

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária

Liniane Haag Brum

HISTÓRIAS CRUZADAS
A NARRAÇÃO NO LIMIAR DO RASTRO E DO ESQUECIMENTO

São Paulo

2014

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Liniane Haag Brum

**HISTÓRIAS CRUZADAS,
A NARRAÇÃO NO LIMIAR DO RASTRO E DO ESQUECIMENTO**

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2014

Banca Examinadora

.....

.....

.....

Aos brasileiros e brasileiras.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lino e Jane Brum, pelo apoio e confiança.

À professora Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela orientação dedicada, afetuosa, incansável.

À professora Vera Bastazin, pelo incentivo e por acreditar que era possível.

A todos os meus professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, fonte constante de inspiração.

Aos professores participantes da banca de qualificação, Annita Costa Malufe e Maurício Salles de Vasconcelos, pelo olhar preciso e generoso.

À colega Clívia Ramiro.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

À Inês Mounghillot.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior o meu sincero agradecimento pelo suporte material e científico.

“O silêncio é de pedra / escura, iluminada”.

(Maria Gabriela Llansol)

BRUM, Liniane Haag. *Histórias Cruzadas - a narração no limiar do rastro e do esquecimento*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. 150 f.

RESUMO

Esta dissertação inscreve-se numa zona intervalar entre a crítica e a criação literária, ou seja, entre o discurso crítico sobre uma obra, **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia** (2012), de minha autoria, e a criação potencial de outra – **Casa de Pedra**. O objetivo é o de especular possíveis pontos de vista para o narrador de um relato potencial cujo esteio está naquilo que ficou por dizer em outro, já publicado: o do romance **Antes do Passado** inscrito na literatura brasileira do período pós-ditatorial. A estratégia metodológica se estruturou em dois núcleos. O primeiro abrange a análise da narração de **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia**, tendo como fundamentos os conceitos de narrador, rastro e limiar a partir dos estudos de Wayne Booth e Walter Benjamin. O segundo centra-se na obra em processo de criação - **Casa de Pedra** - e tem como eixo conceitual as noções de arquivo, ato e potência, a partir de Michel Foucault e Giorgio Agamben. Surge, deste contexto, a proposição de uma escuta que procura identificar, descrever e analisar procedimentos da voz narrativa de **Antes do Passado**, partindo de um lugar onde nos colocamos, simultaneamente, como pesquisadora e leitora que perscruta a própria obra. Já na Parte II, são investigados os mecanismos arquitetônicos de **Casa de Pedra**, por meio de uma voz reflexiva que mescla primeira e terceira pessoas, a narrar a construção da pesquisa de criação na forma de um “Livro do Escritor”, à luz do livro das **Passagens** de Walter Benjamin. Como resultado, delineamos uma espécie de cartografia literária de um “proto-livro”, que é **Casa de Pedra**, a partir da recolha e da organização de arquivos feitos de rastros de documentos, memórias, entrevistas audiovisuais, fotografias, narrativas verbais e escritas sobre a ditadura militar brasileira, o desaparecimento e a morte por meio de uma frágil narração que busca se manter no limiar entre o dito e o não dito, entre criação e des-criação.

Palavras-chave: **Antes do Passado - o silêncio que vem do Araguaia; Casa de Pedra;** crítica, criação; romance brasileiro pós-ditatorial.

BRUM, Liniane Haag. Histórias Cruzadas -a narração no limiar do rastro e do esquecimento. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. 150 f.

ABSTRACT

This dissertation is inscribed into a zone of interval between critics and literary creation, that is, between the critical discourse about a work, *Before the past: silence comes from Araguaia* (2012), by my authorship, and the potential creation of another work - *Stone house*. Its objective is to speculate possible points of view for the narrator of a potential narration established around what is to be said by another one, already published: the novel *Before the past*, inscribed in the post-dictatorial Brazilian literature. Our methodological strategy is structured around two cores. The first one embraces the analysis of *Before the past: the silence which comes from Araguaia*, which was based on the concepts of narrator, vestige and threshold according to Wayne Booth and Walter Benjamin studies. The second one is centered on the work in progress - *Stone house* – and has as conceptual axis the notions of archive, act and potency came from Michel Foucault e Giorgio Agamben studies. From this context, emerges the proposition of giving ear and trying to identify, describe and analyze *Before the past* narrative voice procedures, departing from a site where we are settled simultaneously as a researcher and a reader who scrutinizes her own work. In Part II, the architectural mechanisms of *Stone house* are investigated by a reflexive voice, which mixes first and third persons that narrate the creation research construction in the form of a “writer’s book”, in the light of the book *Passages*, by Walter Benjamin. As a result, we delineated a sort of literary cartography of proto-book, which is *Stone house*, based on collecting and organizing archives made of documental vestiges, memories, audiovisual interviews, photographs, written and oral narratives about Brazilian military dictatorship, and the disappearing and death through a fragile narration which tries to keep itself in a threshold between said and non said, creation and (un)creation.

Keywords: *Before the past: the silence which comes from Araguaia*, *Stone house*, critics, creation, post-dictatorial Brazilian novel, authorship

HISTÓRIAS CRUZADAS:

a narração no limiar do rastro e do esquecimento

SUMÁRIO

Introdução - Da origem de <i>Histórias Cruzadas</i>: crítica e criação.....	11
Parte I: Depois de Antes do Passado	
1.1 O narrador.....	18
1.2 Rastros que são restos de uma história inacabada.....	25
1.3 Cruzamentos conceituais: limiar, narrador, rastro.....	35
Parte II: Entre Ato e Potência: “O Livro do Escritor”	
1. Cruzamentos Conceituais. Ato e potência. Arquivo.....	51
1.1 Ato e potência.....	51
1.2 Arquivo.....	52
2. Diário de Criação: “O Livro do Escritor”.....	56
Parte III: Considerações finais.....	128
Referências Bibliográficas.....	132
Anexos	136

Introdução - Da origem de *Histórias Cruzadas*: crítica e criação

Esta dissertação é composta de duas partes. A primeira, - Depois de Antes do Passado - é uma leitura crítica do romance de minha autoria, **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia**, publicado pela Arquipélago Editorial em 2012, e contemplado com a Bolsa Funarte de Criação Literária. A segunda – Entre Ato e Potência: “O Livro do Escritor” – é resultado de exame acerca de uma obra em processo de criação, **Casa de Pedra**, cuja origem parcial se encontra em **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia**.

Trata-se, portanto, de uma investigação acadêmica que se apresenta como um campo de autorreflexão sobre uma pesquisa de criação ora em desenvolvimento, perfazendo dois eixos, um teórico e outro criativo.

Histórias Cruzadas implica olhar **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia** não mais sob o ângulo da sobrinha-autora que está a descobrir a trajetória de um tio-padrinho desaparecido durante a ditadura militar brasileira, engendrando, a partir daí, um narrador que busca por este padrinho. Significa deixar para trás a perspectiva - ou suspender a presença – da autoria. Significa engendrar um certo desaparecimento de si mesmo. Ou, conforme as palavras de Michel Foucault, ao explicar a função-autor: “Trata-se, sim, de [...] seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (2002, p. 41)

Surge, deste contexto, a proposição de uma escuta que procura identificar, descrever e analisar procedimentos da voz narrativa de **Antes do Passado**, partindo de um lugar onde nos colocamos, simultaneamente, como pesquisadora e leitora que perscruta a própria obra, “em proveito das formas próprias aos discursos”. (FOULCAULT, 2002, p. 80)

Já na Parte II desta dissertação, são investigados e formalizados os mecanismos arquitetônicos de **Casa de Pedra**, por meio de uma voz reflexiva que mescla primeira e terceira pessoas, a narrar a construção da pesquisa de criação artística na forma de um diário de criação que vai, aos poucos, se constituindo em “Livro do Escritor”.

Neste sentido, a crítica literária ganha um aspecto semelhante àquele formulado

por Giorgio Agamben: uma contingência oscilante entre criação e descrição, buscando um objeto que, ao mesmo tempo, existe e inexistente:

O ato de criação não é, na realidade, segundo a instigante concepção corrente, um processo que caminha da potência para o ato para nele se esgotar, mas contém no seu centro um ato de descrição [...] Este ato de descrição é, propriamente, a vida da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica. (2007, p. 252)

Estudos que trabalham o cruzamento entre crítica e criação encontram antecedentes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Em ambas, podemos citar como exemplos dois mestrados, escritores premiados, que encontraram nos Programas de Pós-Graduação das referidas instituições um espaço de pesquisa que lhes permitiu analisar o processo criativo dentro do escopo de suas próprias obras. Trata-se de Altair Martins e Carol Bensimon. O primeiro, no ano de 2006, defendeu a dissertação **Desamparo: do processo de criação artística**. Ao analisar o processo da criação literária no que diz respeito às possibilidades do narrador, Martins partiu do romance de sua autoria, **Desamparo**. Já Carol Bensimon, em 2008, ergueu, no corpo dissertativo, concomitantemente ao romance de sua autoria, **Sinuca Embaixo D'água**, um ensaio teórico sobre a personagem ausente.

A elaboração deste trabalho acadêmico, ainda que similar a esses exemplos no tocante ao imbricamento entre teoria, crítica e criação, difere dos mesmos quanto à arquitetura da pesquisa. Se os trabalhos citados utilizam-se de obras ficcionais dos próprios pesquisadores para a comprovação de suas hipóteses, aqui, o corpo dissertativo é feito por meio de um paralelo entre crítica, teoria e criação, culminando com o projeto criativo – o “Livro do Escritor” – do romance **Casa de Pedra**. A elaboração deste “Livro do escritor” é uma espécie de diário de criação no qual, à semelhança do “Livro de artista”, se desenhará o arcabouço construtivo de um livro potencial.

Dessa forma, é importante esclarecer o contexto produtor do corpus de **Histórias Cruzadas** – o que nos leva a elucidar, as raízes de **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia** e **Casa de Pedra**. Trata-se do diálogo entre vida, obra e história política contemporânea, iniciado quando ambas as narrativas – a editada e aquela em construção - sequer se sabiam em processo de constituição.

Quando nasci, no ano de 1971, meu tio, Cilon Cunha Brum, morava na capital

paulista, enquanto meus pais e eu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Naquela época, meu pai desconfiava que o irmão estivesse envolvido com “atividades de esquerda”. Por isso, convidou-o a me batizar: aquela seria também uma tentativa de atraí-lo de volta ao sul do país, dissuadindo-o da militância política.

Cilon, que de fato deslocou-se de São Paulo até Porto Alegre para o batizado, quando lá chegou, ao invés de ouvir os conselhos dos pais e do irmão mais velho sobre o perigo que corria, engajando-se à esquerda clandestina sob vigência de um regime autoritário e militar – decidiu romper com a família e ir embora, “para longe, cumprir uma missão”.

Foi assim que sumiu sem deixar vestígios. E foi a partir daí que se formou a nódoa do desaparecimento, dando lugar, na família Brum, à assertiva “Liniane, teu padrinho Cilon foi visto pela última vez no dia do teu batizado”.

Tudo isso foi determinante para que, ao passar a morar em São Paulo, em 1995, eu empreendesse o que passei a chamar posteriormente de “busca por tio Cilon”. Há um trecho da apresentação de **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia**, que traz à luz esta circunstância:

Desde que consigo lembrar de minha própria vida, tenho memórias do meu padrinho. Sua figura ao mesmo tempo diáfana e constante habitou todos os meus espaços da infância, adolescência e juventude vivida no Rio Grande do Sul. Muito tempo passou até que soubesse que ele era um desaparecido político, duas décadas e meia transcorreram até que ficasse claro que ele jamais iria voltar – que havia sido morto. [...] Em 2003, comecei a gravar entrevistas e a registrar imagens para um documentário que contaria a história de tio Cilon. À medida que percorria lugares por onde meu padrinho passara – fotografava-os, investigava o arquivo pessoal de meu pai, colecionava matérias jornalísticas, fotos e livros -, fui me dando conta de que fazia mais que um filme e que desde a infância buscava tio Cilon [...] Quando fiz a primeira viagem ao Araguaia, em 2009, com o objetivo de encontrar pessoas que pudessem falar sobre meu tio, surgiu a necessidade premente de escrever sua história. Como se não houvesse a possibilidade de seguir com minha vida sem antes passar a de tio Cilon a limpo. (BRUM, 2012, pp. 11, 12, 13)

Na prática, em lugar do filme, criei e desenvolvi uma narrativa que incorporou a busca por Cilon, ou seja, a pesquisa de sua trajetória pessoal e política deu forma e

estrutura à obra, originando um trabalho literário marcado pela passagem do tempo, a convivência com a incerteza e a imprecisão da memória.

Casa de Pedra nasceu, como projeto literário, a partir da recepção de **Antes do Passado**, com o recebimento de *e-mails*, mensagens e cartas virtuais, telefonemas e declarações (em eventos públicos ou de caráter privado e íntimo), geralmente relatos e/ou narrações verbais ou escritas sobre a vida e o destino de Cilon, seus companheiros de militância, ou ainda a respeito de pessoas e/ou eventos que se desdobram em narrativas correlatas à guerrilha do Araguaia e ao período ditatorial brasileiro (1964/1985). A percepção do potencial fabulativo destes elementos, aliada ao assombro pessoal diante de eventos como a Comissão Nacional da Verdade¹, a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo e o Grupo de Trabalho do Araguaia² das quais participei, foram impulsos definitivos para que se iniciasse a pesquisa de criação de **Casa de Pedra**, que, como se sabe, é também um corpus “em progresso” dentro desta dissertação .

Além disso, havia os materiais de pesquisa que não foram totalmente utilizados em **Antes do Passado**, e que poderiam, desta forma, se constituir em elementos potenciais para a elaboração do novo livro.

Em termos práticos, todo este conjunto de “coisas” é composto por:

- Relatos que estão parcialmente em **Antes do Passado**. São íntegras de entrevistas audiovisuais; narrativas verbais e escritas; fotografias; documentos familiares; material de imprensa; cartas;
- Relatos de leitores de **Antes do Passado**, verbais e escritos; alguns dos quais se transformaram em entrevistas audiovisuais;

¹ A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em maio de 2012. Tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Já a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo foi criada no âmbito da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo para colaborar com a CNV na apuração de graves violações dos Direitos Humanos praticadas por agentes públicos estaduais.

² Equipe interministerial constituída para dar cabo à sentença judicial exarada em 14 de dezembro de 2010, pela Corte Americana de Direitos Humanos, relativa ao caso Júlia Gomes Lund e outros ("Guerrilha do Araguaia") vs. Brasil . Assim, o GTA tem a finalidade de coordenar e executar, conforme os padrões de metodologia científica adequada, as atividades necessárias para localização, recolhimento, sistematização das informações existentes e identificação dos corpos de pessoas mortas na guerrilha do Araguaia.

- Objetos e materiais proveniente de leitores (livros , fotografias, postagens em redes sociais);
- Memórias de Liniane-sobrinha, transpostas ou não para texto;
- Relatórios de órgãos institucionais e governamentais (arquivos públicos, publicações oficiais, entre outros).

Assim, no presente trabalho, perscrutando e ouvindo o narrador de **Antes do Passado**, busco refletir e investigar sobre que narrador seria constituído em **Casa de Pedra**. Em outras palavras: procuro entender e projetar que tipo de narração pode brotar de uma mescla, a princípio amorfa, pulverizada e polifônica, de restos e rastros de **Antes do Passado** e de sua recepção. Para isso, será fundamental estabelecer cruzamentos com os conceitos de *narrador*, *limiar* e *rastro*, que nos auxiliarão na tarefa crítica.

Para a análise de **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia**, teremos o suporte de Retórica da Ficção, de Wayne Booth (1980) e de Walter Benjamin (2007), que é, particularmente, uma escolha conceitual significativa, com as concepções de *limiar* e *rastro* que atravessam toda a Parte I, desaguando, como veremos, na Parte II, pois “[...] em contrariedade ao positivismo, a epistemologia em Benjamin tem um componente irruptivo e necessariamente aberto à ambiguidade” (GINZBURG, 2013, p. 111), o que nos alimenta, no presente contexto, de um paradoxo benéfico e necessário, já que o núcleo deste estudo contém, ele próprio, a marca da ambivalência.

Já na Parte II, os conceitos de *ato* e *potência*, a partir de Agamben (2007), e de *arquivo*, a partir de Foucault (2012), serão os eixos teóricos fundadores da reflexão sobre a obra em estado potencial, entre a criação e a descrição, que é a narração do percurso reflexivo do “Livro do Escritor”. Aqui, o livro das **Passagens**, de Walter Benjamin, é matriz, ou seja, é inspiração e modelo construtivo. Este “grande arquivo da modernidade” dialoga com o “Livro do Escritor” no sentido de prover a base para o desenvolvimento de um método de apresentação e organização de rastros-fragmentos-narrativas, fazendo da própria recolha e do método benjaminiano da montagem a preparação de uma cartografia literária para um trabalho posterior – a escritura de **Casa de Pedra**.

A obra potencial, assim, começa a ganhar forma a partir da recolha e organização de rastros e restos num “arquivo” de matriz benjaminiana, tal qual **Passagens**, composto pelas seguintes categorias :

- **De Passagem.**
- **Inventário.**
- **Filmes de memória.**
- **Lista.**

Parte I: Depois de Antes do Passado

Aqui a análise vai operar um risco transversal, mais do que fazer um corte profundo em **Antes do Passado - o silêncio que vem do Araguaia**. Uma linha investigativa que nos permita avançar em direção à obra potencial **Casa de Pedra**, recolhendo, da leitura crítica, procedimentos narrativos.

Assim, para o âmbito deste capítulo, que busca entender, escutar e perscrutar a voz do narrador de **Antes do Passado - o silêncio que vem do Araguaia**, a ideia é proceder a análise desde um ponto de vista duplo, isto é, a partir de uma visão assumidamente crítica, sem desconsiderar, entretanto, que quem está a tecer essas linhas é a autora que lê sua própria obra. Essa postura encontra respaldo conceitual na categoria benjaminiana do limiar como método, já que, conforme nos ensina Barrento: “Um método como este leva necessariamente a uma forma de pensamento que se situa nessa zona e a escolhe para praticar aquilo a que já chamamos uma ciência ou um saber das passagens, dos limiares”. (BARRENTO, 2012, p.4).

Através da leitura de um texto escrito para a revista cultural **VOX** – publicação do Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, feita sob encomenda do editor, é possível observar a presença de uma análise que oscila entre o crítico e o autoral, deslindando a constituição do narrador, mas com a tônica na visão da autoria. O texto, intitulado “Memória, Montagem Literária e Verdade”³, foi escrito em julho de 2013 e publicado em janeiro de 2014, e é relevante porque demonstra o ponto onde estávamos ao iniciar a escrita desta dissertação:

“À Margem”, uma das narrativas que compõem **Antes do Passado, o silêncio que vem do Araguaia**, possui incontáveis versões não publicadas de seu trecho final [...]

Apesar das incertezas que permearam a seleção do seu desfecho, “À Margem” é um dos textos em que Cilon aparece com maior nitidez. Sua figura, um tanto etérea no restante da narrativa, ganha corpo e

³ Ver o texto integral nos Anexos, ao final.

ação. Talvez porque nele o recurso de ficcionar tenha sido utilizado com mais, digamos, ousadia: aqui, deliberadamente, recriei o que me foi relatado [...]

Quem me narrou a cena de Cilon rendendo-se, humilde e esfarrapado, destroçado na carne – a figura de um perdedor – foi Nazaré, moradora há mais de 40 anos de Brejo Grande, Pará [...]

Aliás, “À Margem” é um caso exemplar do processo de criação de **Antes do Passado**, pois o que dizer e como fazê-lo são parte de uma escrita que incluiu, do início ao fim, o filtro de memórias alheias. Entrevistas audiovisuais feitas ao longo dos anos 2000, do sul ao norte do país, foram o catalizador de memórias. E eu, no papel de autora que ao escrever está a constituir uma narradora-protagonista, utilizei os estilhaços recolhidos quando deste registro da busca por Cilon. Rememorei, esqueci, fragmentei pedaços, imaginei as histórias narradas e as transmutei, fundindo-as com dados históricos e com a minha memória afetiva [...]

