidas, até que tudo adormeça no substrato da memória. Elena volta na adolescência de Petra e nela permanece até que a mais nova dê seus primeiros passos em direção à construção da narrativa.

⁶⁷ No prefácio de *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014) Maria Rita Kehl questiona quando termina a escrita de um trauma. No romance *La casa de los conejos* (2007) a argentina Laura Alcoba também levanta uma discussão em torno do tempo da narrativa. Nessa obra a autora opta por narrar a partir da perspectiva da criança que foi enquanto vivia na clandestinidade. O livro é dedicado a Diana E. Teruggi, uma das personagens das memórias da autora, que foi assassinada durante o ataque à casa onde vivia e onde funcionava uma imprensa clandestina. Além disso, é a ela a quem Alcoba se dirige na apresentação do seu livro quando justifica a demora em publicar sua narrativa e revela ter-se questionado em que tempo o trauma deveria ser narrado: “Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento. Había llegado a creer que lo mejor sería esperar a hacerme vieja, y aun muy vieja. La idea me resulta extraña ahora, pero durante largo tiempo estuve convencida. Debía esperar a quedarme sola, o casi. Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incomprensión que creía inevitable. Temía que me dijeran: “¿Qué ganás removiendo todo aquello?”. Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar. La única salida era dejar hacer al tiempo, alcanzar ese sitio de soledad y liberación que, así lo imagino, es la vejez. Eso pensaba yo, exactamente. Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo.” (ALCOBA, 2007, p. 11). Assim, se num primeiro momento a autora esperava alcançar o lugar da solidão e liberdade, uma visita com a filha na cidade de Buenos Aires no lugar onde se situava a casa a que o título se refere decide que não há mais por que esperar, o narrar torna imperativo, tanto para homenagear Diana e os montoneiros quanto, como releve a própria Alcoba, esquecer um pouco. “Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto. Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (ALCOBA, 2007, p. 12).

Se a memória envolve um trabalho laborioso em torno dela e o luto se caracteriza como um processo, é preciso que haja tanto o tempo cronológico quando o tempo cíclico para que a memória e o luto se realizem. Logo, se é da passagem do tempo que ambas as narrativas nascem é natural que esse decurso se manifeste em cada uma delas. Em *K.* o capítulo introdutório é inclusive datado, assim como o último. Quando *K.* está prestes a dar-se conta da tragédia na qual está envolvido já transcorreram dez dias após o ocorrido. É no vigésimo dia que estabelece novos contatos. É no trigésimo que conhece outras famílias na mesma situação. *K.* consegue contabilizar a duração da ausência, ainda que para ele o tempo tenha parado. Mas é preciso mais do que isso para que o pai perceba a atuação do tempo, é preciso que encare seu reflexo que denuncia seu envelhecimento acelerado pela culpa e pela angústia, assim como Kucinski precisar criar metáforas para indicá-la. Petra conta com outros recursos, suas metáforas são imagéticas porque sua linguagem permite que se valha desse artifício. Assim como o romancista, também não pode mostrar o tempo, mas pode captar e compartilhar seus efeitos a partir das recordações, das desgastadas imagens gravadas por Elena, dos objetos, das páginas amareladas dos diários e agendas. “É poeticamente que você chega até o tempo, mas o tempo é sempre invisível, embora seus efeitos sejam concretos, materiais. A materialidade do Tempo é a manifestação de sua presença.” (SOUZA, 2011, p. 40). Nos registros de Petra, o tempo não apaga a melancolia do olhar da mãe, não devolve as palavras para o pai, sendo mais um devorador – tendo inclusive devorado Elena em sua espera – como retratou Goya, não é fonte de cura, pelo contrário, acentua a ausência.

“Passado um tempo subjetivo em que silêncio e estupor são as únicas reações possíveis ante o evento traumático, as vítimas e testemunhas se põem a falar. Ou a escrever. Não é um capricho é uma necessidade. É preciso compartilhar o acontecido com o outro, os outros” (KEHL, 2014, p. 15). Assim, para que esse compartilhamento se concretize a escuta se faz necessária, ainda que o silêncio e o esquecimento sejam impostos; ainda que quem imponha esse esquecimento seja o próprio Estado.

O pesadelo recorrente de Primo Levi, de que ao voltar para casa ninguém acreditaria no seu testemunho não pode se realizar. As vítimas de todas as experiências de terror sentem necessidade de incluir cada terrível fragmento do Real no campo coletivo da linguagem, como forma de diluir a dor

individual na cadeia de sentido que recobre a vida social (KEHL, 2014, p. 15-16).

Ao mesmo tempo em que se faz ser ouvido Kucinski dilui essas questões em seu romance. Tão logo inicia sua odisseia, K. aborda fregueses, vizinhos e desconhecidos a fim de contar a história do desaparecimento; com o trigésimo dia da ausência inexplicável da filha, aceita participar de uma reunião na qual a necessidade da fala é indiscutível: “Mais relatos de sumiços; todos queriam falar. E queriam ouvir. Queriam entender. Talvez do conjunto de casos surgisse uma explicação, uma lógica, principalmente uma solução, uma maneira de pôr fim ao pesadelo” (KUCISNKI, 2014a, p. 21). A fala não é suficiente, K. também escreve suas cartas, legando aos netos a tragédia familiar. A. também não guarda sua angústia para si, escreve e se dirige a uma amiga, assim como a amante de Fleury, ainda que encontre dificuldades em encontrar alguém disposto a ouvir seu ponto de vista, não hesita em relatar e escutar. Na contramão desses personagens, mas ao mesmo tempo evidenciando o bloqueio quanto a elaboração da experiência traumática, está Jesuína Gonzaga, que reluta dar início em seu testemunho apesar da insistência da terapeuta: “você não precisa falar tudo de uma vez⁶⁸, e nem falar o que não quiser, mas para você sarar, tem que encarar o passado, tem que botar pra fora as coisas que te incomodam, que provocam as alucinações, os sangramentos” (KUCINSKI, 2014a, p.127).