É por isso também que o projeto literário que, inicialmente, almejava ser um entrelaçamento feito ora por crônica lírica, ora por uma crônica factual, configurou-se, na prática, numa narrativa híbrida composta de *narrativas documentais ficcionalizadas* em primeira pessoa do singular, e de *cartas ficcionais*, ambas erguidas sob a gravitação da memória, dos intervalos da trajetória de Cilon, e da história política contemporânea. (BRUM, 2014, p. 24 e 25)

A postura a ser adotada daqui em diante é outra. Não é o intuito, em nenhum estágio deste estudo, comprovar o cunho biográfico do narrado, ou traçar um paralelo entre a pessoa do autor e o narrador. Outra ressalva importante sobre o que não se fará aqui: tomar o biográfico pelo poético ou, em outras palavras, tomar o objeto de análise como um veículo textual de registro de expressão da vida do autor.

1. O narrador

Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia abre com a narração intitulada “9 de junho de 1971, Porto Alegre, Rio Grande do Sul”. O texto, nomeado cronológica e espacialmente, apaga do seu interior as marcas características de tempo e de espaço. Uma voz distanciada, que podia ser a voz de uma narração em *off*, como aquelas usadas em certos documentários cinematográficos ou em matérias jornalísticas padrão *broadcast*, descreve:

O corpo muito magro deixava as costelas à mostra. A pele judiada, salpicada de sangue, acompanhava o contorno dos ossos graúdos. A expressão do rosto era complacente: estava entregue. A paisagem em volta mostrava um tempo em que a natureza não era natureza, mas simplesmente o mundo. Tudo o que existia, o que os olhos podiam ver, era árvores, galhos e mato. (BRUM, 2012, p. 17)

É assim até quase o final do primeiro parágrafo. Na última linha, a revelação: trata-se da descrição de uma imagem inscrita numa parede. Não uma parede qualquer, mas o frontispício de um altar, no interior de uma igreja. O corpo magro e maculado também não é um corpo qualquer, é São Sebastião, ícone religioso; católico, cristão: A imagem no fundo da igreja São Sebastião parecia falar. Falava do alto, onde estava incrustada. (BRUM, 2012, p. 17)

Novo parágrafo, mudança de ângulo, o “eixo da câmera” volta-se agora para a porta da igreja. Vê de fora, do olhar que antes, aparentemente, narrava a imagem icônica do santo:

O moço esguio nem a percebeu. Não olhou para cima quando entrou na igreja. Encolhia-se. Passou pela porta, rápido, aflito, e se esgueirou até a última coluna do lado direito do altar. Saiu, aos poucos, de trás do pilar torneado. Primeiro rosto e pescoço, depois corpo. (BRUM, 2012, p. 17)

Trata-se de um jogo de esconde de um narrador que não quer se mostrar, que prefere cifrar-se. No terceiro e último parágrafo, mais uma mudança de enquadramento. A câmera, o narrador-câmera, volta sua lente para outro canto da igreja e mostra: “Padre Alfredo, de onde estava, na pia batismal, foi o primeiro a perceber sua presença. Percebeu também que a liturgia do batizado precisaria ser rápida.” (BRUM, 2012, p. 17)

A aparente neutralidade, o ponto de vista desde o centro, não é a característica mais importante aqui. A mudança de eixo focal e a brincadeira de “esconde”, conjugada com a autoridade de que se reveste o narrador, ao finalizar a narrativa insinuando que “sabe mais” do que o leitor, mostra uma voz que calcula os seus passos e busca o controle, como se a narrativa se voltasse para o passado, em vista de um aprendizado futuro. (PIMENTEL, 2010, p. 8)

Em tom aparentemente neutro, “9 de junho de 1971, Porto Alegre, Rio Grande do Sul” fornece três ângulos de visão narrados por uma voz que descreve desde um ponto de quem vê o passado, a partir do futuro. Talvez recorrendo à classificação de Friedman, poderíamos aludir ao narrador “câmera”. Mas o que soa mais alto, a voz que

faz vibrar e virar a página, é aquela da qual nos fala a filosofia de Gilles Deleuze, ao fazer a torção dos conceitos de memória e fabulação em Proust, que: “não nos conta mais a história de Marcel, mas nos apresenta aos signos que o narrador teve que interpretar a fim de redescobrir o tempo”. (PIMENTEL, p. 7)

O próximo texto é “Fogo-fátuo”. Narrativa curta, quatro linhas. O tamanho econômico não deixa de apresentar personagem e conflito-matriz, desde o ponto de vista de um eu: “Tio Cilon me acompanhou sempre. Era alto, magro, cabelo preto e liso, repartido ao lado. Tão bonito. Meu padrinho era lindo. Pena que quando eu nasci ele desapareceu”. (BRUM, 2012, p. 19)

É uma primeira pessoa que participa da história, ainda não se sabe se no papel de protagonista ou de uma personagem secundária. É aquele mesmo eu, cifrado e “autoritário”, da página anterior. Mas não. A voz que se insinua aqui é uma voz levemente infantil, diferente daquela de “9 de junho de 1971, Porto Alegre, Rio Grande do Sul”, adulta e comedida. Este eu que nasce sob o signo do desaparecimento, o leitor que avança em **Antes do Passado** sem pular página alguma ainda não sabe, mas ele vai, cada vez mais, se derramar em afetividade e emoção.

O primeiro texto teria sido um despiste?

Página vinte um, dois e três: narrativa subsequente, nova voz. “Mote” traz na narração a perspectiva de uma história que se anuncia, que ainda não é. Quem fornece este índice é o próprio título, que brinca com o leitor, já que “mote”, segundo Houaiss (2009, p. 294) é “estrofe anteposta ao início de um poema, utilizada pelos poetas como motivo, que desenvolve a ideia sugerida pela estrofe”.

E o que nos diz este narrador? “Parece que tudo começou na década de 1940.” (BRUM, 2012, p.21) Ou seja, inicialmente, ele deixa a dúvida, não tem certeza sobre o que vai narrar e compartilha sua dúvida conosco. Ao usar o verbo “parecer” ele busca a cumplicidade do leitor, como se dissesse: eu acho, eu acredito que sim, me dê a mão e vamos descobrir isso juntos. Esta postura conciliadora, que aparentemente não direciona o olhar do leitor, dura apenas até o final do primeiro parágrafo. Porque na verdade o que há aí é uma simulada descontração do narrador, que acaba dirigindo o leitor rumo a um foco por ele predeterminado, como em “9 de junho de 1971, Porto Alegre, Rio Grande do Sul”. Há uma primeira pessoa atuante, que se coloca na história e aponta, de modo assertivo, o que aconteceu de “fato”. O início do segundo parágrafo já contém este tom:

Meu pai mudou-se primeiro. Juntos, eles dividiram o primeiro apartamento, juntos experimentaram a cidade grande, juntos conheceram garotas. Trabalhavam, estudavam. Nos finais de semana, iam aos bailes. Nos feriados, visitavam os pais e os irmãos Vantuil, Eloi, Marion, Eleni, Aria e Tânia. (BRUM, 2012, p. 21)

E ele se estende por toda a narrativa: os dêiticos localizam e apontam a voz que narra. Pronomes pessoais que demarcam e inscrevem, finalmente, um narrador-protagonista.

Assim chegamos a “Óbito”, quarta narrativa, com a expectativa de ouvir a voz em primeira pessoa. Mas o que vemos, logo abaixo do título, é uma série de colagens. A primeira, uma matéria de jornal, “O Brasil reconhece seus desaparecidos”, é seguida por recortes selecionados e ampliados, alguns rabiscados “a mão”, e que permitem o leitor dar um salto de 1971 a 1995. A narração, que parece não contar com um narrador – ele se oculta totalmente – ,deixa implícito, no entanto, o trabalho autoral – o “autor implícito” de que fala Booth em **Retórica da ficção**. (1980, p. 167) Insere-se um fragmento elemento que afasta a hipótese de “ficção pura”: a notícia de jornal, oriunda do plano da realidade. Professora, da página de Booth ou da página da matéria de jornal?

“O Brasil reconhece seus desaparecidos”, originalmente era uma matéria publicada no jornal **Zero Hora** de 1995, noticiando de que modo o governo brasileiro de então, através de uma lei sancionada pelo presidente da República, reconhecia como mortos aqueles que tinham sido dados como desaparecidos políticos em 1979, com a Lei de Anistia . Deste modo, se inscreve em **Antes do Passado** a busca pelo “personagem”, simultaneamente real e ficcional, Cilon Cunha Brum, a quem a voz narrativa estava aludindo diretamente desde “Fogo-fátuo”. Além disso, a narrativa adquire caráter semi-documental na medida em que traz para o seu corpo fragmentos do real que se inscrevem na narrativa em tensão permanente entre a história e a ficção. O narrador, neste ponto , toma feição testemunhal, já que:

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma impossibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho. (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Mesmo sem esgotar as possibilidades analíticas que “Óbito”, e, certamente, “9 de junho de 1971, Porto Alegre, Rio Grande do Sul” e “Fogo-fátuo” nos abrem, a partir desta visada, é possível admitir um conjunto de textos que são como um portal de entrada à totalidade da narração fragmentária. Vistas em conjunto, essas quatro vozes contêm múltiplas temporalidades e tons em convergência para um corte espaço-temporal na obra, que se anuncia de maneira sub-reptícia: a busca por “tio Cilon”.

Neste sentido, há ainda que se mencionar “No meio de nós”. Essa narração, na página subsequente, percorre não mais de cinco linhas e acaba numa pergunta: “E por que – por quê – eu não parava de procurá-lo em todas as mínimas e absurdas coisas, como quando era criança?” (2012, p. 29). Visto da perspectiva de quem acabou de sair de um introito – o conjunto dos quatro textos que analisamos - essa pergunta alude ao inacabamento da vida de Cilon e às respostas insuficientes que a vida fornece, quando se fala dos desaparecidos políticos na guerrilha do Araguaia ou durante a vigência da ditadura militar brasileira. Daí a fabulação, uma vez que, segundo a filosofia de Deleuze “fabular não é uma utopia, mas a possibilidade de alcançar uma linha de transformação, através da expressão em situações históricas que fazem aparecer qualquer mudança como impossível”. (PELLEJERO, 2008, p. 73)

Desse ponto em diante, a busca, em **Antes do Passado**, se entrelaça entre fabulação e testemunho. A primeira tem sua expressão mais evidenciada na narrativa epistolar, as cartas enviadas à personagem real Vó Lóia pela personagem “semi-ficcional” Nani. Um apelido que o leitor descobre ao longo de **Antes do Passado**, que fica entre o ficcional e o biográfico porque é aquele da própria autora na sua infância.

Aos poucos, entendi que comentar seu nome causava mal-estar. (Mas por quê, se ele era tão querido?!) Muitas vezes ficava, em silêncio, imaginando tio Cilon, adivinhando o timbre de sua voz, os trejeitos, o sorrir. O que ele fazia quando estava bravo e o que gostava mais de comer. Esse tipo de coisa, que poderia ter perguntado até para a senhora. Mas não podia. (2012, p. 35)

A cada epístola, Nani tem seu discurso afetado pelas experiências da narradora-protagonista que está ou esteve “em campo”, entrevistando, perscrutando lugares de memória e lembranças alheias, investigando o próprio passado e a família de origem. As cartas são datadas e convertem-se em guia temporal e espacial para o leitor.

Entretanto, não é que a fabulação se desenvolva para dar conta do real com o qual entra em contato a narradora-protagonista, mas o que acontece é que:

[...] a imagem que ele extrai de si mesmo não é uma imagem mentirosa, pois não lhe cabe responder ou não a uma realidade preexistente. Trata-se de fabricar o real e não de responder a ele [...] por trás da imagem não há nada, uma ‘ausência de ser’, um vazio que dá testemunho de um eu dissolvido. (DELEUZE, 2008, p. 134)

Paradoxalmente, nas narrativas que não se desenvolvem sob a forma da epístola, subjaz o eco desta voz infantil; por vezes é um ecoar mais tênue, que mais se assemelha a um murmúrio. Vejamos um exemplo do que estamos apontando:

Insisti no meu tio: “A senhora não sabe de nada, não pode conhecer alguém que o tenha visto?” Ela foi então até um armário, retirou de lá uma caixa e colocou-a na mesa, ao lado da cumbuca de doces. Tirou lá de dentro da caixa um envelope, abri-o cuidadosamente, espalhando uns recortes de jornal e um livro em cima da toalha: “Tudo que sei está aqui.” Procurei me acalmar, domar a expectativa para não terminar decepcionada. Mas a esperança de achar tio Cilon entre aqueles alfarrábios vencia. (2012, p. 184)

Temos, assim, a busca narrada por um eu que, ao escrever “eu”, toma uma distância do vivido tornado escritura.

Na próxima seção, vamos operar a análise do narrador a partir de base conceitual encontrada em Wayne Booth (1980) e Walter Benjamin (2007).⁴ Quer dizer, vamos situar e dimensionar os graus de contaminação entre rastros, autor real, autor implícito e narrador de **Antes do Passado**. Sobre Booth, poderia ser reclamada uma possível incongruência: este estudioso formula seus estudos sobre o narrador a partir da ficção - como utilizar um arcabouço teórico que pressupõe uma narrativa ficcional, numa prosa

⁴ Ver item 3, onde se encontram- as três perspectivas conceituais citadas.

que se delinea a partir do documental e da vivência com o real e historicamente demarcado? O que ocorre é que **Antes do Passado** se estrutura, prioritariamente, em dois eixos. Um que focaliza a busca por tio Cilon por meio de um texto assumidamente documental e memorialista, em primeira pessoa; o segundo é feito por uma série de cartas ficcionais escritas para a vó Lóia, destinatária que faz parte da história pessoal da autora. O conteúdo das cartas, entretanto, é ficcionalizado; são cartas que jamais foram enviadas e funcionam como uma espécie de tela projetiva da subjetividade da narradora-protagonista.

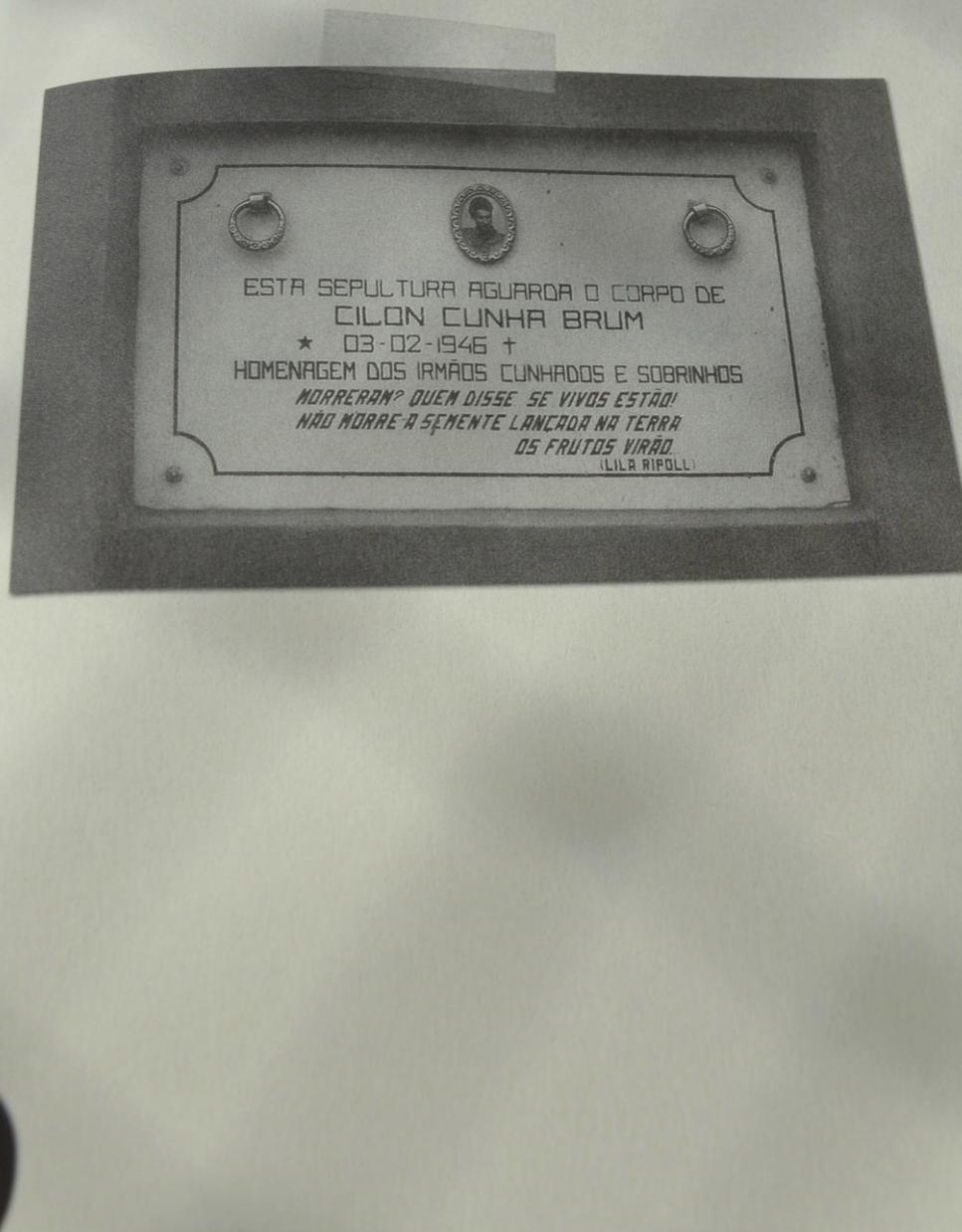
É importante lembrar que esta pesquisa não busca enquadrar o narrador de **Antes do Passado** nesta ou naquela categoria, mas, antes, procura escutar o fio vocal que o constrói e o mantém no atravessamento das 262 páginas de sua composição.

2. Rastros que são restos de uma história inacabada



Essa lápide faz parte do mausoléu da família Brum e fica no cemitério de São Sepé, município do interior gaúcho, onde Cilon nasceu e viveu até os 16 anos. Mas ela também está em **Antes do Passado**, na página 242:

Aguardar



Sob o título “**Aguardar**”, se elegeu, justamente, a lápide como um signo que ocupa uma posição intervalar entre ser um fragmento do real e, ao mesmo tempo, uma representação fotográfica. Nela, superpõem-se algumas camadas de sentido: na pedra, a inscrição de um excerto do poema “Primeiro março”, de Lila Ripoll⁵, remete a outra ditadura brasileira – a de Getúlio Vargas, de 1937 a 1945.

Significativo é, também, o fato desta cena evocar, por meio do silêncio, a força da presença da ausência de Cilon. É eloquente não pelo que diz, mas pelo que deixou de dizer e, desta forma, mostra-se diretamente ao leitor, assumindo uma das estratégias discursivas que Booth destaca no clássico **Retórica da Ficção**: o mostrar que, nesta passagem, se sobrepõe ao narrar. (1980, p. 33)

Além disso, a imagem do túmulo é rastro que nos leva a uma lacuna – a própria ausência física de Cilon, já que seu corpo, como se descobre ao longo da leitura, assume uma função intervalar, que está, ao mesmo tempo, dentro e fora de um tempo específico, apontando para uma experiência de “passagem” e de “limiar” que a foto consegue materializar justamente por estar entre o fotografado, documentável como acontecimento, e aquilo que não é possível de ser fotografado, o vazio do não-acontecimento, conforme Ginzburg, à luz de Benjamin, afirma:

[...] A foto capta algo secreto e efêmero. Ela se constitui como cifra, capaz de produzir significação em um universo de eterna fugacidade. Se interpretarmos a fotografia como rastro, a ‘Pequena História da Fotografia’ (de Walter Benjamin) constitui um momento crucial em que a percepção de técnicas modernas de produção artísticas se converge com propriedades da linguagem pautadas pela capacidade mimética. De modo algum, assim, a fotografia corresponderia a um documento imediato da realidade externa. (2012, p. 114)

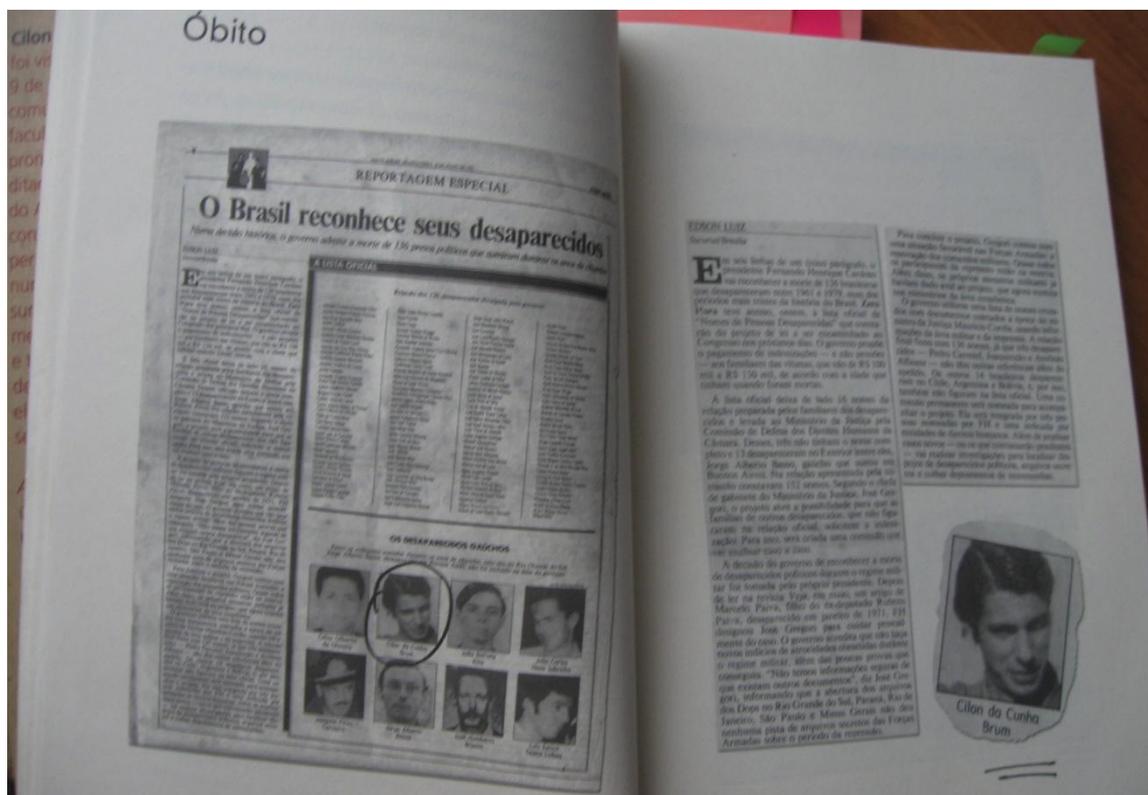
É igualmente significativo o fato de, após o texto “Aguardar”, surgir na narrativa uma epígrafe de Rainer Maria Rilke – “A maioria das coisas acontece num espaço onde jamais uma palavra penetrou” e, em seguida, à p. 244, ser anunciado o início da quarta parte da história. Assim, a passagem de uma parte a outra da narração, conjugada com a atribuição de um título “aguardar”), que é um verbo no infinitivo, denota, também no contexto narrativo, uma ação não finalizada, e novamente traz à tona o vazio potencial deixado pelo inacabamento. Por outro lado, estabelece a relação com o documental:

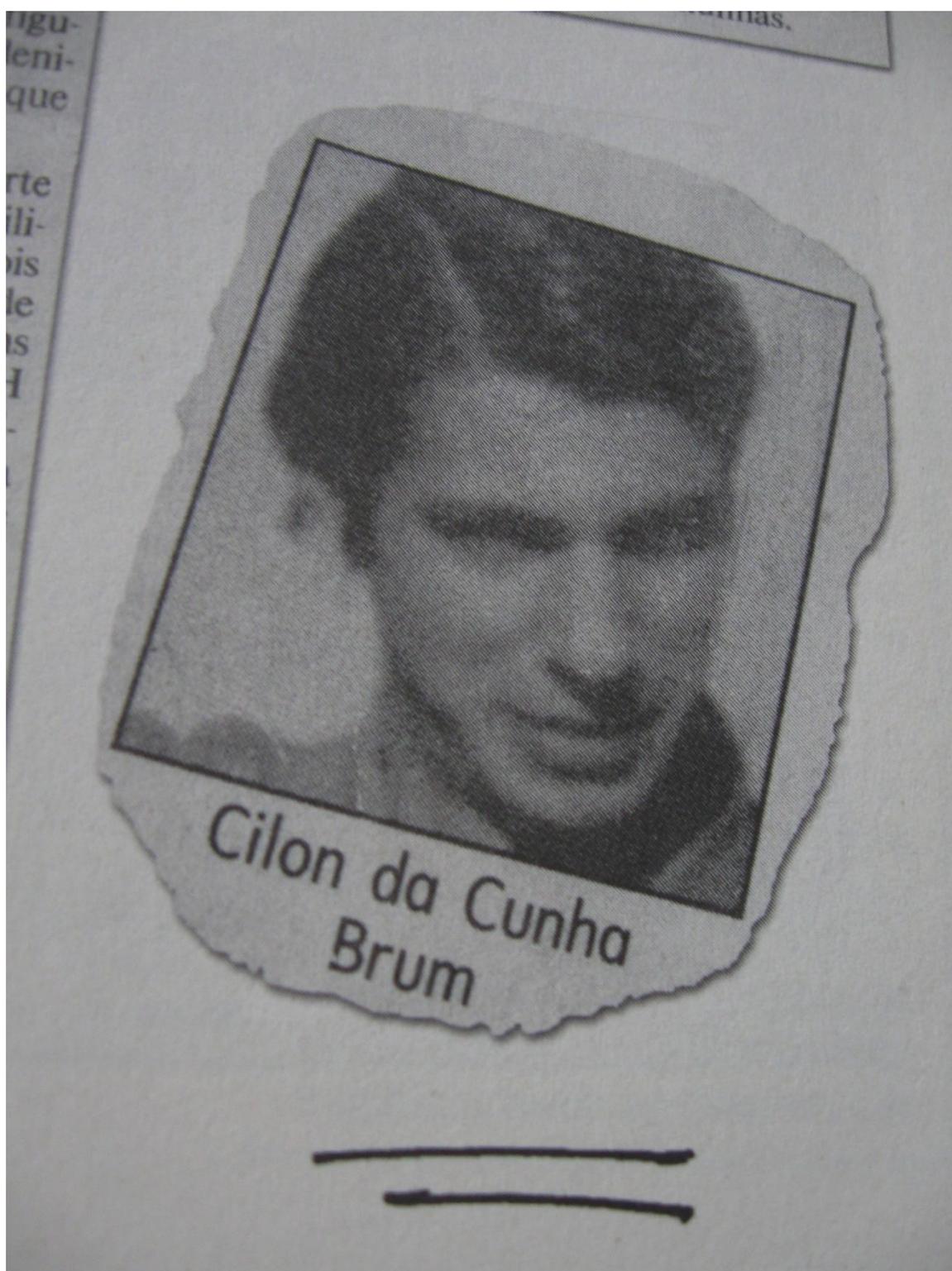
⁵ O poema encontra-se nos anexos, ao final da dissertação.

“Aguardar” pode, dependendo da leitura que se faz, se referir, por exemplo, ao processo de transição democrática no Brasil, ou à impunidade perante os crimes de lesa-humanidade cometidos por agentes do Estado brasileiro. Esses são exemplos de possíveis interpretações por parte do leitor, dentre muitas outras concebíveis.

Outros exemplos deste momento de contaminação entre o fora – o contexto real, documental e não ficcional – e o dentro – textual e ficcionalizado, encontram-se em fragmentos nos quais a narrativa se vê invadida pela presença de peças fotográficas e jornalísticas que se mostram diretamente ao leitor, sem a mediação do narrador, muito embora seja um gesto no qual a intenção autoral, carregada de significado, esteja presente. São fotos, recortes de jornais, etc. , que, a partir de arranjos específicos, foram ressignificados, dando coesão à fabulação e ao tom híbrido entre documental e ficcional da obra. Este é o caso de: “Óbito” (pp. 24 - 28), “Rogar” (p. 51), “Inventário” (p. 96), “Causa Mortis” (pp. 120 - 123), “Liturgia” (p. 129) e, Espólio (pp. 217 - 218). Vejamos dois exemplos para análise:

A narrativa intitulada “Óbito” (pp. 24 - 26), a exemplo de “Aguardar”, retira um elemento do real e o recontextualiza mediante atribuição de um título.





Desta vez, falemos da foto da reportagem “O Brasil Reconhece seus Desaparecidos”, que aparece na íntegra e na qual os grifos ressaltam áreas específicas

do texto, marcando a subjetividade de um intérprete possível, cuja identidade permanece na sombra: seriam marcas feitas pela narradora-personagem ou pela autora real?

Diferente da foto-lápide, porém, aqui há muita informação no texto da “reportagem especial” do jornal. Em uma página inteira, a síntese do que a narradora-protagonista buscara saber (ou confirmar) durante toda a sua vida: Cilon Cunha Brum não é um desaparecido, mas um morto escondido. É o que pode se depreender desde a primeira linha do texto jornalístico, que, por seu turno, se reporta ao projeto da lei número 9.140/95, que reconhece como mortas as pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas entre 1961 e 1979, conforme evidencia este excerto:

Em seis linhas de um único parágrafo, o presidente Fernando Henrique Cardoso vai reconhecer a morte de 136 brasileiros que desapareceram entre 1961 e 1979, num dos períodos mais tristes da história do Brasil. Zero Hora teve acesso, ontem, à lista oficial de “Nomes de Pessoas Desaparecidas” que constarão do projeto de lei a ser encaminhado ao Congresso nos próximos dias. O governo propõe o pagamento de indenizações – e não de pensões – aos familiares das vítimas, que vão de R\$ 100 mil a R\$ 150 mil, de acordo com a idade que tinham quando foram mortos. (LUIZ, 1995, p. 4)

Trecho cuja apropriação traz para a cena, novamente, o que não foi dito, o calado, que a seleção feita se incumbe de denunciar por meio de uma crítica velada. Os documentos revelam-se, assim, lacunares e, pelo confronto estabelecido na montagem textual, desautorizados de seu teor de verdade. A ironia do título ressignifica a narração original, cujo compromisso maior seria, conceitualmente, com a informação. Como consequência, “Óbito” deixa o leitor “livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação”. (BENJAMIN, 1936, p. 219). Esta lógica vale, também, para “Causa Mortis” (pp.121-123):



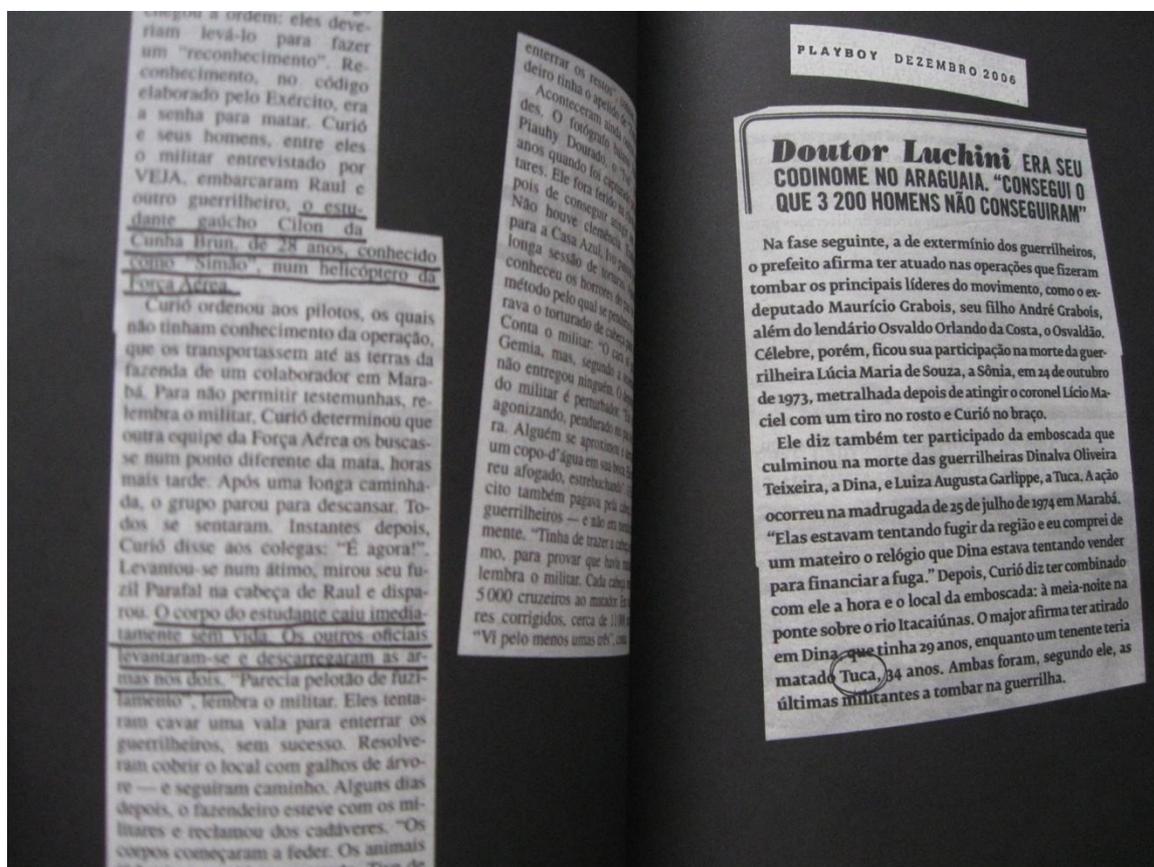
A diferença estaria no fato desta narrativa híbrida entre o mostrar e o narrar⁶ reunir aqui mais de uma reportagem jornalística. Para o leitor atento, porém, há outro dado textual igualmente essencial, que subverte as previsões de Benjamin acerca da influência da ascensão da informação no declínio da narração, ao inverter a questão da informação, ou seja, ao transformar esta em contra-informação, tal qual no período em que vigorou a ditadura militar no Brasil. É que o teor da matéria principal de “Causa Mortis” contém em si a marca da omissão da notícia de interesse público (Quem matou? Em que circunstância? Por quê?), aliada ao privilégio do depoimento em *off*, conforme revela o trecho:

VEJA entrevistou um militar que integrou a equipe de Curió – e participou da execução de ao menos três guerrilheiros. Esse experiente militar, que pertencia ao quadro de inteligência das Forças Armadas e tinha treinamento em combate na selva, aceitou contar em detalhes o que fez, contanto que seu nome permanecesse no anonimato. (...) A ordem, lembra o militar, era extrair o máximo de informações dos

⁶ Os conceitos de mostrar e narrar, conforme *Retórica da Ficção*, de Booth, encontram-se no item 3.

presos e, quase sempre, por meio de torturas. Depois, assassiná-los. (JUNIOR, 2009, p. 84-85)

Desta vez, o autor implícito manipula, além de uma notícia sobre a possível morte de Cilon, publicada na revista **Veja**, em primeiro de julho de 2009, uma matéria veiculada na **Playboy** (2006, p.58.), que daria conta da morte de outra jovem desaparecida no Araguaia, Maria Augusta Garlippe (Tuca): é do confronto entre essas duas reportagens que ganha força o artifício narrativo, já que “metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações” (BENJAMIN, 1936, p. 219)



Finalmente, em “Rogar” (BRUM, 2012, p. 51), temos um texto urdido com um fragmento do arquivo privado da autora real. Trata-se originalmente de uma carta enviada por vó Lóia às autoridades brasileiras, uma missiva que indaga sobre o paradeiro de Cilon. Na narrativa de **Antes do Passado** este vestígio é ressignificado pelo autor implícito (BOOTH, 1980, p. 167), que, mais uma vez utiliza a artimanha de atribuir um título a uma visualidade:

Rogar

São Sepé-RS, julho de 1981

Venho por via desta, como mãe aflita, solicitar informações sobre o destino de meu filho CILON CUNHA BRUM.

Neste mês de julho completa 10 anos que não obtenho informações do mesmo. Sei que nos anos de 1970/71 esteve envolvido em atividades subversivas de esquerda, em São Paulo, usando o codinome de SIMÃO. Naquele mês recebi, dele, sua última e lacônica carta dizendo que "vou ficar uns tempos fora". Depois nunca mais tive qualquer notícia. Quando do falecimento de seu pai, em agosto de 1976, portanto há cinco anos, tentei inutilmente localizá-lo. Tudo foi em vão. Os órgãos de segurança do Rio Grande do Sul limitam-se a informar que "nada consta".

Rogo, pois, em última instância, que me forneça informações precisas que possa matar a aflição que vivo há 10 anos, o que para uma mãe representa uma eternidade. Hoje com 70 anos de idade e doente (semi-paralítica) gostaria de saber notícias concretas de meu filho, mesmo que esteja morto. Só desta forma o sofrimento de meus últimos dias de vida seria amenizado.

Anexo envio cópia de certidão de nascimento do mesmo.

Meu endereço é:

Rua Teobaldo Tatsch, 218

Vila Tatsch

SAO SEPE -RS - CEP 97340

Na ansia de obter uma informação concreta, subscrevo-me,

Atenciosamente

Eloa C. Brum

Eloa Cunha Brum

Venho por meio desta [...] solicitar informações sobre o destino de meu filho CILON CUNHA BRUM [...] Neste mês de julho completa 10 anos que não obtenho informações do mesmo. Sei que nos anos 1970/71 estive envolvido em atividades subversivas de esquerda, em São Paulo, usando o codinome SIMÃO. Naquele mês recebi, dele, sua última e lacônica carta que ‘vou ficar uns tempos fora’. [...] Os órgãos de segurança do Rio Grande do Sul limitam-se a informar que ‘nada consta’. (2012, p. 51)

Como se vê, **Antes do Passado** não trata “somente” de contar uma busca, mas de costurar o elo familiar rompido. A própria obra se constitui como um espaço de voz para quem não teve lugar nem palavra – o tio que teve sua vida arrancada pela ditadura e sua história sufocada pelo medo e pelo segredo. O ato de narrar, entre *eus* revividos e rastros cosidos, vem como atribuição de sentido à vida de quem não pode falar.

No prefácio de **Magia e Técnica, Arte e Política**, intitulado **Walter Benjamin ou a história aberta**, Jeanne Marie Gagnebin chama atenção, já no primeiro parágrafo, para o fato da palavra *gerschichte* (história) designar “tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou relato qualquer”. (2012, p. 7) Essa advertência abre a possibilidade de tomar uma obra como **Antes do Passado**, de caráter assumidamente documental, como exemplar no tocante à recuperação do humano a partir do revivido pela arte de narrar; o encontro entre história e a experiência da narração, tal como o próprio Benjamin afirma:

[...] nossa pobreza de experiência é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e visões de mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais pode nos conduzir quando a experiência é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. (2012, p. 124)

3. Cruzamentos conceituais: limiar, narrador, rastro

3.1 Limiar

Como se sabe, não apenas os limiares, mas também as fronteiras, perpassam a obra de Walter Benjamin desde **Infância em Berlim** (1932)⁷ até **Passagens** (1927/40)⁸, inaugurando um modo dialético, fragmentário e não-linear de olhar e investigar o século XX, a arte e a literatura. As frestas e os intervalos; o articular e o transitar; a delimitação do espaço e do tempo e sua correlação com a produção narrativa da história e com a leitura crítica da literatura ou da arte são imagens e conceitos (ou imagens-conceitos) que permeiam o pensamento do filósofo alemão.

Fronteira é limite: linha, divisa, raia, baliza, moldura, contorno, orla. Já limiar é passagem: soleira, verga, porta, pórtico, átrio, adro, saguão, vestíbulo (SANTOS, 2010). Entretanto, na língua portuguesa, a busca pelo entendimento por meio da analogia não é estratégia suficiente, que por si só conduza à compreensão do que está implicado em fronteira e em limiar, já que frequentemente esses vocábulos são utilizados como sinônimos.

Jeanne Marie Gagnebin, mirando a precisão conceitual, parte de um fragmento da obra do filósofo, no qual reivindica: “O limiar deve ser rigorosamente diferenciado de fronteira.” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2010, p. 2), para depois estabelecer uma definição para fronteira: “a fronteira contém e mantém algo, evitando o seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as *limitações* do seu domínio.” Ou seja, a fronteira tem a função de precisar e definir áreas que não devem jamais ser confundidas. Mas o conceito de *grenze* também serve ao âmbito jurídico, quando se trata de delimitar território: “a fronteira (...) designa a

⁷ O texto era originalmente uma encomenda, tendo sido iniciado em 1932, em Ibiza. Benjamin, entretanto, não o viu publicado, mas lhe deu o título de **Infância em Berlim**, por volta de 1900. Sua primeira edição é organizada por Theodor Adorno em 1950, com base em diferentes manuscritos e publicações parciais de fragmentos.