A fala da profissional, mesmo vinda de um romance, não se trata de mera ficcionalidade. Carlos Estellita-Lins (2014), sublinha que a base da psicanálise é esta: “falar, tomar a palavra para contar o que não pode ser contado. Ela é talvez a grande terapêutica, a grande saída para o mal-estar de sermos humanos, de estarmos condenados a perder objetos amorosos” (p. 79). É por isso que a escrita aparece nos registros de Barthes (2011) como elementar na superação do luto, assim como Benjamin (2012b) sugere que a narração formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, ou que todas as doenças seriam curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe - até a foz - na correnteza da

⁶⁸ Na literatura temos um exemplo muito claro desse trauma que é narrado aos poucos no já citado romance *Em câmara lenta* (1977) de Tapajós. A narração em torno do episódio que resulta na prisão, tortura e consequente morte da personagem inspirada em sua cunhada, Aurora Maria Nascimento Furtado, acontece gradualmente. Ao longo do livro a expressão “Como em câmara lenta” repete-se seis vezes e em cada uma delas novos detalhes são acrescentados à medida que o narrador descobre o que aconteceu com a companheira de militância.

narração. É a fim de curarem-se que os autores do documentário e do romance estudados narram histórias que até então pertenciam à ordem do privado, mas que diziam muito a respeito de um tempo histórico, de uma geração, da experiência humana.

No entanto, em Kucinski a cura pela narrativa parece inviável, mesmo que o autor tenha declarado ter sido uma catarse. O fato de haver uma segunda obra que apenas versa sobre o mesmo tema, mas também é atravessado pela culpa e o remorso, agora questionando a escrita do primeiro sugere que para o autor essa questão ainda não se esgotou. Em *Os visitantes* o escritor de K. reconhece as falhas e imprecisões do livro, questiona-se mais uma vez quanto transformar a tragédia familiar em literatura; tem pesadelos com a recepção negativa do pai ao romance; é culpado por ignorar a irmã e por não revelar sua força e beleza; culpado por mexer nas feridas dos delatores, por escrever sobre fatos que não presenciou, por fazer ficção com o justicamento de Márcio e, com isso, munir grupos favoráveis à ditadura de “provas” que justifiquem a violência do Estado. No último capítulo, a circunstância do desaparecimento de A. é revelada em um telejornal: ela teria sido incinerada depois de sessões de tortura, assim como o marido. O fim de A. é aterrador pois, além de se conectar à morte de seus antepassados, rejeita a versão do irmão de que ela não teria passado por tais sessões. Assim, se no romance o autor cria uma narrativa um pouco menos dolorosa, na novela esse mesmo autor precisa assimilar que a tortura, de fato, aconteceu. Esse episódio, dificulta ainda mais a plena elaboração do luto, sobretudo quando a narrativa se constrói sobre o apagamento, a falta, a fissura. Quando o objeto perdido é irrestituível. Quando o corpo é insepulto. Por mais que Kucinski lembre de Primo Levi e Klemperer como indivíduos que se valeram do ato da escrita para manterem-se vivos nos anos de prisão, o autor encerra o primeiro capítulo de sua novela frisando que há dores que a palavra não esgota ao dizê-las. “Primo Levi nunca se libertou verdadeiramente de Auschwitz” (2016, p. 16) escreve o autor ao refletir que seus relatos não foram o suficiente para fazê-lo esquecer do terror vivido nos campos de concentração. Apesar disso, assim como o material deixado por Primo Levi e de tantos outros que mesmo relatando não suportaram o peso do trauma, a escrita de Kucinski se faz de extrema importância. Nesse caso, entre outros aspectos, pela sua relevância na composição

do “arquivo da ditadura brasileira”⁶⁹, e por garantir além do testemunho de como os anos de chumbo afetaram a cotidianidade dos brasileiros “a tão almejada lápide de Ana Rosa” (WALDMAN, 2013, p. 6). Assim, a obra é um ritual de luto, uma lápide para A., sepultada na literatura, esse *campo sagrado*, e é também possibilidade de pensar a alma de K. apaziguada.

Nesse sentido, em Kucinski, semelhante a Barthes (2011), a necessidade da escrita se manifesta não somente para atender a necessidade de lembrança, mas também por atuar como uma espécie de monumento que homenageia a figura de A. e não permite que sua vivência seja completamente esquecida.

Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida em que ele se anuncia como absoluto*. O – em breve – “nenhum rastro”, em parte alguma, em ninguém.

Necessidade do “Monumento”.
*Memento illam vixisse*⁷⁰ (BARTHES, 2011, p. 110).

Se há uma necessidade de “Monumento” é por esse se caracterizar como mais um lugar de memória, ou, um alicerce capaz de manter viva as reminiscências de antepassados, já que os monumentos preservam memórias e caracterizam um tempo que não volta mais (MATTOS, 2003). Ao reaver o significado da palavra na sua origem, Le Goff (1996) sublinha que desde a Antiguidade o monumento esteve ligado aos rituais fúnebres.

A palavra latina monumentum remete para a raiz indo-européia men, que exprime uma das funções essenciais do espírito (mens), a memória (memini). O verbo monere significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O monumentum é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. Quando Cícero fala dos monumenta huius ordinis [Philippicae, XIV, 41], designa os atos comemorativos, quer dizer, os decretos do senado. Mas desde a Antiguidade romana o monumentum tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte (LE GOFF, 1996, p. 535).

⁶⁹ Em seu livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017) Eurídice Figueiredo, ao sustentar que “o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres” (p. 29) considera a ficção como sendo um arquivo da ditadura por possibilitar o resgate e elaboração de traumas causados pela violência do Estado nos anos de Chumbo, sobretudo por esse luto público ser negado ao corpo da memória social.

⁷⁰ Lembra-te de que ela viveu (de acordo com a tradução do editor).

Ainda que, de acordo com Ariès (2003), na Idade Média a ideia de um sepulcro tenha perdido um pouco do prestígio, a partir do século XVIII, quando o homem pensava a história da sociedade como produto de feitos de grandes heróis do passado "o cemitério retomou um lugar na cidade, lugar ao mesmo tempo físico e moral, que havia perdido no início da Idade Média mas que havia ocupado durante a Antiguidade" (ARIÈS, 2003, p. 75). Consequentemente, a existência de mausoléus era fundamental para a realização de cultos a mortos heroicos, já que tais eventos significam, sobretudo, uma questão de patriotismo em um momento em que as comunidades se preocupavam com o estabelecimento de uma identidade local. O pensamento da época era que sem um monumento aos mortos, nem mesmo as vitórias poderiam ser celebradas, ainda que esse monumento não passasse de "um túmulo, vazio sem dúvida, porém memorável: um monumentum (ARIÈS, 2003, p. 76).

No entanto, o monumento a que Roland Barthes se refere não se trata dessa construção imponente. A mãe já tem uma lápide sobre a qual o semiólogo francês não se demora. "(...) chegando diante dele, não sei o que fazer. Rezar? O que quer dizer isso? Que conteúdo? Simplesmente o esboço fugitivo de uma posição de interioridade. Por isso, vou logo embora" (BARTHES, 2011, p. 237). Barthes não acredita no túmulo como uma forma de perpetuação, em suas notas também não há indicação de crença em qualquer religião que possa trazer algum conforto. Na sua doutrina, a qual define como "Tudo passa", até mesmo os túmulos morrem. Porém, a memória da mãe não pode morrer, a possibilidade de um completo desaparecimento da figura materna o inquieta e isso fica bastante claro em suas anotações.

Vivo sem nenhuma preocupação com a posteridade, nenhum desejo de ser lido mais tarde (exceto, financeiramente, para Michel), a perfeita aceitação de desaparecer completamente, nenhum desejo de "monumento" – mas não posso suportar que isso aconteça com mam. (talvez porque ela ainda não escreveu e porque sua lembrança depende inteiramente de mim) (BARTHES, 2011, p. 230).

Se para a mãe o monumento é desejável, longe de ser uma construção ruidosa, e que, por vezes, se propõe ostensiva, a elaboração dos "Monumentos" de Barthes, assim como de Kucinski, é solitária e silenciosa qual o processo de luto – na nossa cultura cada vez mais ocultado do convívio social – por eles apreendido. Isso porque se trata do monumento da escritura.

Assim como as lápides, a literatura também atua na manutenção da memória dos mortos por também conservar a propriedade de perpetuar a recordação de uma pessoa. Dessa forma, ambos se complementam no trabalho de memória e exercem um papel bastante importante na elaboração do trauma a partir do trabalho de luto, como aponta Gagnebin (2006).

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra *sègma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memórias, escrita e morte. (p. 45)

Assim como a mãe de Barthes, Elena também passou pelos rituais fúnebres. Tais eventos não aparecem no documentário, no entanto, através do livro lançado posteriormente e das cenas disponibilizadas em site de compartilhamento de vídeos, sabemos que Elena foi cremada e teve a urna com suas cinzas enterrada em um cemitério de Belo Horizonte. Alguns anos mais tarde, a família decide que aquele não era o melhor lugar para Elena, não era seu ambiente, e decide recuperar a urna e lançar suas cinzas do Alto da Serra da Piedade, em Minas Gerais. No vídeo de pouco mais de três minutos dedicado à relação de Elena com o pai, Manoel e Li An reproduzem o momento em que libertam Elena da urna fúnebre. Ele conta que agora Elena estava nas flores, nas araucárias, nas cores que despontavam no cenário bucólico. Emocionados, os pais de Elena e Petra lembram que enquanto o conteúdo da urna era arremessado, uma das filhas de Manoel recomendava: Voa Elena. Vai ser livre!