⁸ De acordo com Rudolf Tiedmann, em nota introdutória traduzida para a edição brasileira de **Passagens**, os textos que compõem esta obra foram coletados e/ou escritos em duas fases: de 1927 a 1929, e de 1934 até 1940. Além disso, trata-se de obra inacabada, encontrada na Biblioteca Nacional de Paris, após a Segunda Guerra Mundial, e organizada por seus sucessivos editores.

linha, cujo traço e cuja espessura podem variar, que não pode ser transposta impunemente.” (2010, p.13)

Gagnebin lembra, ainda, que fazer a distinção entre fronteira e limiar não é uma dificuldade somente nossa, mas especialmente latina:

[...] limite, fronteira, *Grenze* vem do latim *limes*, *limitis*, um substantivo masculino, ‘caminho que borda um domínio’, daí limitar, limitação, delimitação; enquanto limiar, soleira, *Schwelle* deriva de *limen*, *liminis*, um substantivo neutro, *seuil*, *linteau*, a viga ou o lintel que sustenta as paredes de uma porta. (GAGNEBIN, 2010, p. 14)

Quanto à aproximação fonética entre *limes*, *limitis* e *limen*, *liminis*, elucida que, segundo o **Dictionnaire étymologique de la langue latine**, a acepção predominantemente empregada é quase sempre aquela da separação e do limite. Ou seja, recorremos ao limiar quando queremos, em geral, separar campos antagônicos do real:

Assim, esquece-se facilmente que o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida. (GAGNEBIN, 2010, p. 14)

A consequência mais visível deste tipo de aplicação, alerta Gagnebin, é que a mesma incorpora a resistência que tanto a filosofia ocidental quanto o senso comum têm face às zonas de sombreamento.

Embora o equacionamento terminológico seja fundamental, assegura Gagnebin que ele não esgota a dimensão da advertência de Walter Benjamin de que a diferenciação entre limiar e fronteira deve ser estabelecida. Ao lado da questão conceitual, o limiar pode ser aplicado ao método e à prática filosófica de Benjamin, desde que sua filosofia, vinculada à sua teoria da narração, é, ela própria, constituída por fragmentos que surgem de forças tensionadas, advindas de um terreno eminentemente intervalar. É de pedaços que é feita a obra derradeira de Benjamin, publicada somente após sua morte. Na incompletude deste livro e na forma que ele ganhou pelas mãos dos seus editores, está o rastro da intenção maior de Benjamin, circunscrita ao interior da obra: a ideia de limiar aplicada ao seu método singular: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem”. (2006, p. 500)

Assim, pertinente é constatar que **Passagens** materializa os limiares que perpassam a obra de Benjamin como teoria e método, seja quando trata da história, seja quando produz seus ensaios sobre literatura, como os sobre Kafka e Proust, os quais, segundo Gagnebin, são polos paradigmáticos da experiência moderna: “Proust pela conjuração da experiência perdida; Kafka pelas variações infinitas em redor de sua perda.” (2010, p. 18)

A experiência perdida, no caso de Proust, se refere ao uso degenerado do tempo na era do capitalismo – ou da modernidade. É nesta temporalidade, na qual se deve encurtar as transições ao máximo para que não se perca tempo (afinal, tempo é dinheiro, é produção de mercadoria) -, que as experiências liminares são encolhidas ou até mesmo eliminadas, pondo fim aos ritos de passagens. Paradoxalmente, nesse contexto, a única saída estaria na literatura que, segundo Gagnebin, se constitui no próprio ato de “reintroduzir a intensidade temporal das experiências liminares” (2010, p.16). Ou seja, exatamente o que faz Proust no clássico **Em Busca do Tempo Perdido**, isto é, narrar o inenarrável, incorporando digressões sobre os limiares entre o adormecer e o despertar. (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2010, p.16)

Roger Behrens, num ensaio em que visa clarificar o conceito de limiar em Benjamin, propõe uma leitura semelhante. Na verdade, ele acaba por demonstrar a feição multifocal que este conceito pode alcançar, quando uma obra literária é tomada como alvo analítico. Como Gagnebin, ele também ressalta a característica de alternância constante de limiares como construtora de mundos transitórios em Kafka:

[...] mundo intermediário, entremundo, talvez também semi-mundo – não se trata de um aqui e agora, nem de um u-topos (no sentido do não lugar), mas antes de um lugar nenhum que oscila entre o now-here e o no-where. É um entremundo da periferia, que, de maneira alguma, se encontra no centro, mas na margem dos acontecimentos. (BEHRENS, 2010, p. 96)

Neste mesmo ensaio, Behrens, sobretudo quando recorre a Menninghaus para corroborar a sua análise e discorrer sobre a ambivalência do limiar em Walter Benjamin, localiza as referidas alternâncias caracterizadas num “grupo de personagens” kafkianos. E é o próprio Walter Benjamin quem afirma, em **Franz Kafka, a propósito do décimo aniversário de sua morte** (1934) – confirmando a tese de Roger Behrens - o caráter liminar dessas “criaturas”:

Nenhuma delas tem um lugar fixo, um contorno fixo e inequívoco: não há nenhuma que não esteja subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com seu vizinho ou inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo, no entanto, imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada. (BENJAMIN, p. 153)

Ou seja, o limiar, conceitualmente, pode ser entendido não como categoria que somente aparta ou une passado e presente; hoje e amanhã ou dentro e fora. A partir dos fios deslindados por Behrens, entram em cena seres duplos, observáveis tanto na leitura que Benjamin faz de Kafka, quanto na figura dos *flâneurs*, essas típicas personagens da Paris do século XIX, que, errantes, vão incessantemente de um lugar a outro, sem pertencimento, para em seguida se esvaírem na mesma alta velocidade com que surgiram.

E é João Barrento, tradutor e intérprete de Walter Benjamin, no artigo intitulado “Walter Benjamin: limiar, fronteira e método”, que fundamenta sua interpretação no entrelaçamento entre a vida e a obra de Benjamin:

A vida de Walter Benjamin (Berlim, 1892 – Port Bou, 1940) é, pode dizer-se, um trágico périplo de equívocos produtivos, resultantes da sua posição não dogmática, entre pressupostos intelectuais e ideológicos aparentemente inconciliáveis. Isso leva-o a assumir ao longo da vida posições de risco, na fronteira dos saberes ou da consciência. (BARRENTO, 2012, p. 43)

Ou seja, o impacto da vida na obra é de tal dimensão que se pode tomar o limiar como questão seminal e orientadora. Prova disso, assevera ainda o estudioso, é que “a forma que melhor serve um retrato intelectual de Walter Benjamin é a montagem” (BARRENTO, 2012, p. 43). O que nos leva, mais uma vez, a **Passagens**: “[...] uma forma que ele próprio praticou, em livros como **Rua de Sentido Único** e acima de tudo nesse gigantesco arquivo da modernidade, (...) **O Livro das Passagens**, e que o autor, já em 1927, chamava uma “fantasia dialética”. (BARRENTO, 2012, p. 43)

É assim que vamos encontrar em Benjamin uma obra transversal, que atravessa zonas e “saberes instituídos”, recolhendo destes a luz que ilumina na maior parte das vezes objetos e/ou ideias que não se acomodariam nesta ou naquela disciplina dominante – ou que submetidos a essa ou aquela disciplina teriam uma leitura outra -, mas que, submersos no método de Benjamin, acabam por formar imagens-conceito de uma obra inacabada: “Em Benjamin, a própria noção de Obra, pela sua diversidade, complexidade e movimento contínuo, é refratária ao sentido mais corrente de obra como coisa acabada” (BARRENTO, 2012, p. 44)

Assim, se escolher habitar o limiar é uma postura que gera o desconforto de não estar nunca nem lá, nem cá, por outro lado, é este também o mérito de um método que permite capturar o in-capturável pelo movimento contínuo dessas zonas de passagem. Para Barrento, em última instância, o limiar, em Benjamin, é:

[...] uma marca que atrai pelo que promete (...) diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, o desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha (ampla) de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde ferve a imaginação. (2012, p. 47)

Assim, estender-se sobre uma categoria fugidia por natureza e, mais ainda, pela apreensão que Walter Benjamin faz dela, seria almejar um ponto de chegada que, por definição, inexistente. Por isso, a visada que mais parece adequar-se àquela da dimensão do limiar em Benjamin parece ser aquela que se materializa no entrelaçamento entre sua vida e obra no memorial feito em sua homenagem, em Port Bou, local de sua trágica morte. A partir dessa analogia, Barrento deixa para o seu leitor uma inquietação: será que o memorial, erguido por Dani Karavan, em Port Bou, não nasce do diálogo entre a obra do filósofo e aquela do escultor israelita? Nasceria, assim de “uma vida na fronteira?” Ou da “força de uma memória?”. Mesmo sem conhecer o memorial, Barrento, ele próprio, arrisca respostas e, ao fazê-lo, sintetiza a metáfora em torno da fronteira e do limiar:

O túnel de Port Bou, tal como o modo de pensar de Benjamin, faz convergir o misticismo e a geometria [...] A estrutura construída, clara nas suas linhas e enigmática nos seus sentidos e na sua relação com o meio envolvente, é como o pensamento de Benjamin: profundo, obscuro, e subitamente luminoso, um pensamento suspenso, em equilíbrio só aparentemente instável, sobre um abismo. (2012, p. 51)

Curioso é observar que esta formulação ecoa nas próprias palavras de Benjamin:

Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experienciar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através das casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer estas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se com um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto. (2006, p. 127)

3.2. O narrador

A “existência” do narrador está na língua, no seu “ter lugar” no discurso. Mas, o narrador pode tangenciar com mais vigor o limite entre a existência real e a ficcional quando é um narrador-protagonista, por exemplo, o que Wayne Booth, no seu clássico **Retórica da Ficção**, cuja 1ª. edição é de 1960, chama de “narrador dramatizado”:

Até o narrador mais reticente é, em certa medida, dramatizado, logo que se refere a si próprio como eu, (...) Não podemos esquecer que muitos narradores dramatizados nunca são rotulados de narradores. Poderíamos dizer que, de certo modo, todas as falas, todos os gestos narram. (1980, p.168)

No caso de **Antes do Passado**, o narrador habita uma zona de passagem entre ser e não ser representado; estar dentro do relato, manifestando diretamente sua subjetividade, ou estar fora dele, sem marcas que o manifestem, como acontece quando, por exemplo, temos a foto-lápide que se mostra ao leitor sem a mediação de um eu-narrador.

Essas estratégias narrativas que se alternam entre “narrar” e “mostrar”, ou ainda entre um “narrador dramatizado” e “não-dramatizado” são expostas por Booth, de modo preciso quando diz, ao analisar **Decameron**: “A arte de Boccaccio não está na sua aderência a um modo supremo de narração, mas sim na sua habilidade de ordenar várias formas de contar ao serviço de várias formas de mostrar”. (1980, p. 33) Ou quando afirma que “a gama de tipos humanos que foram dramatizados como narradores é quase tão ampla como a de outros personagens fictícios” (p. 168).

O narrador deve ser encarado, assim, como uma “estratégia narrativa”, um discurso, um ponto de vista e/ou um gesto interpretativo sobre o narrado. Desta forma, o narrador evocado pela teoria e pela crítica de literatura, enquanto categoria da narrativa, pode ser uma entidade penetrável, cuja manifestação se dá no texto literário: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas.” (LEITE, 1985, p. 6)

Para o presente contexto, a teoria de Booth nos interessa em particular quando propõe que o autor não desaparece.: “embora o autor possa, em certa medida, escolher

os seus disfarces, não poder optar por desaparecer” (1980, p. 38). Esta interpretação desloca a questão para uma abordagem mais crítica. Mas não apenas isso: Booth complexifica a questão do narrador, reposicionando-o por meio da relação entre neutralidade e objetividade:

Objectividade no autor pode significar, em primeiro lugar, uma atitude de neutralidade para com todos os valores, uma tentativa de relatar desinteressantemente todas as coisas, boas e más (...) Não será necessário mostrar aqui que nenhum autor pode conseguir esta espécie de objectividade (...) todos sabemos já que a leitura atenta de qualquer declaração em defesa da neutralidade do artista revela compromisso; há sempre um valor mais profundo, em relação ao qual se toma por boa a neutralidade. Chekhov, por exemplo, começa bem, em defesa da neutralidade, mas não passa três frases sem se comprometer. (1980, pp 85, 86)

Para Booth, o autor jamais desaparece. Nem quando opta por um narrador alinhado ao que preconizou Percy Lubbock (inspirado por Henry James, como sabemos), isto é, quando escolhe mostrar no lugar de contar, privilegiando uma suposta objetividade que permite à história “contar-se a si mesma”. Booth trabalha, no cerne da sua teoria, com a ideia de que o autor está sempre presente na narrativa: sua voz transmuta-se em diferentes porta-vozes, permitindo que ele use algumas máscaras ao narrar.

Neste contexto, “contar” e “mostrar” são ações relacionadas diretamente com o nível de participação ou interferência do narrador na narração. Se, como leitores, sentimos a sua presença a fazer comentários ou julgamentos, trata-se, sem dúvida, do *contar* de um narrador dramatizado. Agora se, por outro lado, o narrado se apresenta de forma vívida e sem a mediação de uma voz narradora, configura-se uma encenação por meio de uma estratégia singular, própria da performance teatral: o mostrar. Mas, e quando as duas se mesclam? É daí que parte Wayne Booth, ao propor ambos os recursos retóricos utilizados pelo escritor no intuito de infundir no leitor um mundo ficcional verossímil e próximo daquele que não apenas lê, mas habita corporalmente o espaço que sua imaginação erige no momento presente de sua interação com o texto literário. No entanto, não se tratam de artifícios que, necessariamente, incluam ou excluam a presença do autor real. A questão é mais ampla, conforme Booth aponta:

O que é, afinal, que o autor faz, quando ‘se imiscui’ na sua história, para nos ‘contar’ uma coisa? Perguntas deste tipo obrigam-nos a considerar atentamente o que acontece quando um autor leva o leitor a envolver-se integralmente numa obra de ficção; obrigam-no a considerar a técnica de ficção por um prisma que passa muito além das simplificações que,

por vezes, aceitamos à sombra do conceito de ‘ponto de vista’. (BOOTH, 1980, p. 26 e 27)

É o que acontece, por exemplo, em **Decameron**, de Boccaccio, nos diz o teórico, ou em **Madame Bovary**, de Flaubert, ou mesmo na **Odisséia**. Na narrativa épica, tanto quanto na moderna, “tudo o que mostra serve para contar, a linha entre mostrar e contar é sempre, em certa medida, arbitrária”. (BOOTH, 1980, p. 38) Portanto, nenhuma técnica subtrai o autor, e este será uma presença palpável para o leitor que saiba ou queira procurá-lo. Porém, é preciso diferenciar o autor real de sua versão textual, que Booth denomina de “autor implícito”:

Autor implícito (o *alter ego* do autor). – Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do homem a sério – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra. (1980, p. 167)

Assim, Wayne Booth, simultaneamente, nos dá a dimensão do narrador como uma versão do autor real. Não é à toa que o crítico norte-americano denomina autor implícito a entidade intermediária, que, embora ficcional, reflete as crenças ideológicas e as concepções de vida do autor real. Importante pontuar que isso não significa, para Booth, que o texto possa ser avaliado a partir das intenções do autor, mas que se trata de estabelecer as fronteiras entre o autor real e o implícito, inscrito no campo textual: “na distinção entre autor e autor implícito, encontramos uma posição intermediária entre a irrelevância técnica da conversa sobre a objetividade do artista e o erro prejudicial de fingir que um autor pode permitir invasões diretas de seus próprios problemas imediatos e desejos” (BOOTH, 1961, p.75)

Neste sentido, queremos acrescentar, aqui, um terceiro elemento que Booth imbrica com a questão da urdidura do autor implícito: trata-se do leitor. Ou melhor, trata-se do pacto entre leitor e autor. Para o crítico, a missão do narrador é ser o mediador entre o relacionamento emocional do leitor e as personagens, na direção orientada pelo autor implícito. Assim, entra em cena o leitor como elemento determinante para a consecução do efeito dramático pretendido com a escritura. Neste contexto, não seria pertinente concluir que passa a fazer parte do jogo interpretativo a intenção do autor real? A estudiosa Maria José Palo sugere outro caminho:

Leitores partilham experiências com o Autor real e com o Autor implícito – o primeiro cria a imagem de sua língua e uma outra imagem da linguagem de seu leitor; o segundo escolhe o que vamos ler, o que é a soma de nossas escolhas. Ambos, porém, apresentam as formas de incorporar os valores e as crenças ao seu trabalho modelador (2008, p. 2)

Quanto aos modelos de narração elencados por Booth, no corpo do desenvolvimento de sua teoria, voltamos mais uma vez ao autor implícito: é pertinente destacar a centralidade desta categoria, isto é, daquele sujeito que organiza a obra, marcando-se pelo estilo, pelas escolhas que faz e que determinarão efeitos sobre o leitor:

Embora alguns personagens e acontecimentos possam comunicar, por si próprios, a sua mensagem artística ao leitor, carregando assim, sob forma fraca, a sua retórica, nenhum deles o fará com a clareza e força necessárias até que o autor faça incidir todos os seus poderes sobre o problema de levar o leitor a ver o que eles realmente são. O autor não tem a opção de usar destaque retórico. A sua única opção é entre os tipos de retórica que vai usar. (BOOTH, 1980, p. 132)

É justamente o autor implícito aquele que, por meio dos pontos de vista do narrador, que oscilam entre ser ou não dramatizado, opera as estratégias retóricas às quais Booth se refere ao estabelecer as categorias de “narrador dramatizado” e “não dramatizado”. O primeiro tem a marca de um eu que se coloca entre o leitor e o acontecimento narrado. Ele chama a atenção, nesta categorização, para o fato de o leitor envolver-se intelectual ou emocionalmente com a psiquê de quem narra. Já no caso do “narrador não-dramatizado”, o que acontece é um suposto distanciamento, engendrando, muitas vezes, um narrador que não é identificado como tal: “muitas obras contêm narradores disfarçados que são usados para dizer à audiência aquilo que precisa de saber, enquanto desempenhando ostensivamente seus papéis” (BOOTH, 1980, pp 167, 168, 169). Na narrativa moderna, ressalta, são os “centro de consciência” na terceira pessoa aqueles que mais frequentemente penetram na história de modo a esta parecer impessoal. Mas, para o teórico, mesmo essa suposta neutralidade, não deixa de ser um dos artifícios arquitetados pelo autor implícito para atingir um determinado efeito. Abordar a questão do narrador, portanto, é principalmente situá-lo, compreendê-lo e examiná-lo de maneira mais ampla – possivelmente filosófica e histórico-filosófica. Sem, no entanto, abdicar do conhecimento das categorias narrativas naquilo que podem nos servir como meio ou ferramenta, mas não como uma finalidade classificatória em si.

Desta forma, podemos trazer para cá outras contribuições, como é o caso do clássico ensaio de Walter Benjamin, “O narrador”. (1936). É dele que vamos partir para outras reflexões significativas sobre o narrador de **Antes do Passado**.

Ao defender sua tese central do desaparecimento da arte de narrar no mundo moderno, Benjamin perpassa uma série de ideias que iluminam quem – ou o que – é o narrador. É certo que este estudo benjaminiano tem seu eixo central na discussão sobre o desaparecimento da arte de narrar e do narrador da tradição oral, cujos fundamentos estavam na transmissão de uma experiência partilhada e no conselho daquele que viveu e pode, pela narração, passá-la ao ouvinte de forma a estimulá-lo a transmitir a outrem a história que ouviu, agora redesenhada por sua própria experiência. Assim, para o filósofo, seria impossível buscar as raízes do esfacelamento do narrador, sem considerar que este está definitivamente ligado à perda da nossa capacidade de intercambiar experiências. Benjamin adverte: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (2012, p. 214). Por isso, há uma relação direta entre o fracasso da experiência e o colapso da arte de contar. O que antes era feito face a face, agora é processo solitário no ato da leitura do livro impresso.