Sendo Elena de natureza tão liberta, de fato não faria sentido enterrá-la e depositar flores em uma lápide de cimento e cal. Petra haveria de reservar à irmã um “monumento” mais fluido como a irmã, mais passional e pulsante como ela. Nesse sentido, “o filme faz muita justiça à Elena” (SEVCENKO, 2014, p. 12). Nele, Petra exerce a função para qual a irmã mais velha a treinou desde muito cedo⁷¹, e apresenta uma Elena que sai do palco para dançar com a lua. A dança, aliás é o

⁷¹ Em sua crítica, Ivana Bentes (2014) levanta a possibilidade de Petra ter sido escolhida e treinada por Elena para fazer esse filme, uma vez que são significativas as imagens nas quais Elena garante à irmã mais nova noções de atuação, dança e direção. Nesse sentido, Elena teria se compartilhado com Petra, inclusive no momento de sua morte, por deixá-la penetrar nos recônditos de sua mente.

último gesto de Elena e Petra no filme. Petra dança e gira em uma rua iluminada, Elena dança e gira na sala de casa. Dança com Petra no colo. Dança no palco manuseando sua corda. Petra dança na rua e com um vestido esvoaçante no que parece ser um salão, seus passos não são tão precisos quanto os da irmã, vacilam um pouco mais. Mesmo assim, Petra sorri, o perfeccionismo de Elena não lhe cabe porque já não precisa ser abrigo para a mais velha. A diretora parece saber que nesse monumento de palavra e imagem que é seu documentário Elena renasce e pode continuar girando.

Apesar do medo de trilhar o mesmo caminho da irmã mais velha ter se dissipado e essa memória se abrandado ao encontrar conforto na poesia, assim como em *K*. a experiência proporcionada pelo filme não é de todo redentora. Petra reflete, ao fim do longa-metragem, que Elena continua sendo uma memória inconsolável. Se é assim para a diretora, o olhar da mãe e a voz embargada de Michael, o amigo que foi até Elena no dia de sua morte, ilustram que tal desconsolo não atinge somente a irmã. Sua presença segue insubstituível, como a de qualquer pessoa que venha a óbito. No entanto, o luto oriundo do suicídio é ainda mais difícil de ser completamente elaborado, a surpresa, a culpa e as dúvidas quanto a suas motivações são inevitáveis. As explicações não podem ser verificadas justamente porque as respostas se foram junto à vida da pessoa.

Os enlutados por suicídio tentam, ao buscar explicações e sentidos para o que aconteceu, estabelecer relações da morte com o adoecimento, outros vinculam o suicídio ao desespero. Há depoimentos que mostram a dificuldade de compreensão do autoextermínio, restando mais perguntas do que respostas. O choque da situação traumática provoca nos enlutados sobreviventes sentimentos de falta de hospitalidade, de estranheza com uma diversidade de sentimentos, tais como, culpa, choque, autoacusações, raiva, busca por lembranças, vergonha, isolamento, rejeição, falta de sentido e necessidade de explicações, configurando as mais importantes sequelas da vivência da morte por suicídio (FUKUMITSU; KOVÁCS, 2014, p. 10-11).

Assim, ambas as produções artísticas são construídas a partir da necessidade de lidar com a falta de sentido, com o sem fim do luto causado em situações-limite como a do suicídio e do desaparecimento. A elaboração penosa desse luto, nos dois casos, se realiza à medida que os autores escrevem e montam monumentos a suas irmãs e neles as sepultam, conservam suas memórias, esquecem-se um pouco ao nos contar e nos fazer lembrar. Nesse sentido, o resultado de cada um dos projetos literário e cinematográfico lembra a fotografia

mencionada da epígrafe deste trabalho. São buscas documentadas, um registro da memória a se montar. Memórias de Elena em Petra Costa, de Ana Rosa em Bernardo Kucinski. Os segundos são parte indissociáveis dos primeiros, são atravessados por suas histórias. A memória que se monta no romance e no documentário, tal como a fotografia é passível de interpretação, manipulação, ressignificação, bem como, de deterioração e esquecimento.

Porém, da mesma forma que pode ser esquecida, pode também ser arma potente contra o esquecimento, contra o Mal de Alzheimer nacional, contra a marginalização dos que consideram insuportável o viver. É por isso que se monta a memória. Monta-se a memória porque é preciso ocupar o vazio. Porque é preciso que ela permaneça e faça sentido. Porque os moribundos, na intenção de conservar um sentido para a própria vida, pedem que os sobreviventes se lembrem de tudo e contem tudo (TODOROV, 1995). Porque ainda são muitos os cadáveres insepultos⁷². Porque é preciso comunicar a perplexidade. Mesmo que, como demonstram as obras aqui examinadas, a redenção plena nem sempre seja viável, apenas a possibilidade de garantir que essas trajetórias não sejam completamente apagadas, tampouco de todo injustiçada, pois como sustenta Nora (2009) “a memória é um tipo de justiça” (p.9).

⁷² Aqui não me refiro apenas aos desaparecidos da ditadura, penso o período ditatorial – assim como tantos outros episódios violentos que constituem nossa história – como um cadáver insepulto à medida que se trata de um passado não elaborado que subjaz no presente. No romance, Kucinski menciona a existência de um sistema repressivo ainda articulado. Tal sistema, contudo, já não se faz necessário quando a própria sociedade é conivente com tortura e morte. No entanto, é importante considerar que parte dessa conduta é fruto do próprio ocultamente desse passado que para muitos é tido como um capítulo brando de nossa história, que pouco gerou traumas no corpo da nossa memória coletiva.

Considerações finais

São muitas as possibilidades de memórias inconsoláveis, mas nem todos sabem como encará-las e apaziguá-las. E nem todos conseguem enxergar na dor uma potência criadora como Petra Costa e Bernardo Kucinski fazem. É a existência dessa memória tão sem consolo que resiste ao tempo e ao esquecimento que os levam a transformar o sofrimento em arte e serem aclamados pela crítica logo em seus primeiros trabalhos. Foi a disponibilidade de pessoas tão distintas explorarem suas angústias que motivou essa pesquisa.

Se houve o acolhimento pelo público de ambas as obras, não foi por se promoverem em cima da tragédia familiar, mas por comunicarem. Petra Costa comunica porque não reduz Elena a uma artista sensível que deu fim à própria vida. Além disso, não cai na armadilha de associar seu talento à depressão, nem de andar em círculos na tentativa de encontrar uma explicação para seu suicídio, mas se preocupa em mostrar a potência criadora de Elena, focando nas consequências de sua ausência, na saudade, na dificuldade de lidar com isso. Kucinski também comunica ao fundir história e literatura a fim de retratar a atmosfera opressiva do período ditatorial em sua cotidianidade; ao revelar a brutalidade e capacidade de articulação de sistemas autoritários; ao mostrar que tão brutais quanto esses sistemas são os sentimentos de angústia, culpa e melancolia. Nesse sentido, Petra Costa e Bernardo Kucinski fazem doer, e, por isso, humanizam as estatísticas mostrando que Elena não é apenas mais uma em um universo de 2272⁷³ pessoas que puseram fim à própria vida só em Manhattan entre 1990 e 2004; assim como A. também não é apenas um número dentre os 434⁷⁴ mortos e desaparecidos pelo regime. Aliás, nenhum desses mortos se reduz à mera estatística, todos carregavam histórias, deixam vestígios, deixam sobreviventes. É por isso que *Elena* e *K.* são universais mesmo partindo de uma história bastante íntima: porque sobreviver é universal, a dor da perda, em qualquer situação, é universal.

Ainda que a recepção não tenha ganhado destaque neste trabalho, arrisco que o grande interesse tanto pelo filme quanto pelo livro sinalize que o público já não tenha tanto medo de tocar o *tabu*. Ao contrário, diante do imperativo da lembrança, demanda que nele se toque até desmitificá-lo. É por isso que recorrem ao cinema e

⁷³ Esse dado é trazido pelo jornalista Sérgio Lüdtkke (2014) que não revela a fonte da informação.

⁷⁴ Dados da Comissão Nacional da Verdade.

à literatura. Porque a arte, junto da memória, continua se configurando como uma das principais ferramentas para se combater quaisquer silenciamento, como os que giram em torno de temas *sensíveis* como o suicídio e os crimes que o Estado insiste em negar.

Outro sintoma de tudo que podem as artes, são os cada vez mais frequentes ataques ao pensamento criativo e crítico. Esses se manifestam desde a mecanização da educação básica, perpassando a extinção de um ministério próprio para a Cultura até cortes de verbas e massivos ataques às faculdades de artes e ciências humanas. Mas se o desmonte e a desmoralização são direcionados às instituições que propiciam o livre pensar, é porque essas ainda são – ou podem vir a ser – o espaço da diversidade, do dissenso, do questionamento. Porque a literatura resiste – desde *Antígona* resiste. Porque “contra a censura, contra o desprezo, contra o desdém, contra a imposição de falsas verdades e de equívocas certezas, escritores e escritoras sempre souberam se erguer” (FUKS, 2018, n.p.). Porque da mesma forma que Kucinski cria antídotos ao mal de Alzheimer nacional ao possibilitar novas compreensões desse momento histórico, criamos antídotos à desumanidade e à indiferença.

Para além disso, Costa e Kucinski são generosos ao compartilharem seus lutos em um momento em que a resiliência imediata parece ser uma exigência. A partir desse luto cuja linguagem teórica não seria o suficiente, os autores se valem da palavra – e no caso de *Elena*, também da imagem - para erigirem lápides às irmãs ameaçadas de esquecimento. Esses monumentos transcendem à perda, e, podem vir a transcender a morte da cineasta e do escritor.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge M. Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ACHUGAR, Hugo. A nação entre o esquecimento e a memória para uma narrativa democrática da nação. In: _____. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo, SP: Boitempo, 2018.
- ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Madri: Edhasa, 2007
- ALMEIDA, Leonardo Pinto; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. *Ágora (Rio J.)* [online]. 2008, vol.11, n.2, pp.203-218.
- ANTUNES, Cris; UMBACH, Rosani K.; MOREIRA, Simone X. O realismo de Kafka: a estética do absurdo na sociedade moderna. *Fólio - Revista de Letras*, Vitória da Conquista, BH, v. 7, n. 2, p. 467-478 jul./dez. 2015
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. - Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Diário de Luto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAUER, Caroline S. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*. Tese (Doutorado em História) - Porto Alegre-Barcelona, Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Departament d'Història Contemporània da Universitat de Barcelona, 2011.
- _____. Conciliação e revanchismo ao término da ditadura civil-militar brasileira: a perpetuação do medo através do perigo da "argentinização" da transição política. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de*

Pós-Graduação em História, vol. 18, núm. 1, enero-abril. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, Brasil, 2014.