“Experiência e Pobreza”, ensaio escrito pelo autor em 1933, antecipa a questão da experiência tal qual esta aparece em “O Narrador”. O trecho a seguir evidencia isso e ajuda a iluminar este conceito:

Sabia-se [...] exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos. – Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar direito? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas com um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 2012, p. 123)

A essa figura do narrador tradicional, que possuía a experiência e a fazia passar de boca em boca, correspondem, segundo Benjamin (2012), duas tipologias : o sedentário e o marinheiro. O primeiro seria aquele narrador responsável pela preservação da tradição. Ele não se distancia de sua terra porque sua função é, justamente, através da oralidade, relembrar ao povo de sua aldeia a sua identidade. Já o narrador marinheiro, é o contador viajante, que se afasta da sua origem e sai pelo

mundo. Quando retorna (se o faz), traz consigo as histórias que vão se mesclar à tradição. Benjamin é categórico: “A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes ambos esses grupos.” (2012, p.214)

Ele assevera também que “ambos os estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas linhagens de narradores” (2012, p. 215). Essa genealogia distingue os tipos fundamentais que, no decorrer dos séculos, desenvolveram-se e ganharam feições próprias – até o dia que a experiência compartilhada entrou em declínio graças à aceleração do tempo, das técnicas de reprodução e da informação que passa a rivalizar com a comunicação do que efetivamente se experienciou. Atrofia-se a marca da subjetividade, “da mão do oleiro na argila” e, no seu lugar, a desobjetivação começa a ganhar espaço cada vez maior.

Interessante é pensar como esse diálogo entre o experienciável e o informativo foi resolvido na narração de **Antes do passado**. Um bom exemplo é a apropriação das fontes jornalísticas que apresentam, por meio de reportagens de época, informações sobre as atividades clandestinas de Cilon e o seu desaparecimento, almejando a tão sonhada neutralidade para que a verdade dos fatos pudesse ser preservada. Na medida em que a arte de narrar se apropria desse informativo, dá-se o salto para uma experiência interpretativa e de “dramatização” (BOOTH, 1980), marcas de um verdadeiro narrador, que revela a inautenticidade de informes de uma pretensa verdade pelo confronto com algumas intervenções: o título, a seleção e os destaques, marcas de uma interpretação crítica da qual nem o narrador nem o autor abrem mão.

Jeanne Marie Gagnebin (2012) faz uma ressalva importante no prefácio à edição de **Magia e Técnica, Arte e Política**, onde encontramos ambos os textos, “O Narrador” e “Experiência e Pobreza”. Ela admite que o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da experiência e o colapso da arte de contar, só poderia ser recuperado na reconstrução da experiência por meio de um novo modo de narratividade, concluindo pela possibilidade de constituição de um outro narrador, tal qual acontece em **Antes do Passado**. Um narrador que se lança ao desafio de narrar o inenarrável, o que ficou por dizer, a ausência e a experiência do vazio e dos intervalos como a potencia de dar (ou não) lugar a novas formas de narrar.

O que mais nos chama atenção nesse alerta que Benjamin faz ao homem contemporâneo sobre a desagregação da experiência é que, por trás da sua constatação, parece estar, em última instância, a reivindicação do humano:

[...] nossa pobreza de experiências é apenas um parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? [...] Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. (2012, p. 125)

Wander Melo Miranda (2009) aponta uma resposta para esta questão sobre as outras formas de narrar na modernidade. O crítico, em **Corpos Escritos** (2009), recupera a visão benjaminiana do narrador e a cruza com a investigação sobre o relato no romance contemporâneo **Em Liberdade** (1981), de Silviano Santiago, num estudo comparativo com **Memórias do Cárcere** (1953), de Graciliano Ramos, e destaca que “como a memória encena ficção, como a ficção encena a memória e como ambas encenam a história” (2009, p.13). Neste percurso, Wander acaba demonstrando como o narrador de **Memórias do Cárcere**, se encarado como um “tecelão” de intercâmbio de experiências vividas, se aproxima da noção de narrador para Benjamin. A questão central, a ser aqui considerada, seria a junção de autor-narrador-personagem contida na obra, o que, por sua vez, só seria possível reivindicando-se o modelo conceitual do “pacto biográfico” proposto por Philippe Lejeune (2008). Este pacto revela, para ele, a confluência entre a experiência vivida e a fabulação narrativa. Nesse sentido, Graciliano, ao fazê-lo, recupera, justamente, o narrador benjaminiano.

Tal qual elucida Miranda, o “pacto biográfico” é uma definição que se circunscreve ao estudo da autobiografia como gênero artístico e que se configura dentro do seguinte contexto: “o objeto profundo da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e sobre a assinatura fundamento do que Philipe Lejeune chama de “pacto biográfico”, isto é, afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao nome do autor na capa do livro ” (2009, p. 29).

Essa configuração se complexifica, remetendo à questão da autoria, como diz o próprio Lejeune:

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. Talvez só se seja verdadeiramente um autor a partir de um segundo livro, quando o nome próprio inscrito na capa se torna um ‘denominador comum’ de pelo menos dois textos diferentes, dando assim a ideia de uma pessoa que

não é redutível a nenhum desses textos em particular e que, podendo produzir um terceiro, vai além de todos eles. (LEJEUNE, 2008, p. 23).

Essa citação demonstra como, apesar de complexa, a questão do narrador que opera com o material recolhido da experiência vivida, ainda que não vislumbre uma solução conceitual num horizonte próximo, não está circunscrita ao tecido textual literário como simples suporte de um desabafo do autor, ou como a descrição de sua vida ou da vida de outrem. Essa é uma questão que tangencia o presente trabalho, embora não seja o foco de nossa pesquisa. Por ora, ter em mente esse ponto de intersecção é útil porque demonstra que o esforço de enquadrar conceitualmente narrativas em primeira pessoa não é suficiente, no presente contexto, para resolver a questão entre autor/autoria e narrador, ou entre criação e crítica.

3.3. Rastro

Em um país como o Brasil, em que a memória social se caracteriza por imensas lacunas, a política de conhecimento precisa desafiar o apagamento de rastros. [...]. Cada rastro, cada ruína, cada fragmento pode trazer em si um potencial de conhecimento do passado. (GINZBURG, 2012, p. 115)

Nas palavras de Jaime Ginzburg, o rastro pode ser lido como: “Um elemento fragmentário, residual, pode ser lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país”. (2012, p. 108)

O crítico, neste ensaio onde dá a conhecer o conceito de rastro em Walter Benjamin, examina as condições para que esta categoria tenha a potencialidade de cifra. Em “A Interpretação do Rastro em Walter Benjamin”, Ginzburg explica que é necessário que o observador seja capaz de distinguir “entendimentos de linguagens”, ou seja, diferenciar a percepção de um rastro como realidade imediata, de uma outra atitude na qual o objeto é uma potência latente do que não foi dito, ou mesmo ocultado.

Deste modo, o conceito de rastro em Walter Benjamin se amplifica: é a percepção do que foi perdido e precisa ser recuperado, trazendo a consciência do que precisa ser construído. O rastro significa uma potência de incerteza e o que se sobressai, quando invocado, é a possibilidade de formular novas perguntas. Neste sentido:

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e mais do que isso, entender o tempo como processo em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. (GINZBURG, 2012, p. 109)

Isso tem relação direta, de acordo com o que se pode depreender deste ensaio, com a construção, ou a reedificação da História. Ao usar um rastro como elemento que articula o narrar, é preciso remover o objeto de seu contexto no “continuum” histórico, para então reinseri-lo noutra narrativa: “a riqueza dos fragmentos é o material para a reconstrução histórica” (PENSKY apud GINZBURG, 2012, p. 109)

Para Ginzburg (2012, p. 126) , o saber melancólico – já que rastro implica, necessariamente, em perda -, pode constituir movimentos de reconstrução tendo como ponto de partida um elemento restante de uma trajetória. Assim, seria possível restaurar uma perspectiva ampla de conhecimento acerca daquela própria trajetória ou do seu coletivo. Este princípio se relaciona com a visão de Walter Benjamin sobre a filosofia e a narração da História. Para o filósofo, são os saltos no tempo que perfazem um conhecimento renovador, oposto ao positivismo, aberto à ambiguidade, e portador da explosão do “continuum” da História. O rastro é um detalhe, mas não um detalhe qualquer: ele é um lampejo do passado, diante de olhares aguçados. Interpretá-lo requer o confronto entre passado e presente, o visto e o entrevisto, a fim de que na dubiedade possa ser observado o elemento histórico, pois: “aquilo que restou é significativo para interpretar o que ocorreu”. (GINZBURG, 2012 p. 114)

A investigação sobre o rastro apresenta, ainda, para o contexto desta pesquisa, a seguinte implicação: é a partir de sua concepção que é possível estabelecer um confronto, “sério e qualificado com as políticas do esquecimento”. (GINZBURG, 2012). Assim, na contramão dos discursos oficiais, a ambiguidade constitutiva do rastro indica, ao mesmo tempo, que “o que podia não ser e foi se dissipa no que podia ser e não foi” (AGAMBEN, p. 252), revelando a sua raiz de contingência ao invés de necessidade na relação entre passado e presente.

É possível perceber ainda, no estudo comparativista que Ginzburg estabelece entre o historiador Carlo Ginzburg e Walter Benjamin, a relação entre rastro e narrativa, que não se estabelece a partir da constituição de uma história conclusiva, levada a cabo

por nexos entre eventos - aos quais, justamente, os rastros teriam conduzido.

Na concepção benjaminiana, o passado é uma reconstrução a partir do presente do que é lembrado e esquecido, portanto, mesmo que à revelia de quem recolhe vestígios ou narra. Trata-se, então, de “uma concepção de narrativa que admita a lacuna e a dissociação e que tenha o rastro como matéria nuclear” (GINZBURG, 2012, p. 126). Justamente o contrário do pensamento de Carlo Ginzburg, para quem a narrativa seria erguida a partir da tensão entre equilíbrio e desequilíbrio, ordem e desordem. Ou seja, uma narrativa onde tudo – inclusive os rastros – estariam conectados, obedecendo à lógica da continuidade e da sucessão temporal, conduzindo à redenção final. Daí a necessidade de constituição de uma literatura engendrada sob o signo da perda e da ausência, onde o rastro, evocado, aparece como possibilidade de narrar o que, em essência, é indizível.

Assim, não seria incorreto concluir também que a concepção de rastro pode estar vinculada ao apagamento de pessoas, relegadas ao calabouço da história. O valor de um rastro residiria, então, no fato de se constituir à revelia da vontade de quem o deixou ou de quem o quis apagar. O rastro é um signo de contingência porque não premeditado, isto é: “Nesse sentido muito preciso de signo não intencional, o rastro remete a algo que excede a vontade consciente do sujeito; algo também que pode ameaçá-lo em sua integridade, como os poemas de Brecht ressaltam”. (GAGNEBIN, 2012, p. 32)

A temática é vasta e Ginzburg nos traz chaves preciosas para a presente pesquisa. Por isso, encerramos esta Parte I com uma citação que sintetiza o que vimos até aqui.

A nitidez dos rastros é importante em terras sem memórias. Como no Brasil, em que é insuficiente o conhecimento sobre genocídios indígenas, destruição de escravos, violações de direitos humanos, chacinas. **A dificuldade de abrir os arquivos da ditadura militar é um caso particularmente notável de política de esquecimento.** Quanto mais claras ficam as lacunas, as incertezas, menos a confiabilidade dos manuais escolares de história. (...) Processos históricos fundamentais exigem hoje condições renovadas de compreensão. Isso diz respeito a dar voz a vencidos, ler a história a contrapelo, propor perspectivas não conservadoras de percepção do passado. Trata-se de examinar a própria lógica do conhecimento histórico no Brasil. A causalidade tem sido instrumento para falsear, distorcer, reduzir. Em discursos jurídicos, psiquiátricos, jornalísticos, entre outros, esse instrumento tem sido adotado em condições cínicas, hipócritas e regressivas. (GINZBURG, 2012, p. 127; grifos nossos).

Parte II: Entre Ato e Potência: “O Livro do Escritor”

1. Cruzamentos conceituais. Ato e potência. Arquivo.

1.1. Ato e Potência

Como vimos, o rastro habita a ambiguidade da ausência e da presença. Não há certeza se ele pode nos dizer exatamente sobre uma circunstância ou acontecimento. Possuir um rastro, colher um vestígio, observá-los ou manipulá-los, é estar diante de uma potência de incertezas – o que se sobressai é a possibilidade de fazer perguntas novas. Dentro desta perspectiva, fazer a interpretação de um rastro não significa averiguar causa e consequência, mas se trata de compreender que a natureza é pautada por uma fugacidade eterna.

Paradoxalmente, os restos são condição para se construir o passado e dizer quem somos. São um caminho. Os rastros são jogados a um lugar ou espalhados em locais diversos, e então a recolha passa a ser o rumo. O buraco e o não preenchimento são também rastros auditivos, imateriais ou materiais. O dito e o não-dito se enquadra aí e este senso de lacuna está presente na narração no limiar da história com a literatura.

Este universo está contemplado em Benjamin, como vimos, mas também em Agamben. As reflexões do teórico italiano nos interessam, pois é na zona da inapreensibilidade e do indizível que estão situados os dois conceitos estruturais do pensamento agambeniano - ato e potência -, especialmente a *potência de não ser ou de ser de outro modo*, inscrevendo uma negatividade de raiz, que impulsiona a criação. São esses construtos, igualmente, que coincidem com o ponto de interseção entre **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia** e **Casa de Pedra**: uma obra (in) conclusa serve de esteio para outra, ora em processo de criação, isto é, uma não-obra, a meio caminho entre o que está e não está escrito, conforme a fina reflexão de Agamben:

[...] é séria a **relação com o passado que não o transforma simplesmente em necessidade, mas que sabe repetir a sua possibilidade** - inclusive e sobretudo a **possibilidade de não ser** (ou de ser de outra maneira), ou seja, a **contingência**. **O ato de criação não é**, na realidade, segundo a instigante concepção corrente, **um processo que caminha da potência para o ato para nele se esgotar, mas contém no seu centro um ato de descrição**, no qual [...] **o que podia não ser e foi se dissipa no que podia ser e não foi**. (AGAMBEN, 2007, p. 252; grifos nossos)

Assim, pensando em **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia** em correlação com a **Casa de Pedra**, se a primeira constitui-se em ato na medida em que é

uma obra acabada e publicada, é, ao mesmo tempo, potência, já que deixa em aberto rastros que, na sua contingência de poder/não poder se transformar em novo ato criador, acabaram impulsionando **Casa de Pedra**. É neste sentido que um ato jamais esgota uma potência.

Para nós, o senso de lacuna deixado pelo rastro é o ponto onde se encontra a possibilidade de fazer convergir a História, o afeto e a linguagem, numa escritura que se pretende literária. Por isso, arriscar-se nos meandros da descrição, encontrar respostas travestidas de novas questões, para nós, é parte constitutiva desta pesquisa intitulada **Histórias Cruzadas** que, constante e concomitantemente, nos acerca de alguns dilemas:

Uma obra que se autodestrói, um livro que se nadifica, um conteúdo cuja essência se exclui da obra, uma obra que, de alguma maneira, explicita sua “descrição”? Uma obra que revela sua própria inoperância? Um produto que mostra a sua improdutividade? Uma construção que se desconstrói? Uma obra cuja potência se confunde com uma impotência, cuja atividade se mistura à inatividade?
(PUCHEU, 2010, p.57)

1.2. Arquivo

A noção de arquivo deve ser pensada dentro de cada autor e cada época, já que, conforme adverte Seligmann-Silva “falar hoje de arquivos, de colecionismo, de listagens e de musealização, tornou-se quase uma obsessão” (2009, p. 273). O que se pretende mostrar aqui é como este termo opera na filosofia de Foucault, ao mesmo tempo buscando relacioná-lo ao nosso contexto de pesquisa.

A noção de arquivo em Michel Foucault está em **A Arqueologia do Saber** - uma obra, explica Roberto Machado, centrada na exposição de uma postura metodológica, ao contrário dos trabalhos anteriores do filósofo francês. O estudioso de Foucault vê este livro como uma etapa na trajetória da arqueologia foucaultiana: “Basta lembrar rapidamente que **A Arqueologia do Saber** define a história arqueológica pela interpretação de dois termos que antes jamais tinham tido esse papel: o discurso e o enunciado”. (2000, p. 118)

Para Machado, a atenção predominantemente voltada ao discurso e ao enunciado significa uma linha divisória em Foucault. Porque, se antes de **A Arqueologia do Saber** seu pensamento estava voltado para os problemas da linguagem, a partir daí seu

interesse inclui a recusa e a crítica ao estruturalismo, justamente por este se restringir ao domínio da língua: “Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que eles fazem é mais do que utilizar estes signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e à fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e descrever.” (FOUCAULT apud MACHADO, 2000, p. 119).

É significativo o fato de o próprio Foucault ter produzido, parcialmente, o estudo que encarnaria sua concepção de *Arquivo* em **A Vida dos Homens Infames (1977)**. Este texto é o introito de uma antologia que o filósofo tinha a intenção de organizar a partir de documentos dos séculos XVII e XVIII, procedentes de arquivos das instituições judiciárias ou policiais :

[...] confesso que tais “novelas”, ao assomarem de súbito por entre dois séculos e meio de silêncio, percutiram em mim mais fibras do que aquilo a que vulgarmente chamamos literatura, sem que ainda hoje eu possa dizer se mais me emocionaram a beleza daquele estilo clássico, talhado em algumas frases em volta de personagens decerto miseráveis, ou os excessos, a mescla de sombria obstinação e perfídia daquelas vidas de que pressentimos, sob a pedra polida das palavras, o descabro e a sanha. (FOUCAULT, 2002, pp. 91-92)

A necessidade de iluminar as categorias que tornam possível a compreensão do *arquivo* em Foucault, buscaremos relacioná-lo com o cenário brasileiro da ditadura militar, a partir da própria definição foucaultiana:

[...] Temos, na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de **arquivo**. (2012, p. 157)

Em **Brasil Nunca Mais**⁹, o que temos? Justamente transcrições literais de percursos de morte; detalhes de “confissões” obtidas por meio de maus-tratos; descrições minuciosas de instrumentos de tortura; o passo a passo de perseguições; lista de torturadores, com nomes e sobrenomes. A tecnocracia militar brasileira registrou, em detalhes, as provas dos crimes cometidos pelo governo e é daí que decorre **Brasil**

⁹ O **Projeto Brasil Nunca Mais**, de onde foi extraída a publicação de mesmo nome, foi lançado em território nacional no ano de 1985.

Nunca Mais transformado em livro, assinado por Dom Paulo Evaristo Arns (com a participação sigilosa do ministro presbiteriano Jaime Wright), e que se propunha a estudar a repressão entre os anos de 1964 e 1985, a partir de documentos governamentais que registram 707 processos militares. Vejamos um trecho extraído de **Brasil Nunca Mais**

[...] que foi torturado e espancado pelo Encarregado do Inquérito Cap. João Alcântara Gomes, pelo Escrivão do mesmo Inquérito, Marcelo Araújo, pelo cabo Dirceu e por um aluno do Colégio Militar cujo nome o interrogado não sabe e por um policial da Delegacia de Furtos e Roubos, cujo nome é Pereira; que causou estranheza ao interrogado um aluno do Colégio Militar, a título de prestar estágio no IPM, participar de uma coisa **infame**, como a infligência de torturas a um ser humano. [...] (ARNS, 1985, p. 33; grifo nosso)

Ou seja, temos aí a radiografia de um regime por meio de suas próprias palavras. É isso que parece ter feito Michel Foucault em **A Vida dos Homens Infames** – ou que teria feito caso tivesse concretizado o projeto integralmente. Pelo menos é com esse tom que suas palavras introdutórias nos alcançam:

Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar **rastros** – breves, incisivos, com requência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. (FOUCAULT, 1977, p. 4)

Agamben também “traduz”, de certa forma, o arquivo de Foucault para um eixo que trabalha a questão dos enunciados. No capítulo intitulado “O arquivo e o testemunho” de **O que resta de Auschwitz**, o filósofo italiano retoma Foucault em **Arqueologia do Saber**, informando que este adere, de forma sub-reptícia, aos últimos ensaios do linguista Émile Benveniste – o que significa tomar como objeto não frases e proposições, as enunciações, mas sim os enunciados do discurso. Assim: “a arqueologia reivindica como território próprio o puro fato de tais proposições e tais discursos terem lugar, ou melhor, o ‘fora’ da linguagem, o fato bruto da existência”. (AGAMBEN, 2008, p. 141).