_____. La elaboración del trauma de la dictadura civil-militar brasileña. Material didático do Curso de posgrado Online *Tiempo, personaje, experiência: (des)encuentros entre ficción e historia en América Latina*. Mendoza: Uncuyo, 2018.

BENEVIDES, M. V. M. [Orelha do livro]. In: KUCINSKI, Bernardo. *K. - relato de uma busca*. São Paulo, Cosac Naify, 2014

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem: (1915-1921)*. Tradução de Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo, SP: Duas Cidades: Editora 34, 2011.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *Rua de Mão Única*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012b. v. 2.

_____. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. "Sobre alguns temas em Baudelaire". São Paulo: Brasiliense, 1989

BERBERT, Regina. 'Enterro sem corpo' de vítima da ditadura é símbolo da necessidade de buscar por corpos. Rede Brasil Atual. São Paulo: 14 jul. 2010. Entrevista concedida a João Peres. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2010/07/enterro-sem-corpo-de-vitima-da-ditadura-e-simbolo-da-necessidade-de-buscas-por-corpos> Acesso em 1 jul. 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: Mourão, M.D.; Labaki, A (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Os caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

BENTES, Ivana. Da ressurreição dos mortos. In: MARCELA. et al *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

_____. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BORGES, Jorge, L. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo:

Cia das Letras, 2007

- BRASIL. Câmara dos Deputados. Departamento de Taquigrafia. Revisão e Redação. Sessão: 225.1.54.O. Data: 21 set. 2011. Disponível em: <http://www.camara.leg.br/internet/plenario/notas/extraord/EN2109111830.pdf> Último acesso: 29 jan. 2018.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Mortos e desaparecidos políticos. Brasília: CNV, 2014. V. 3.
- BRUM, Alessandra S. M. *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*. 2009. 256f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. 2009.
- BRUM, Eliano. Em busca do próprio corpo. In: ANTELO, Marcela. et al. *Elena: o livro do filme de Petra Costa* Porto Alegre: Arquipélago, 2014.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: El poder del duelo y la violencia*. Tradução de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques de Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CALCANHOTTO, Adriana. Escrever para sobreviver. Trecho de entrevista concedida a Eucanaã Ferraz. 2008 (1m14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pcrczU2EJYA> Acesso em 22 set 2018.
- CARVALHO, Natalia. S.. Sexo nas decisões judiciais: a transexualidade e seu não reconhecimento. In: XXV Encontro Nacional do CONPEDI, 2016, Brasília. *Anais XXV Encontro Nacional do CONPEDI: Direito e Desigualdades: Diagnósticos e Perspectivas para um Brasil Justo*. 2016.
- CASTELLO, José. Sobre Kafka, hoje. Suplemento Pernambuco. Nº 144 – Fevereiro 2018
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Com a colaboração de André Barbault [et al.]. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2018.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1997.
- COSTA, Petra. O mergulho de Petra: entrevista [s.d.] Porto Alegre: Arquipélago. Entrevista concedida a Michel Laub. In: ANTELO, Marcela. et al. *Elena: o livro do filme de Petra Costa* Porto Alegre: Arquipélago, 2014.
- _____. Petra costa participa de debate sobre Elena na UFMG. 2015. (1h23min22s). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=I5S0Zd36_Q. Acesso em 02 jan 2018.

- COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. Roteiro de Elena. In: ANTELO, Marcela. et al. *Elena: o livro do filme de Petra Costa* Porto Alegre: Arquipélago, 2014.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DANTAS, Daiany Ferreira. Elena, de Petra Costa, o sensorium na corporificação de uma elegia. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 97-111, jan./jun. 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002
- _____. *Salvo o nome*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- DESNOES, Edmundo. Hamlet contra Quixote. In: ANTELO, Marcela. et al. *Elena: o livro do filme de Petra Costa* Porto Alegre: Arquipélago, 2014.
- DIREITO E LITERATURA. Homo Sacer (Bloco 1). 2017. (14min30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EAHEuhwb0e8&t=636s> Acesso em: 22 Out. 2018
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Edições Gallimard, 1960.
- ENDO, Paulo Cesar. *Sonha o desaparecimento forçado de pessoas: impossibilidade de presença e perenidade de ausência como efeito do legado da ditadura civil-militar no Brasil*. Psicologia USP: 2016, vol.27, n.1.
- FELDMAN, Ilana. O fracasso como produção: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. In: DUNKER, Christian I. L.; RODRIGUES, Ana L. *História, gênero e sexualidade: nVersos*, 2015. (Coleção cinema e psicanálise; v. 5).
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017
- FREUD, Sigmund. *A psicopatologia da vida cotidiana: como Freud explica*. Tradução de Silvia Alexim Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- _____. Luto e melancolia, 1917. In: _____. *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).
- _____. Além do princípio de prazer, 1920. In: _____. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18)