Michel Foucault teria feito isso, preconiza Agamben, no intuito de obter um novo ângulo de visão, de onde pudesse questionar os saberes e as disciplinas por meio, justamente, de uma “metassemântica”: “a arqueologia, o campo dos discursos disciplinares”. (2008, p. 141). Isto é, a enunciação sem o sujeito, levando, assim, a uma dessubjetivação que:

[...] assinala, na linguagem, o limiar entre um dentro e um fora, o fato de ter lugar como exterioridade pura; e a **partir do momento em que os enunciados se tornam referência principal da investigação, o sujeito fica dissolvido de qualquer implicação substancial e se torna pura posição.** (2008, p. 142; grifos nossos)

É como afirma Foucault em **A Vida dos Homens Infames**: “Não é uma compilação de retratos que se lerá aqui: são armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas cujas palavras foram os instrumentos.” (1977, p. 4)

Desta forma, a partir da **Arqueologia**, Foucault vai substituir a noção de autor pela noção de *função-autor*. A consequência dessa postura é o cancelamento da voz que fala, do quem, do sujeito ele próprio, “pois é tal, nesses textos, a condensação das coisas ditas, que não se sabe se a intensidade que as atravessa deve-se mais aos elementos das palavras ou à violência dos fatos que neles se encontra”. (FOUCAULT, 1977, p.1)

Assim, o arquivo se configura não como história de uma biografia ou a organização de um corpo que acumula e cataloga o que já foi dito e os “consigna à memória futura” (AGAMBEN 2008, p. 145). O Arquivo se desenha como restos de um corpo ausente e dessubjetivado, mas que, no entanto, é o testemunho de uma voz muda, aquela da testemunha.

2. Diário de Criação: “O Livro do Escritor”.

No ano de 2012, quando edição e recepção de **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia** publicaram rastros da trajetória de Cilon Cunha Brum e de seu desaparecimento, outros rastros desta mesma trajetória surgiram, entrecruzados a vestígios de pessoas mortas, desaparecidas ou torturadas durante a vigência do regime militar brasileiro. Apareceram, também, restos ligados a familiares de outros

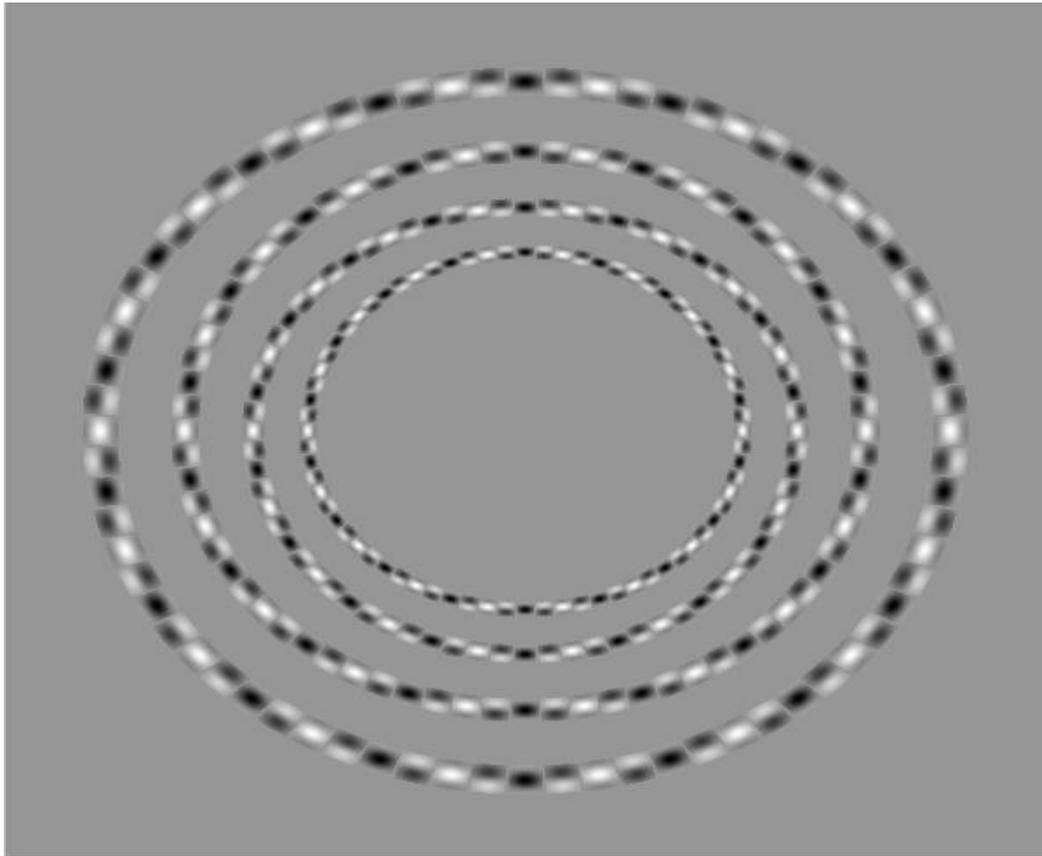
desaparecidos e mortos entre 1964 e 1985. No seio da família Brum – que já se ramificava para a quarta geração desde minha “vó Lóia” – houve quem fizesse retratos esparsos do menino e do jovem Cilon, pela primeira vez. E pessoas por quem procurei com perseverança e sem resultado algum, durante o tempo em que pesquisava para **Antes do Passado**, espontaneamente, chegaram até mim: colegas e companheiros de Cilon na São Paulo de 1969/71. Além disso, devo mencionar mais uma vez a minha participação numa das expedições do Grupo de Trabalho Araguaia e na Comissão Estadual da Verdade do Estado de São Paulo, interligada à recepção de **Antes do Passado**, como produtora de mais relatos e registros.

Na introdução desta dissertação, afirmo que “procuro entender e projetar que tipo de narração pode brotar de uma mescla, a princípio amorfa, pulverizada e polifônica, de restos e rastros materiais e imateriais de *Antes do Passado* e de sua recepção” (p.15) . Com este objetivo, percorri, durante a pesquisa, caminhos que conduziram a desvios. É possível distinguir, neste contexto, três inflexões produtivas. Gostaria de me demorar em cada uma delas, integrando estes desvios no decurso desta pesquisa de criação.

Primeiro esboço

Primeiramente, concebi **Casa de Pedra** como uma narrativa conduzida por quatro monólogos, independentes entre si e fragmentários. Discursos em primeira pessoa que encontrariam seus pontos de intersecção na parte final da narração, o epílogo, quando seriam entrelaçados a uma voz narrativa em terceira pessoa.

Isto é, no desenrolar de **Casa de Pedra**, os monólogos independentes se apresentariam em capítulos subsequentes, ganhando sentido uno ao final. Assim, nas páginas derradeiras, teríamos uma revelação: todas as quatro falas, em uníssono, seriam desvendadas ao leitor como testemunhas de um mesmo processo, diante de um tribunal presidido por uma juíza. A metáfora visual desta construção, seria a seguinte:



Trata-se de uma figura capturada na Rede Mundial de Computadores. Ela ilustra o efeito que se gostaria de proporcionar ao leitor, à entrada e/ou no decorrer da obra, quando da recepção da voz dos personagens. Um efeito de embaralhamento e vaivém constante, em que o sujeito que lê pode sentir ou perceber a narrativa de pelo menos três maneiras, dependendo de como a recebe:

- a) como um emaranhado sem começo ou fim pré-definido;
- b) como portadora de uma aporia em sua linguagem e estrutura: uma série de narrações sequenciais, mas que se entremeiam o tempo todo;
- c) como um tubo sem saída.

Há ainda outro dado relevante: quando a obra estivesse a ponto de acabar, o epílogo revelaria que os monólogos pertencem, na verdade, ao contexto de um tribunal cujos inquiridos são audiovisuais. Desvelando, assim, uma espécie de “diálogos silenciosos”, ou um embate entre uma juíza e quatro testemunhas virtuais. Culminando, por fim, num não desfecho. Ponto. Final da narração, fim de livro: nenhuma explicação, as narrativas se contam a si próprias e ao leitor caberia tirar as suas próprias conclusões.

A ideia de alternar (de certa forma, embaralhando) uma série de narrações audiovisuais como se essas parecessem ao leitor, em princípio, um emaranhado com potência de se multiplicar ao infinito, aludia, com precisão, à questão dos rastros e dos arquivos da ditadura militar brasileira – aqueles fechados ou escondidos, e os mais recentes, gerados por pesquisas governamentais, institucionais ou independentes. Por outro lado, também de maneira calculada, o efeito de “espiral” pretendido remetia não somente aos arquivos em si, mas à sensação de incompletude e repetição do processo de geração de documentos e provas, sob o signo da morte e do desaparecimento, num contexto onde um Estado (inominado) que impôs violência brutal e mortífera aos seus opositores, está às voltas, constantemente, com a busca da verdade sobre mortes e desaparecimentos, que ele próprio esconde a sete chaves, e com a reparação. O que, por fim, engendra e gera gravações de gravações, narrações e desnarrações insólitas, que se desdobram em mais arquivos – e que continuam a abrir novos motes para pesquisas, investigações e para mais... mortes. Tinha-se, assim, a estrutura do *narrar e o tema da narração*, aquilo que se gostaria de expressar num enredo: arquivos heterogêneos que nunca se encerram retratam personagens de uma sociedade que tem a sua história política contemporânea ainda em aberto.

Para tanto, a obra foi dividida deste modo:

Capítulo 1

Monólogo de um familiar de um morto ou desaparecido político.

Capítulo 2

Monólogo de um jornalista ou historiador, ou de um jornalista-historiador.

Capítulo 3

Monólogo de um antigo morador de uma região de “guerrilha” .

Capítulo 4

Monólogo de um coronel da reserva.

Epílogo

“Diálogos silenciosos” de uma juíza com os personagens dos capítulos anteriores.

Erigir esta estrutura me forneceu um certo distanciamento espacial – como se visse de cima este esboço - e a assertiva “ao leitor caberia tirar as suas próprias conclusões”, no interior deste projeto primevo, começou a me parecer uma projeção volátil. Porque não há como antever um leitor tirando conclusões – sabemos disso porque o primeiro leitor de qualquer obra é seu próprio autor - de uma estrutura vazia e plana, que se preenche apenas tecnicamente, observando encaixes e o efeito de movimento que se quer obter.

Faltava a esse esboço inicial entender a voz que narra. Não exatamente a voz do familiar, do historiador, do morador da área de resistência, do coronel da reserva ou da juíza. Precisamente, a voz do narrador. Eis o primeiro desvio.

A questão do narrador, entretanto, além de tangenciar vários quesitos técnicos, dentre os quais o ponto vista é o exemplo mais emblemático, neste caso se desdobrava e se estendia a outras questões. A principal delas sugerida por Walter Benjamin no seu clássico ensaio “O Narrador”, ao qual aludimos na Parte I desta dissertação, em que ele não separa narrador e narrativa. Pode-se considerar que o filósofo coloca essas instâncias em interdependência quando afirma que:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida no narrador para em seguida retirá-la dele. (2007, p. 221)

Trata-se de uma analogia que, embora usada por Benjamin num contexto de certa forma distinto do nosso, nos fez pensar que não bastava selecionar e retrabalhar na linguagem os registros (rastros e restos) que embasariam as personagens que se narram a si próprias, nos monólogos audiovisuais. Ou seja, não seria suficiente escolher quem, dentre rastros e restos de **Antes do Passado**, originaria este ou aquele personagem – familiar, historiador, morador da área de resistência, coronel da reserva ou juíza. Assim, concluí que o desenho inicial me colocava diante de uma estrutura prévia que garantia um critério (entrevistas audiovisuais) e fazia um recorte (fornecido pelos perfis das personagens) para o uso de rastros e restos de **Antes do Passado** e de sua recepção mas, por outro lado, não me permitia avanços no tocante ao plasmar do discurso do narrador à narração: “a mão do oleiro na argila”.

Já o segundo ponto que observei e que também tropeçava no desvio – talvez o termo inflexão seja mais exato – se relacionava com o desejo subjacente a este projeto de pesquisa. Trata-se da expectativa de, ao criar e escrever **Casa de Pedra**, fazer uso da totalidade de rastros e de restos de **Antes do Passado** e de continuar, assim, a narrar a história de Cilon, ainda que de maneira ficcional em cruzamento com a história. Além disso, prosseguir preenchendo as lacunas de sua vida e trajetória, ao mesmo tempo perpetuando a arquivística iniciada de maneira involuntária.

Percebi que empreender uma narrativa a partir de uma estrutura prévia, vazia, ainda que “espiralada”, implicava acumular vozes, as mais diversas, num discurso heterogêneo e sem forma. O risco, neste caso, era resvalar rumo a um lugar narrativo onde se privilegia a veracidade dos fatos, em nome da suposta verdade e logicidade, se afastando da forma que condensa e narra, e se aproximando do relato informacional, conforme nos alerta Benjamin:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não entrega. Ela contesta suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (2007, p. 220)

Walter Benjamin parte do exemplo de Heródoto, primeiro narrador grego. É ele quem faz chegar até nós o relato intitulado “Psamético”, sobre o rei egípcio derrotado e colocado no cativeiro pelo rei persa Cambises. Pois Heródoto – tido pelos historiadores contemporâneos como o pai da História – conta como Cambises decidiu humilhar Psamético, fazendo este assistir ao cortejo triunfal dos persas, com sua filha “degradada à condição de criada” (2007, p. 219). Psamético, entretanto, não se abalou com o infortúnio da filha. Assistiu, inalterável, a moça passar. Curiosamente, o mesmo aconteceu ao ver seu filho a caminho da execução. O rei só reage e se desespera ao ver um dos seus servos na fila dos cativos: então Psamético chora e se lamenta. A narrativa, inconclusa e aberta, sem aderência da informação, suscitou diversas interpretações desde a antiguidade. Nenhuma delas correta ou não, correspondente ou verificável à luz do texto de Heródoto. Walter Benjamin assevera: “Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar o espanto e a reflexão”. (BENJAMIN, 2007, p. 220)

Tudo isso, por sua vez, nos lembra os ensinamentos de Lukács:

A arte transcende a alienação da vida comum, porém não a extingue. Pois embora a obra de arte brote da vida, é inevitável que também rompa com ela, e rompa incisivamente, pelo simples fato de ser um todo fechado, a partir de dentro, um universo completo em si mesmo. É uma vida nova que, por encerrar a si própria e se completa em si mesma, não tem (e não pode ter) nenhum ponto de contato com algo que lhe seja exterior no momento em que vem à luz (...) Pode-se perceber um significado na vida no interior da obra, porém isso não implica que se possa ordenar a própria vida desse modo ou investi-la de sentido. (LUKÁCS apud MARIANI, 2009 p. 191).

Segundo Esboço

Em paralelo ao desenho do primeiro esboço - que gerou a inflexão a este segundo rascunho - outros rastros e restos não pararam de surgir com uma certa regularidade, se acumulando em gavetas, memórias *hans*, computadores e *pen drives*. Gerando uma massa movente de dados. Narrativas verbais, por exemplo, escutadas durante cafés, almoços ou jantares, gravavam entrevistas audiovisuais ou anotações esparsas, às vezes se desdobrando em outros “personagens”. Assim, registros se tornavam, mais uma vez, rastros.

Ao longo de todo o processo de recolha, constante e por vezes involuntária, destes (in) materiais de **Antes do Passado**, lidei com a imagem de um poço. A imagem mental chamava atenção pelo lugar-comum e pela insistência com que me perseguia. Basicamente, uma menina debruçada no parapeito de um poço olhava para baixo, para o espelho d’água lá embaixo, como se mirasse o nada. Outro aspecto interessante: a associação desta referência imagética, simultaneamente, com “coisas” da vida real e “coisas” da vida lembrada e/ou imaginada. O próprio poço não era um poço qualquer, mas aquele que existiu – e continuar a existir – na casa de fazenda dos meus avós paternos, onde Cilon jamais morou, apenas passou férias, mas onde, na minha imaginação, ele havia passado a infância.

A partir destes símbolos, poço e casa de fazenda, idealizei inserir Cilon na fabulação da narrativa em desenvolvimento, a partir dos capítulos elencados no **Primeiro Esboço**.

Mas **O Poço**, como foi denominada depois, era uma narrativa completamente diferente daquelas projetadas para comporem **Casa de Pedra**, no que estamos chamamos de **Primeiro Esboço**. Ela foi delineada como uma história curta, contada

por um narrador onisciente seletivo, desde um ângulo central. A narração explora o mundo interior da personagem principal, Luana, uma menina de 11 para 12 anos que está passando as férias escolares de inverno na casa dos avós, numa fazenda no interior do Rio Grande do Sul. A temporalidade da narrativa, portanto, percorre o período de férias da garotinha. Já a questão do tempo cronológico pensado face à verossimilhança externa, é aquele da ditadura militar brasileira. Isso fica claro porque a narrativa decalca uma espécie de embate entre o mundo interior e o exterior de Luana: ela está entrando na adolescência e lida com coisas como o primeiro namorado e a chegada da menstruação, ao mesmo tempo que sente e sofre toda uma atmosfera de opressão, medo e silêncio a circundar sua avó (principalmente), os tios, os empregados e a própria fazenda. Neste contexto, o conflito narrativo é desvelado de maneira sutil e vagarosa, e o que faz avançar a história são as nuances quase imperceptíveis das relações familiares: os estranhamento com os hábitos rudes e machistas do interior gaúcho, o despertar da menina para a sexualidade, a impotência, a culpa e o sofrimento da avó frente à atmosfera de repressão do Estado. O peso do medo e do silêncio traduzido em boatos, tensões, meias-palavras, olhares enviesados e visitas esporádicas de agentes militares à fazenda.

E Cilon? Mais uma vez tio Cilon, que era para ser o centro da narrativa, sumiu, e o que permaneceu foi a força de seu desaparecer impregnado à família (a saber, não mais a Brum). Interessante notar que, para nós, o título **Casa de Pedra** ganhou sentido, pois estabelece um laço importante com **O Poço**: remete ao mundo da avó forte e entristecida, doente, matriarca, mulher típica de seu século - cozinha, carpe, cuida de filhos e netos. Uma **Casa de Pedra** onde talvez esteja contida a fortaleza que é/foi essa senhora; ao mesmo tempo, o passar dos dias na modorra e na dor.

Casa de Pedra - casa de fazenda, quando as imaginamos, é sempre uma casa de campo que existe no real da vida, em meio ao pampa, rodeada de lavouras e pastos, um vento frio soprando de todos os lados, dia e noite. Pensamos nesta morada não como uma casa real, tal qual existe e foi habitada um dia. Pensamos nesta casa e nela depositamos personagens imaginários, a conviver com pessoas mortas e familiares. Misturamos tudo num cenário livre de vestígios de urbanidade, sem luz, acesso à internet ou telefone.

Quem sabe este título não passe de um rascunho da planta baixa ideal, a partir de onde se vai erigir, no futuro, uma casa sólida (um casa-lápide?), mas para a qual, por ora, ainda não há pedras suficientes:

Por vezes, a casa do futuro é mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da casa sonhada. No entardecer da vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: o que ainda não fizemos será feito. Construiremos a casa. (BACHELARD, 2012, p. 74).

Diante disso – e tentando atender às expectativa subjacente de, conforme relatei no **Primeiro Esboço**, “fazer uso da totalidade dos rastros e de continuar, assim, a narrar a história de Cilon, de prosseguir preenchendo as lacunas de sua vida e de sua trajetória, ao mesmo tempo procedendo a arquivística iniciada de maneira involuntária” (p. 14), resolvemos adicionar ao **Primeiro Esboço** a narrativa **O Poço**.

O Poço abriria **Casa de Pedra** como uma peça à parte, uma primeira parte. Com isso, a estrutura geral de **Casa de Pedra** passou a ser a seguinte:

1ª Parte

O Poço

2ª Parte

Capítulo 1

Monólogo de um familiar de um morto ou desaparecido político.

Capítulo 2

Monólogo de um jornalista ou historiador, ou de um jornalista-historiador.

Capítulo 3

Monólogo de um antigo morador de região de “guerrilha”.

Capítulo 4

Monólogo de um coronel da reserva.

Epílogo

Diálogos de uma juíza com personagens dos capítulos anteriores, através de trechos de seus monólogos.

No entanto, olhado para esta cartografia, nos pareceu evidente as insuficiências com relação à inserção de Cilon e a continuidade de sua trajetória e a consecução da arquivologia dos rastros e restos: nada disso parece ter sido resolvido. Ainda, a questão central da nossa pesquisa, que perpassa a interdependência apontada por Benjamin entre narrativa e narrador, “a mão do oleiro na argila”, não foi contemplada. Ou, pelo menos, não se sobressaiu. Assim, me vi diante de outro desvio ou inflexão. E mais. De repente, um nova questão se abriu: seria preciso também entender o papel do leitor neste contexto. Pois, se **Casa de Pedra** continha em seu interior rupturas no tempo e no espaço, seria necessário compreender até que ponto o seu narrador deveria interferir na narrativa, no sentido de ajudar ou não o leitor a suprir essas lacunas.

Giorgio Agamben, em “O autor com gesto”, retoma **O que é um autor**, de Michel Foucault, para nos fazer pensar que “precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio, é o que torna possível a leitura”. (2007, p. 62) Agamben, é sempre bom lembrar, referia-se ao lugar do autor na obra, perante o olhar crítico, e não mencionava neste ensaio, em momento algum, o narrador. Mas entrelaçou leitor, autor e narrativa, e, ao fazê-lo, parece apontar uma resposta para a nossa questão:

Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois que repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra.

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto, e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. [...] autor e leitor estão em relação com obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência.

Precisamente por isso, porém, o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir. Onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar. Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura. (AGAMBEN, 2007, p. 62 - 63)

Assim, inscrever-se no texto como chave, na ânsia de predeterminar as lacunas e os preenchimentos do leitor, traria, inversamente, um resultado tão ilegítimo como pouco eficiente do ponto de vista da narração que se pretende literária.

Paradoxalmente, além de trazer a certeza de que nossa inquietação com o leitor é pertinente (seja para descobrir que quanto a isso o melhor a fazer é nada fazer), a reflexão do filósofo nos fez retornar à pergunta: como fazer brotar um narrador plasmado à narrativa (ou vice-versa), sem invocar o vivido ou sem transformar-se em personagem de si próprio, como em **Antes do Passado**, se **Casa de Pedra** envolve engendrar um tecido textual que esbarra, a todo momento, com o reino do real e do inacabado?

A falta de uma resposta que satisfizesse todas as perguntas colocadas, aliada à sobreposição de questões, no decurso da busca (dos desvios) por respostas, criou a necessidade de se abrir um parênteses, antes de prosseguir com o fio que conduz este diário de criação.

Em paralelo à pesquisa teórica, fizemos algumas incursões empíricas. Buscamos saber como operavam , algumas obras (canônicas) que, de certa forma, teriam partido do histórico , ou de fragmentos do real, até chegarem a uma forma literária.

Memórias de Adriano, de autoria da escritora belga Marguerite Yourcenar, chegou até nós em meio a este levantamento. Como se sabe, essa obra levou 20 anos para ser escrita e passou por muitos formatos até que ficasse pronta, tendo tomado neste percurso, entre outras, a feição de um ensaio e de um diálogo. Finalmente, quando é publicada, em 1951, chega ao público leitor como uma autobiografia romanceada do imperador romano Adriano. A forma do romance é epistolar: Adriano, retirado em sua velhice, ao escrever uma carta ao seu filho, Marco Aurélio, narra sua própria vida em retrospecto.

O que nos chama atenção, aqui, entretanto, não é tanto a forma final e o uso feito de fragmentos do real – cujo caráter em muito se distingue daqueles oriundos de **Antes do Passado**, já que se trata de um personagem (não um anônimo, mas um imperador) da Antiguidade, período bastante documentado pela historiografia e pela arte. O que nos move em direção às **Memórias de Adriano** é mais a decisão da autora de incluir, ao final da edição, um caderno de notas, em que esclarece ao leitor a procedência de dados

históricos incrustados na narrativa, evidenciando, assim, suas fontes e o modo como foram utilizadas:

O leitor encontrará adiante uma relação dos principais textos sobre os quais a autora se baseou para construir o livro. Respalhando assim uma obra de ordem literária, não fez mais, de resto, que conformar-se com o costume de Racine que, nos prefácios das suas tragédias, enumera cuidadosamente suas fontes. Contudo, primeiramente, e para responder às questões mais instantes, seguimos também o exemplo de Racine indicando certos pontos, pouco numerosos, aliás, em vista dos quais a história foi acrescida ou prudentemente modificada. (YOURCENAR, 1974, p. 268)

Cogitamos, como decorrência de nosso contato com esta obra, contemplar neste projeto de pesquisa um esboço que seguisse os mesmos passos de **Memórias de Adriano**, ou seja, que abarcasse, como uma espécie de apêndice (mas não exatamente), uma listagem das fontes e fragmentos, neste caso rastros e restos, indicando a verdade sobre o uso de cada fragmento. Além disso, mostrando de onde partiu uma ou outra passagem que se submeteu ao uso da imaginação. Como exemplifica este trecho das “notas” de Yourcenar:

Palestina, à narrativa da *História eclesiástica de Eusébio*. A menção do exílio de Favorino provém de um fragmento de um manuscrito seu publicado em 1931 pela Biblioteca do Vaticano (*Studi e testi*, LIII); o atroz episódio do secretário cujo olho foi vazado é extraído de um tratado de Galieno, médico de Marco Aurélio; a imagem de Adriano agonizante inspira-se no trágico retrato do imperador envelhecido feito por Marco Cornélio Frontão. (1974, p. 273)

Ou este:

Outras vezes, foi aos monumentos figurados e às inscrições que recorreremos para reproduzir em minúcias fatos não registrados pelos historiadores antigos. Certos apontamentos sobre a selvageria das guerras dácias e sármatas, prisioneiros queimados vivos, conselheiros do rei Decébalos que se envenenam no dia da capitulação, provêm dos baixos-relevos da Coluna de Trajano (W. Frohner, *La Colonne Trajane*, 1865, e LA. Richmond, *Trajan's army on Trajan's Column*, 1935); uma grande parte dos acontecimentos das viagens é inspirada nas moedas do reinado. (1974, p. 273)

Seria pertinente ao nosso propósito a iniciativa de descrever e contextualizar, tal qual Marguerite Yourcenar, alguns pontos do processo de incorporação de dados históricos à narração. Isso talvez resolvesse um dos núcleos do nosso problema, criando uma interdependência da fabulação em relação aos rastros e restos. E, resolvendo, em certa medida, a questão da arquivística.

Terceiro Esboço

Em busca de uma solução que contemplasse a questão da narração e do narrador de maneira ampliada, ou seja, que, principalmente, plasmasse a narrativa à voz do narrador, dando continuidade à trajetória de Cilon e que considerasse a organização de rastros e restos,; assim, chegamos ao **Terceiro Esboço**.

Este estudo aderiu, em sua essência, às planificações anteriores, como se a elas se acoplassem mais um degrau, superior, numa escada em construção. Imaginamos uma escada curva onde este degrau, ao mesmo tempo que cumpre sua função de elevar o passante de um patamar a outro, transmuta levemente sua forma, a fim de conservar a simetria do todo (da escada).

Por isso, no **Terceiro Esboço**, optamos por nos concentrar na principal característica do corpus desta pesquisa – o eixo da escada, se quisermos manter a mesma figura de linguagem: a fragmentação dos rastros e dos restos de **Antes do Passado** e de sua recepção. Quem nos inspira é João Barrento, estudioso e tradutor de Benjamin, em sua obra **Limiares sobre Walter Benjamin**. Ele afirma “(...) o fragmento traz em si a nostalgia do todo (...) a sua incompletude é ao mesmo tempo a razão de seu fascínio (pelo enigma do ausente) e o que lhe confere a sua enorme capacidade de apelo à imaginação”. (2013, p. 41)

Ora, talvez “a mão do oleiro na argila” se fizesse não por meio da busca da representação de uma totalidade fragmentária, a totalidade dos restos e rastros de **Antes do Passado** e de sua recepção. O plasmar da narrativa na voz do narrador poderia ser obtido através do método da montagem de Walter Benjamin. Barrento se referia a esta metodologia na citação acima, materializando-a justamente na incompletude, como no inacabado livro das **Passagens**. É o que, de acordo com o seu autor, realiza essa obra:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, p. 502)

Tomando essa assertiva como norte, planejamos a fusão parcial do **Segundo** com o **Terceiro Esboço**, a partir de um desenho conhecido nosso:

1ª Parte

O Poço

2ª Parte

Capítulo 1

Monólogo de um familiar de um morto ou desaparecido político.

Capítulo 2

Monólogo de um jornalista ou historiador, ou de um jornalista-historiador.

Capítulo 3

Monólogo de um antigo morador de uma região de guerrilha

Capítulo 4

Monólogo de um coronel da reserva.

Epílogo

Diálogos de uma juíza com personagens dos capítulos anteriores, através de trechos de seus monólogos.

No **Terceiro Esboço**, essa estrutura deveria ser preenchida e suas partes interligadas, à medida que categorias construtivas (apresentadas a seguir), e que também chamamos de propulsoras/organizadoras da narração, fossem completadas com rastros e restos. Ou seja, cada rastro/resto seria classificado segundo grupos que, depois, serviriam de “recheio” para a estrutura. Em outras palavras: para chegarmos ao esboço e ao núcleo da narração, percorreríamos uma etapa anterior, que, de certo modo, filtraria as narrativas que deveriam ser incorporadas pelo narrador. Este filtro inicial seria conservado, posteriormente, como uma cartografia histórica. O sumo da filtragem se converteria em cartografia literária.

Por conseguinte, percorremos neste projeto duas etapas. Primeiro, elencamos as categorias em si, buscando vocábulos que pudessem expressar e estabelecer eixos para a organização dos rastros como imagem, convertendo-se em metáfora do que se recolhe e

“arquiva”. Tais categorias organizadoras/propulsoras da narração estão abaixo elencadas. Ao lado de delas, não a pureza semântica, mas seus significados em correlação à imagem que procuramos constituir:

Inventário

1. Relação dos bens deixados por alguém que morreu 2. Jur. Ação de por em inventário esses bens, para posterior partilha entre os herdeiros e sucessores do falecido. (<http://aulete.uol.com.br/inventário>, acessado em 26 out. 2013.)

Relatório

1. Um relatório é uma exposição escrita, minuciosa e circunstanciada relativa a um assunto ou fato ocorrido. O objetivo de um relatório é comunicar uma atividade desenvolvida ou ainda em desenvolvimento durante uma missão. Deve fornecer o relato permanente de um estudo ou de um pesquisa e a informação necessária, que deve ser global e coerente, capaz de permitir tomar as corretas de decisões. (<http://www.dicionarioinformal.com.br/relatório/>, acessado em 10 nov. 2013).

Memorial

2. A falta de delimitação conceitual precisa sobre a noção de memorial, resulta no simples entendimento de que o seu papel estaria restrito à preservação da memória da sociedade. Pelo senso comum, não há distinção entre museu e memorial. É de fundamental importância o domínio do conceito do que seja um memorial, como pressuposto de ações culturais práticas de memória e produção cultural que o mesmo pode acomodar; memorial significa um pequeno livrinho de lembranças [...] (<http://www.dicionarioinformal.com.br/memorial/>, acessado em 10 nov. 2013.)

Lista:

Enumeração de nomes de pessoas ou de coisas; listagem; relação. (<http://aulete.uol.com.br/lista>, acessado em 26 nov. 2013.)

Em seguida, adaptamos as imagens-conceito ao corpus do projeto **Histórias Cruzadas**, ou seja, aos rastros e restos de **Antes do Passado** e de sua recepção :

- **Catálogo:** narrativas de não familiares sobre Cilon; inclui textos, fotos, ilustrações. Abrange também rastros institucionais, governamentais e recortes de imprensa;
- **Listas:** aqui são elencadas materialidades – livro, filme, jornal, revista, - onde Cilon é citado. Há um equilíbrio entre lista poética e prática: uma enumeração que está sempre em aberto;

- **Memorial:** onde ganham espaço as minhas memórias (da Liniane-sobrinha) e recordações sobre Cilon: o onírico; o indizível;
- **Inventário:** rastros recolhidos dos familiares sobre Cilon.

A ideia aqui era que o “molde” das constelações produzisse uma espécie de arquivo poético da destruição que constitui, paradoxalmente, um arquivo de reconstrução. Este arquivo abarcaria novos personagens e um novo tempo, pós-ditadura. Um tempo de lidar com mortos, desaparecidos e a transição democrática de um país. Um tempo onde quem não morreu durante a ditadura, ascendeu ao poder. Quando ainda se mata e se morre pelo que aconteceu no passado, notadamente no Araguaia, enquanto nas ruas do Brasil o populacho ganha acesso aos bens de consumo e uma Comissão Nacional da Verdade encena trabalhar em nome do verídico, ao mesmo tempo em que generais de pijama jazem assassinados e assassinam em nome de um pacto de silêncio, que deve permanecer. Tempo onde resistentes da democracia em vigor, mal ajambrada, vão às ruas, perfazendo um percurso inglório, como a geração de 1968.

Ao final deste rascunho, percebemos que a metodologia de Walter Benjamin nos abria a possibilidade de respostas quase totalmente satisfatórias. A estrutura e a dinâmica de plasmar a narrativa ao narrador, contudo, continuava submetida à lógica da representação de uma totalidade fragmentária: a totalidade dos restos e rastros de **Antes do Passado**. Outro problema evidenciou-se: o de que Cilon como fio condutor ou “personagem organizador” não deveria mais figurar no centro gravitacional deste projeto. Esta inflexão foi definitiva para que chegássemos ao quarto e último esboço.

Quarto Esboço

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2006, p. 504)

O quarto e último esboço integra os desvios dos **Esboços Um, Dois e Três**, respondendo às perguntas que nos colocamos no decurso deste diário de criação, além de apresentar uma proposição ao nosso problema central. A seguir, o que faremos é uma síntese que desagua, finalmente, no “Livro do Escritor”.

Para isso, entendemos que o sentido do que seja a arquitetura do Livro das **Passagens**, de Walter Benjamin, deve estar intrinsecamente ligado ao estatuto e à concepção deste “Livro do Escritor”.

A narração do nosso projeto criativo irá percorrer o seguinte caminho:

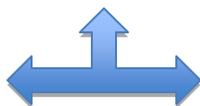
Livro das **Passagens**.



Livro das **Passagens** como modelo.

Passagem como metáfora.

Diálogo c/
Passagens, de
W.B. como
matriz criativa.



Quarto Esboço:
“Livro do Artista”:
(Metáfora: Em
Passagem).

ARQUIVO:

De Passagem.

Inventário.

Filmes de
memória.

Lista.

Passagens. Passagens como modelo. Passagem como metáfora.

A edição brasileira de **Passagens** abre com uma introdução de Rolf Tiedemann, também presente na edição alemã, e inclui notas, textos explicativos e posfácio de Willi Bolle, organizador da publicação. Neste conjunto, encontramos o esclarecimento das circunstâncias que envolveram a projeção e a edição desta obra deixada inacabada por seu autor. Compreender tais circunstâncias é fundamental para quem elege o livro das **Passagens** como referencial criativo, já que a apreensão de seu modelo está intrinsecamente ligada ao entendimento do projeto original da obra. **Passagens**, como projeto e escrita, ocupou Walter Benjamin por treze anos, de 1927 até a sua morte, em 1940. Sua ideia original era, conforme mencionamos na seção sobre o limiar, na Parte I, constituir uma “filosofia material da história do século XIX”.

Entender a genealogia filosófico-conceitual da obra, que, conforme nos esclarece Tiedemann, tem sua chave interligada “ao ensaio sobre a obra de arte (1935-36), os textos dedicados a Baudelaire (1937-38) e as teses Sobre o Conceito de História (1940)” – e embora Benjamin não separe teoria e método - não é uma questão que vai nos ocupar aqui. O centro de nosso interesse é outro: capturar o arcabouço utilizado por Walter Benjamin, para, a partir daí, utilizar sua obra como matriz que inspira, conduz e sustenta este projeto de criação. Como ponto de partida, optamos por transcrever um trecho longo, porém esclarecedor, sobre o processo constitutivo do livro das **Passagens**:

Os fragmentos das Passagens propriamente ditas podem ser comparados ao material de construção de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou se preparou o alicerce. Com dois *exposés* que iniciam a edição, Benjamin rascunhou seu plano genericamente tal qual o via em 1935 e em 1939: às seis partes dos *exposés*, ou cinco, conforme o caso, deveria corresponder um igual número de capítulos em seu livro, ou, para manter a imagem, tantos andares quantos em uma casa a ser construída. Ao lado das fundações, encontram-se amontoadas as citações a partir das quais seriam erigidas as paredes. As próprias reflexões de Benjamin, entretanto, teriam fornecido a argamassa que deveria manter firme a construção. Embora ocorram inúmeras reflexões teóricas ou interpretativas, ao final elas praticamente tendem a desaparecer diante do volume de citações. [...]TIEDEMANN, 2006, p. 14-15)

Ou seja:

A intenção de Benjamin ao apresentar o material e a teoria, as citações e as interpretações em uma constelação nova, inédita, se comparada a qualquer forma de apresentação comum, na qual todo peso recai sobre os materiais e as citações, era a de manter teoria e interpretação de maneira ascética em segundo plano. Benjamin definiu como problema central do materialismo histórico – que imaginava resolver com as *Passagens*, - a seguinte pergunta: “de que maneira seria possível conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista? A primeira etapa seria a de retomar na história o princípio da montagem. (ADORNO, 1970, p. 26 apud TIEDEMANN, 2006, p. 14-15)

Naquele contexto, montagem significou erguer as grandes estruturas (da construção) a partir de componentes mínimos: exatamente o que iremos empreender. Esta é para nós a etapa central do trabalho construtivo, a nossa metodologia. A diferença aqui é o centro do nosso objetivo, que se concentra, como sabemos, em “entender e projetar que tipo de narração pode brotar de uma mescla, a princípio amorfa, pulverizada e polifônica, de restos e rastros materiais e imateriais de **Antes do Passado** e de sua recepção” (p. 15) . Quer dizer, não vamos nos direcionar para compor uma “filosofia material” da ditadura militar brasileira, por exemplo.

Neste sentido, as reflexões de Willi Bolle trazem uma nova perspectiva, que vamos conjugar com a de Tiedemann. O estudioso substitui a visão da planta da casa (que em muito nos ajuda, principalmente se levamos em consideração que o livro potencial tem como título **Casa de Pedra**) pela lógica do livro-modelo. Bolle vai buscar nas intenções de Benjamin a raiz do arcabouço de **Passagens**. Ele revela que o filósofo alemão não partiu diretamente dos *exposés* de 1935, rumo aos *exposés* de 1939, tal como Tiedmann entendeu (e editou) a obra, em 1982 .

A partir da descoberta de novos fragmentos de **Passagens** (por Giorgio Agamben), na Biblioteca Nacional de Paris, nos informa Bolle que se sabe, hoje, que Benjamin traçara no **Livro sobre Baudelaire** a sua intenção maior:

A questão mais complexa e mais controversa da gênese, edição e recepção da obra de Walter Benjamin é sem dúvida a relação das *Passagens* propriamente ditas com o projeto do Livro sobre Baudelaire, isto é, Charles Baudelaire – Um poeta Lírico no Auge do Capitalismo,

que o autor qualificou com um ‘modelo muito exato do trabalho das Passagens’ (BOLLE, 2006, p. 1009)

É importante pontuar que ao mergulhar no estudo das **Passagens**, assim como nos textos de abertura, , notas e posfácio do livro, na edição brasileira de 2006, descobre-se que muito foi escrito e publicado sobre ele. Desvela-se assim, um emaranhado de circunstâncias e uma série de aspectos relativos à ordenação do material, à cronologia da gênese, à ordem dos arquivos – todas, de certa forma, se embaralham e nos remetem de volta à questão de como ler/apreender **Passagens**. Não vamos pormenorizar tais questões. O ponto no qual queremos nos concentrar é a descoberta de que o monumental arquivo da modernidade com o qual sonhara Benjamin, contava com uma complexa arquitetura, que incluía um livro-base e um livro-destino e, entre eles, “uma rede de dados representada pelos 36 arquivos temáticos” (2006, p.1.147) que deveria ligar-se ao livro-destino por meio de um complexo sistema de transferência de informações de um lado a outro. Reproduzimos abaixo as palavras de Willi Bolle, por entender que somente elas podem elucidar este ponto com precisão:

A planta de construção do Livro sobre Baudelaire, que aqui nos interessa especialmente, foi descoberta por Agamben no espólio de Bataille. Até o primeiro semestre de 1996, o manuscrito ficou na Bibliothèque Nationale; depois foi transferido para Frankfurt am Main e finalmente, em 2004, para o Arquivo Walter Benjamin da Akademie der Künste em Berlim. Outra parte dos manuscritos, sobretudo o volumoso conjunto das Notas e Materiais, chegou às mãos de Adorno, durante os anos de 1940 (...) e acabou sendo integrada em 1950 ao Benjamin-Archiv Theodor W. Adorno em Frankfurt, de onde foi transferida em 2004 igualmente para o arquivo em Berlim. Essa separação, historicamente condicionada, dos manuscritos do mesmo complexo temático em arquivos diferentes, foi sem dúvida um dos fatores que pesaram na separação editorial entre **Passagens** e o **Livro sobre Baudelaire**.