- _____. Totem e Tabu, 1913. In: _____. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 13)
- FUKS, Julián. *A Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FUKUMITSU e KOVÁCS, Maria Júlia. Especificidades sobre processo de luto frente ao suicídio. *Psico*, v. 47, n. 1, p. 3-12, 2016. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-53712016000100002>. Acesso em 27 mar. 2019.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELLES, E.; SAFATLE, V. (Org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. O que é a imagem dialética? In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (Org.) *História e Arte: imagem e memória*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2012.
- GILLIS, John R. Memory and identity: the history of a relationship, In: _____ *Commemorations. The Politics of National Identity*, Princeton University Press, 1994. Disponível em: http://ls-tlss.ucl.ac.uk/course-materials/ARCLG064_50898.pdf Acesso em 31 maio 2018.
- GONÇALVES, Antônio Custódio. “Rituais tradicionais de solidariedade. Religião e tensões entre finitude e infinitude”, in RAMOS, Luís A. de Oliveira; RIBEIRO, Jorge Martins; POLÓNIA, Amélia (coord.). *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Porto, Faculdade de Letras da Univ. do Porto, vol. 2. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2855.pdf> – Acesso em mai. 2018.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffetr. São Paulo: Vértice, 1990.
- HARRIS, Hugo A. *Elementos constitutivos do documentário Elena, de Petra Costa*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2018.
- HERTZ, Robert. Contribucion a un estudio sobre la representacion colectiva de la muerte. In: _____ *La muerte, la mano derecha*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- IATAURO, Cristiane B. Um estudo sobre a culpa na neurose obsessiva na teoria freudiana. 2005. Tese (Mestrado em Psicologia Clínica) – Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005

JABLONKA, Ivan. O terceiro continente. Tradução de Alexandre de Sá Avelar. *ArtCultura*: Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 9-17, jul.-dez. 2017.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. *Cerimônias de destruição*. Tradução de Sonia Alberti. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983

KEHL, Maria R. A ironia e a dor. In: KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Comentários sobre K., de Bernardo Kucinski*. 28 Marc 2011. São Paulo: Blog da Boitempo. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/11/28/comentarios-sobre-k-de-bernardo-kucinski/> Acesso em: 19 mar 2019

_____. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. "Melancolia em Walter Benjamin e Sigmund Freud". Palestra proferida no *I Congresso Internacional Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Porto Alegre: PUCRS, 2018.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do psicólogo, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. - Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KUCINSKI, Bernardo. Bernardo Kucinski: do jornalismo à ficção. 04 Jan 2018. Santarém: O estado Net. Entrevista concedida a Lúcio Flávio Pinto. Disponível: <https://www.oestadonet.com.br/noticia/12657/bernardo-kucinski-do-jornalismo-a-ficcao/> Acesso em 20 fev 2018.

_____. Fragmentos de uma História sem fim: quatro perguntas a Bernardo Kucinski. 15 Jan 2013. São Paulo: Blog do Instituto Moreira Sales. Entrevista concedida à Equipe do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/fragmentos-de-uma-historia-semfimquatroperguntas-a-bernardo-kucinski/> Acesso em 31 jan 2018.

_____. Entrevista a Yasmin Taketani. Recife: Suplemento Pernambuco, 05 Set 2016a. Pernambuco: Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1671-entrevistabernardo-kucinski.html>. Acesso em: 01 fev 2018.

_____. Livro de Bernardo Kucinski sobre ditadura chama a atenção dos alemães. 08 Out 2013. Folha de São Paulo online. Entrevista concedida à Deutsche Welle. Disponível em: <http://www1.folha.com.br>

folha.uol.com.br/dw/2013/10/1353340-bernardo-kucinski-e-a-culpa-dos-quesobreviveram.shtml. Acesso em 15 ago 2018.

- _____. *K. - relato de uma busca*. São Paulo, Cosac Naify, 2014a.
- _____. *Os Visitantes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016b.
- _____. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naif, 2014b.
- _____. Bernardo Kucinski: “No Brasil, trata-se a dependência química como um desvio moral”. 2017. São Paulo: *El País Brasil*. Entrevista concedida a André de Oliveira.
- _____. Memórias de um tempo que não deve ser esquecido. 2014c. São Paulo: *Revista Cult Online*. Entrevista concedida a Patrícia Homsí. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/02/memorias-de-um-tempo-que-naodeveser-esquecido/>. Acesso em 15 Out. 2018.
- LACAPRA, Dominick. Historia y memoria. A la sombra del Holocausto. In: _____ *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o da saber da experiência. Tradução de João Wanderley Gerladi. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 19. P. 20-28, jan-abr, 2002.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: História e memória. Campinas: Editora Unicamp, 1996, pág. 535.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Orgs: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LESSA, Renato. A experiência de K. In: KUCISKI, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. Posfácio. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LÍSIAS, Ricardo. Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil ou na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do Poder. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010
- LÜDTKE, Sérgio. Ecos e Significados. In: ANTELO, Marcela. et al. *Elena: o livro do filme de Petra Costa* Porto Alegre: Arquipélago, 2014.
- MARKS, Laura U. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis,

- USA: University of Minnesota Press, 2002.
- MAIA, Carla. História e, também, nada. O testemunho em Os dias com ele, de Maria Clara Escobar. *Cinémas d'Amérique Latine*, v. 1, p. 140-151, 2014.
- MATTOS, Tarcísio. *Alicerces da memória: 60 bens tombados pelo estado de Santa Catarina*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2003.
- MEDEIROS, Lydia Christina F.; DAVID, Nismária A. Literatura, cinema e história em Hiroshima mon amour. *Anuário de Literatura*, v. 18, n. 1, p. 97 – 112, 2013.
- METZ, Luiz S.. *Assim na Terra*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.
- MORAES, Emanuella L. R.; OLIVEIRA, Marinyze G. P., Fios emaranhados: (des)enlaces biográficos no documentário Elena. *Significação*. Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, n. 43. p. 40-56, 2015.
- MUKASSONGA, Scholastique. Festa Literária Internacional de Paraty. FLIP – 2017 – “Em nome da mãe”, com Noemi Jaffe e Scholastique Mukasonga. *Youtube*. 28 de jul de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pJiGXidTsjs> Acesso em 23 abr. 18.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2012.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10: 07-28, dezembro de 1993
- _____. Memória: da liberdade à tirania. *Revista Musas*, n. 4, p. 6-10, 2009.
- OLIVEIRA, Claudio. Enterrando meus mortos com palavras. *Revista Cult Online*. Colunas, 18 jan 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/enterrando-meus-mortos-com-palavras/> Acesso em: 02/06/18
- PARKES, Colin M. *Luto: estudos sobre a perda na vida adulta*. Tradução de Maria Helena Pereira Franco Bromberg. São Paulo: Summus, 1998.
- POE, Edgar A. *Filosofia da composição*. Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Estudos históricos. Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1989, p.3-15.
- PEDROSO JR, Antonio. *Marcio: o guerrilheiro*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003.
- RIBEIRO, Helano. O sobrinho de Wittgenstein: uma otificação. *Gragoatá*. V.21, N. 41, 2016. p. 881-898.

- RODOLPHO, A. L. Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica. *Estudos Teológicos*, São Leopoldo, v.44, n.2, p.138146, 2004.
- SAFLATE, Vladimir. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três estrelas, 2017.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.
- SADDI, Liene. Do buraco e do silêncio das sereias. *Revista Pós-Créditos*. [online]. Disponível em: <https://revistaposcreditos.com/cinema-2/do-buraco-e-do-silencio-das-sereias/> Acesso em 02 set. 2018.
- SALINAS FORTES, Luiz Roberto. *Retrato Calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In:_____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SÃO PAULO (Estado). Assembleia Legislativa. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva". *Infância Roubada: crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. – São Paulo: ALESP, 2014
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007
- SARNEY, José. Síndrome Alfonsín. *Correio Braziliense*. Brasília, 09 nov 1994. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/437435> Acesso em 31 jan 2018.
- SCHMIDT, Mário F. O Regime Militar. In:_____. *Nova História Crítica do Brasil – 500 anos de História mal contada*. São Paulo: Nova Geração, 1997
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. *Dimensões*, vol. 30, 2013, p. 17-51
- _____. Narrar o trauma. *Psic. Clin.* Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p.55-82.
- _____. "O último a sair apague a luz". In: *Cult.* São Paulo, n. 194, p. 26-29, set. 2014.
- SEVCENKO, Nicolau. Elena de Troia, Elena de Nova York. In: ANTELO, Marcela. Et al. *Elena: o livro do filme de Petra Costa* Porto Alegre: Arquipélago, 2014.
- _____. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- SILVA, Daniela R. A presença da ausência. [2015]. Vitória: *Gazeta Online*. Entrevista concedida a Wing Costa.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Millor Fernandes. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2008.
- SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Éneas C. Os filhos de Saturno. In: SOUZA, Enéas C.; PEREIRA, Robson F. *Cinema: o divã e a tela*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- TERRON, Joca R. Luto e fabulação. In: MARCELA. et al *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.
- TIBURI, Márcia. Entrevista com Márcia Tiburi sobre o livro “Uma fuga perfeita é sem volta”. 2017. Minas Gerais: *Revista Eletrônica da IPSM – MG*. Entrevista concedida a Ludmilla Féres Faria e Márcia Mezêncio.
- TODOROV, Tzvetan. *Em face do extremo*. Tradução de Egon de Oliveira Rangel e Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1995
- TONELO, Gabriel K. *O documentário autobiográfico: o universo de Cambridge e a obra de Ross McElwee*. Campinas, 2017, 336 f. Tese de Doutorado. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- VASCONCELOS, Mônica. Livro sobre desaparecida política revela ao mundo Brasil “desconhecido”. *BBC News Brasil*. Online. 07 Jun. 2013. Londres: BBC Brasil.
- VERÍSSIMO, Luís F. Como na Argentina. In: _____ *A mãe do Freud*. L&PM Editora Ltda., Porto Alegre, 1985
- WALDMAN, Berta. O texto como Lápide. *Cadernos de língua e literatura hebraica*. n. 11, 2013.

Filmografia

- ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Bernardo Bath; Julia Bock; Petra Costa; Sara Dosa; Fernando Meirelles; Caroline Onikute; Moara Passoni; Tiago Pavan; Tim Robbins; Daniela Santos. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. 80 min. Son., Color., 35 mm.
- HIROSHIMA MON AMOUR. Direção Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon, Sacha Kamenka, Takeo Shirakawa, Argos Films. Intérpretes: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard

Fresson. Roteiro e Diálogos: Marguerite Duras. Arte Vídeo /Argos Films, 1959. (91 min), son., P&B, 2 DVD.

JOGO DE CENA. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Bia Almeida, Raquel Freire Zangrandi, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. Intérpretes: Marília Pera, Fernanda Torres, Andrea Beltrão. Roteiro: Eduardo Coutinho. 2007. (100 min.), son., color.

SANTIAGO. Roteiro e Direção: João Moreira Salles. Documentário. Brasil: 2007. 80min. Vídeo digital, P&B.

ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Brasil, Warner Bros. Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2006