A diáspora dos textos evidencia a diferença fundamental entre o autor e seu editor quanto à percepção do projeto das Passagens e do Livro sobre Baudelaire como um todo. Benjamin tinha em mãos o conjunto dos manuscritos, Tiedemann, em 1974 e 1982, só dispunha do texto *de origem*. Estudando os arquivos temáticos de Notas e Materiais, verificou que dos cerca de 4.000 fragmentos uns 1.700 eram marcados com o que ele, com base em Benjamin, chamou de *siglas de transferência*. (...) que constituem um sistema de siglas em cores, elas representavam para Tiedemann, no momento de finalizar a edição da *Passagen-Werk*, um “segredo” de maior importância (...) O segredo só se eluciu com a descoberta dos manuscritos por Giorgio Agamben, onde o próprio Benjamin fornece o código das siglas. (BOLLE, 2006, p. 1011)

Assim, temos aí a possibilidade de interpretar **Passagens** como uma matriz que nos leva a privilegiar, além do método da montagem, tal qual explicitado por Tiedmann, a construção deste **Quarto Esboço** como um “Livro do Escritor”, segundo o “Livro-modelo” de Walter Benjamin. Os critérios de construção surgem daí: será preciso eleger um tema central – uma metáfora – a partir do qual se faz a escolha dos e tipos de restos e rastros que devem ser integrados ao conjunto do “Livro do Escritor”. Este livro, por sua vez, deve atender, em seu núcleo, uma demanda posterior, isto é, precisa considerar o fato de que há um “livro-destino” que vai abrigar os fragmentos que o integram. As “siglas de transferência” serão produzidas segundo essa necessidade.

Em síntese, seguiremos um modelo que utiliza o método de montagem, enquanto constrói um livro-modelo, o “Livro do Escritor”, constituído de fragmentos que possuem siglas de referência para a futura conexão com o livro-destino, **Casa de Pedra**. Talvez seja o caso de evocar aqui o texto “Cuidado: Degraus!”, que integra **Rua de Mão Única**, do próprio Benjamin, sobre a natureza do trabalho da escrita: “O trabalho em uma boa prosa tem três degraus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida” (1987, p.25)

Neste caso, invertemos a ordem e tomamos como primeiro, o segundo degrau: estamos, no decurso desta Parte II de **História Cruzadas**, em meio ao trabalho eminentemente arquitetônico. É a ele que é circunscrito este “Livro do Escritor”.

Passagem como metáfora.

Em **Passagens** é quase impossível dissociar projeto e metáfora:

A ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem onírica. (...) Tal imagem é representada

pelas passagens, que são tanto casa quanto rua. (BENJAMIN, 2006, p. 48)

Willi Bolle, no posfácio da edição brasileira deste livro, assevera que “a tarefa de esclarecer qual é o tema das **Passagens** está imbricada com as questões do título da obra, as diversas faces de sua elaboração e o gênero ou estatuto do texto” (2006, p. 1441)

O motivo que nos leva a assumir neste “Livro do Escritor” metáfora idêntica, se associa ao fato do vocábulo “passagem” encarnar no seu caráter polissêmico, além dos três aspectos constitutivos mencionados por Bolle, um outro relativo ao entrelugar no espaço e no tempo ao qual o “Livro do Escritor” responderá ao iluminar esses intervalos de transição espacial e temporal em **Casa de Pedra**,

No Dicionário Analógico da Língua Portuguesa encontramos o vocábulo “passagem” em correspondência com “trânsito, atravessamento, cruzamento, infiltração, corte, secância, traspasse, trespasso, vereda (caminho)”. (AZEVEDO, 2010, p. 119). Este leque semântico de possibilidades nos propicia pensar neste projeto em termos do transitar, do estar entre, pois não se trata aqui, como não se tratou em Benjamin, de uma obra conclusiva, mas de uma não-obra em estado potencial entre o “ser e o não ser”, “o fazer e o não fazer” (AGAMBEN, 2007, p. 252) ; ou seja, um corpus em desenvolvimento.

Assim, este teor da palavra passagem, tão adequado se nos referimos estritamente às condições da elaboração deste “Livro”, se torna ainda mais apropriado se a ele acrescentamos a preposição “em”. Para nós, a adição desta preposição carrega o sentido que permeia todo o “Livro do Escritor”. A metáfora “**em passagem**” é portadora do ângulo de visão que vamos adotar aqui a partir do interior, não mais de cima, mas de **dentro**. Temos, ao incorporar esta locução adverbial, ao invés de um arcabouço erguido – como se vinha tentando fazer- desde um olhar de cima, em grande plano geral, f, um outro ponto de vista de quem fala desde o interior . Olhando **em passagem**, desde **um dentro que se move o tempo todo**: essa seria a grande metáfora para este “Livro do Escritor”, interior e movimento , “uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2008, p. 11).

Quanto ao estatuto deste “Livro do Escritor”, é possível estabelecer um paralelismo imediato com o livro das **Passagens**. Benjamin acreditava que, ao fazer da recolha de fragmentos um rascunho, estaria tocando “o cristal” dos acontecimentos rumo à composição de uma obra futura: “a designação usada por Benjamin para falar da forma de **Passagens** no início de 1934 é a coletânea (...) um conjunto de ‘numerosas folhas de estudos’, uma ‘documentação’ com ‘materiais’ e ‘notas’, que foi constantemente ampliada, até maio de 1940.” (BOLLE, 2006, p.1145)

Por fim, assumimos a metáfora da passagem como norteadora do próprio ato de coletar e esboçar. Ou seja, a questão do estatuto e do gênero do “Livro” transborda para o próprio *work in progress*. Esta característica se evidencia nas categorias construtivas. Optamos por partir das categorias delineadas no **Terceiro Projeto**, mas em direção a novos grupos, que nos ajudassem a pensar o material, a problematizá-lo, para depois, numa segunda etapa, extrair deste o sumo que vai para a obra que um dia será construída - **Casa de Pedra**. Neste sentido, fazer da recolha a voz, neste momento, nos pareceu o melhor caminho.

Eis o porquê da escolha da “passagem” transmutada para “**em passagem**”.

Em Passagem: “Livro do Escritor”. Obra aberta.

O diálogo entre este estudo e a metodologia de Benjamin acontece por força da montagem colocada em funcionamento à luz da operacionalidade de elementos eleitos em favor da conexão dos rastros, tendo como força gravitacional a metáfora da passagem. Não se pretende aqui o tamanho colossal da edição brasileira do livro das **Passagens**, tampouco fazer a dialética da história. Pretende-se, conforme mencionamos, ter tamanho e operacionalidade suficientes para atender ao objetivo central delineado na Introdução destas **Histórias Cruzadas**. Ademais, o próprio Benjamin, ao empreender essa metodologia, abria novos arquivos sempre que julgava necessário, o que acabou por conferir ao livro das **Passagens** a sua natureza de obra aberta; eis mais um ponto que beneficia a opção pela matriz benjaminiana.

Arquivos em diálogo: congraçamentos criativos e conceituais

É curioso pensar que tanto Benjamin quanto Foucault, não tendo sido contemporâneos, produziram pensamento e trabalhos portadores de “afinidades eletivas”. A filosofia dos dois se aproxima em teoria e práxis, pois contempla a busca por uma escrita “diferente da história e por uma posição ética, política e também epistemológica em relação ao papel e ao lugar da História”. (CHAVES, 2014, p. 30). Interessante também perceber que eles se empenharam em escrever as histórias dos vencidos, inscrevendo-as no que cada um, a seu modo, chamou de *arquivo*. Em ambos os casos, justamente o que seria a grande amostra da compilação que materializaria o arquivar, restou inconclusa. Benjamin com **Passagens** e Foucault com **A Vida dos Homens Infames**, esta última concebida apenas como *prefácio* a uma obra a ser realizada não as findaram, conforme seus projetos originais, antes que a morte os alcançasse. Mas as palavras de Foucault, por exemplo, neste que seria o introito de uma obra destinada a colher e compilar “existências-relâmpago” ou “poemas-vida”, têm tanta força que quase dispensam aquilo que o filósofo intentava produzir:

[...] vidas singulares, tornadas por não sei quais acasos, estranhos poemas, eis porque eu quis juntar em uma espécie de herbário [...] E confesso que essas ‘notícias’, surgindo de repente através de dois séculos de silêncio, abalaram mais fibras em mim do que comumente chamamos de literatura, sem que possa dizer, ainda hoje, se me emocionei com a beleza desse estilo clássico, drapeado em algumas frases, em torno de personagens sem dúvidas miseráveis, ou com os enxertos, a mistura de obstinação sombria de perfídia dessas vidas das quais se sentem, sob as palavras lisas como a pedra, a derrota e o afinco. (1977, p.2)

Esses vislumbres de vidas destinadas ao anonimato, seriam retirados de arquivos do poder,: arquivos de internamento, petições ao rei e cartas régias com ordem de prisão, entre outros. Além disso, um dos critérios elencados pelo filósofo estabelecia que a seleção privilegiaria relatos curtos, preferencialmente frase breves, se textos integrais, que não contassem muitas páginas. E deste choque entre política e cotidiano se vislumbraria a infâmia: “lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida”. (AGAMBEN, 2007, p. 60)

Assim, se o ponto em comum era o chamado à vida degradada, insignificante, obscura, anônima, para Benjamin, a questão de constituir um arquivo de “milhares de fragmentos” atendia à função de uma coletânea provisória que seria posteriormente dispensada, quando da conclusão do livro-destino, ao mesmo tempo que se configurava como um “banco de dados com valor permanente, dispositivo para formas sempre novas de escrita da História”. (BOLLE, 2006, p. 1146) Dentro deste escopo, se Foucault declara que “minha insuficiência votou-me ao lirismo frugal da citação” (1977, p. 2), Benjamin afirma: “este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas.” (2006, p. 500)

No “Livro do Escritor”, não se trata de arrancar citações de arquivos outros ou de fazer incidir a luz sobre existências que, de outro modo, jamais se ofereceriam ao nosso conhecimento. Ou, ainda, de estabelecer a citação como parte de uma massa de fragmentos que materializa uma teoria “ao exhibir farrapos” (TIEDEMMAN, p.16). A citação, para nós, e de resto todos os fragmentos a serem unidos pela colagem e/ou montagem, têm a missão ambivalente de arquivar desarquivando e de desarquivar, arquivando, rumo à configuração de uma cartografia literária denominada, como sabemos, “O Livro do Escritor”.

Ora, o que **em passagem** se procura internalizar, se retomamos a ideia primeva contida no **Primeiro Esboço**, é nada mais do que a materialização de dois movimentos inversos: desobscurecer arquivos ocultos a sete chaves produzindo novos arquivos, que repetem à exaustão a própria busca pelos dados que estariam nos arquivos primeiros. Além disso, produzindo arquivos digitais indecifráveis que se tornam como um cérebro desmemoriado, com o passar do tempo.

Pois a massa *amorfa, pulverizada e polifônica*, o movimento que a embala é aquele de estar **em passagem**.

As categorias construtivas do Arquivo.

“nenhuma delas valerá o menor relato de Tchekchov” – Michel Foucault

À luz dos *exposés* de Walter Benjamin, elaborei para cada uma das categorias construtivas um texto, misto de nota e ensaio, que busca sintetizar a imagem que se procura ali cristalizar. Todas as categorias finalizam com um estatuto, visando certa operacionalização deste projeto e a visualização em termos de *o que* vai se coletar, enumerar ou rascunhar. Mas a ideia central, é bom lembrar, é que a visualização integral, em termos de forma, seja materializada no livro-destino (**Casa de Pedra**) e não no livro-modelo (“Livro do Escritor”). Também abandonei a descrição da correlação das novas categorias com as categorias anteriores, do **Terceiro Esboço**, porque cada ensaio ou nota vai conter no seu interior alguma consideração sobre isso, direta ou indiretamente. Por fim, os suportes dos rastros e restos, tais como fotografia, fita magnética, gravação de entrevista audiovisual no papel, e assim por diante, não são considerados como critérios para direcioná-los para uma ou outra categoria construtiva. Isso vale também para os suportes virtuais. No “Livro do Escritor” todo tipo de suporte se cruza e entrecruza, afinal, “é o esboço como forma que caracteriza a primeira fase das Passagens” (BOLLE, 2006, p. 1144).

De Passagem

Se há uma imagem que é a marca dos resistentes de 1964-85, é o caráter passageiro, fugidio, quase diáfano, de seus corpos e de suas ações. Por onde andam, aquilo que fazem ou que dizem, é sempre marcado pelo provisório ou está em constante mutação. Parece que o tempo-espaço se esquivava desses homens (ou são eles que evitam ou evitaram a fixidez, em benefício de suas lutas ideológico-políticas?), ao mesmo tempo se incrustando nas narrações sobre suas vidas e ações. O próprio tempo do desaparecido é um tempo de limiar, de passagem – é estar entre vida e morte, como bem sabemos. Mas o morto político não é tão diferente. O assassinado não reconhecido como tal pelo regime de exceção, chega ao presente como uma figura emblemática, a querer nos ensinar lições a partir e sobre o passado – e assim, o seu assassinato ocupa um lugar de vaivém permanente, entre o que passou, o agora e o futuro. Já o familiar em busca de reparação decorre deste fato e se constitui, ele próprio, em “sujeito-objeto passante”, a rastejar entre corredores brasilienses, tribunais, cidades araguaianas,

memórias difusas e a infinidade de arquivos que geram outros arquivos e jamais se encerram. O torturado, muitas vezes, tampouco completou a transição. Ele se aproxima do morto político no sentido de promover um estado de passagem inconclusa entre ontem e hoje, através da rememoração constante de suas dores e cicatrizes.

Girar ao redor dessas órbitas, recolher essas vozes, percorrer caminhos ziguezagueantes, pairar sob e sobre *isso*, voluntaria ou involuntariamente, contém em si, igualmente, o sentido de passagem. Acompanhar as trajetórias do morto, do desaparecido, do torturado, do familiar que busca, é como andar a esmo por entre fragmentos da história de um país. É, de certa forma, ser *flâneur* de um país paralelo e imaginário – o real, Brasil de 2014, é habitado por gente feliz, emergente, oriunda de um país outro e ao mesmo tempo igual, alheia a este passado e a esses seres sempre em passagem.

Se para Walter Benjamin a metáfora das passagens explorava a questão da fantasmagoria, “da ambiguidade própria das relações e dos produtos sociais”, da modernidade; para nós, elas expressam a ambiguidade das relações e dos papéis (humanos) desempenhados e vividos no interior de uma sociedade heterogênea e fragmentária, que não conhece a si própria e nem deseja entender o seu passado - este lhe é tão alheio, e tão pouco concernente à sua realidade. Significa também, por outro lado, e até paradoxalmente, habitar um presente movediço, que carrega este passado como marca determinante de um devir que nunca chega.

Estatuto

Coletânea de narrativas: Narrações de si mesmo ou sobre o (s) outro (s). Quem procura, quem foi preso e/ou torturado; quem sobreviveu; no Araguaia ou além. Cenas da passagem de Cilon e seus companheiros por São Paulo.

Linha temporal 1: passagem da ditadura à democracia. Corte temporal: 1985 – 2014.

Linha Temporal 2: o vácuo da resistência. Corte temporal: 1964 – 1974.

Analogia possível com categorias de Passagens: História Política; movimento social; guerrilha do Araguaia; movimentos estudantil.

Inventário

Tamis nasceu em 1992, no interior do Rio Grande do Sul. Filha de uma linhagem de agricultores, morou numa fazenda com seus pais, Ana e João, até os 13 anos de idade.

A estrada de terra que conduzia à casa de pedra onde morava, toda dia de chuva, virava um lamaçal. Mesmo assim, o jornalista nunca deixou de entregar **A Fonte**. No sábado, levava também o diário de domingo. Tamis lia ao lado do pai, atenta às histórias, aos comentários em voz alta e ao caça-palavras, que João completava com ela ao final da leitura.

Num dia frio de julho, talvez de junho, Tamis ao lado do fogão à lenha, a mãe espantando as chispas de fogo, apareceu André, o jornalista, canudinho de baixo do braço: - “Bom dia”! Enquanto Ana servia um mate pro moço se aquecer, Tamis desenrolou e abriu **A Fonte**— queria fazer bonito pro pai, ele ia ficar contente a hora que saísse do banho e visse o jornal aberto, em cima da mesa, e a menina lendo sozinha.

Foi neste dia, talvez no instante que olhou para a página central, que Tamis leu o nome de Cilon pela primeira vez. O que chamou sua atenção foi a foto, antiga e em preto e branco, o jovem abraçado aos pais. O título da matéria era ainda mais inusitado do que a localização daquele retrato de família, bem no meio das notícias da cidade:

“Jovem desaparecido é dado como morto, 24 anos depois.”

Desde muito pequena Tamis escutava falar em Cilon. Os pais e tios comentavam, sem maiores explicações: “Aqui em São Sepé teve um jovem que desapareceu, o Cilon Cunha Brum”. Depois daquela manhã em que o jornalista chegou batendo queixo, o poncho encharcado de serração, o rolinho do jornal estendido para Ana, o bom dia de quem quer um mate quente, Tamis passou a colecionar notícias sobre Cilon. Toda a vez que o **O Comentarista** ou **A Fonte** publicava uma reportagem sobre o assunto, recortava e guardava numa caixa. Alguns recortes da menina:







Com 14 anos, a garota mudou-se para a capital. Gradou-se em História Social, tornou-se especialista em arquivologia com foco na ditadura militar. Pesquisa a vida de Cilon entrelaçada aos rastros da ditadura, os restos dispersos pelo país inteiro. Seu

lugar, onde se sente em casa, é vagando entre arquivos, sejam digitais ou físicos; memoriais ou privados.

A voz que comenta este **inventário** é a voz de Tamis. Ela está num futuro distanciado, não datado, a manusear este **inventário** que é um inventário do espólio de Cilon. Tem o valor de um **arquivo** porque conta a história do país através do núcleo familiar. Ela conseguiu a guarda provisória deste material para um projeto que está empreendendo. O **inventário-espólio-arquivo** pertenceu a uma sobrinha de Cilon, já falecida.

Tamis trabalha com o conceito de arquivo em movimento, ou seja, o arquivo só tem valor mediante seu uso e complementação constante. É a isso que tem se dedicado desde o mestrado – hoje ela é referência nacional. Mas tudo isso tem um significado especial para Tamis. Porque foi a fotografia de Cilon abraçado aos pais que despertou nela a vontade de ser historiadora.

Pode um inventário ter a feição de um arquivo? O que seria o espólio de uma pessoa desaparecida? E o que seria um arquivo feito a partir do desaparecimento político de uma pessoa e da constante procura de sua família por ela, durante mais de 40 anos? É o entrelaçamento destes sentidos que traz o **inventário** como categoria construtiva. Assim, os comentários, rabiscos e anotações de duas gerações são olhados de um ângulo de fora – mas um fora que está dentro - por uma historiadora que, lacônica, levanta indícios e ressignifica a recolha, sem deixar de lado o componente afetivo.

O que tomamos emprestado de Benjamin e do livro das **Passagens**, aqui, é justamente a figura do *flâneur* como “elemento operacional”, “que pode também assumir tarefas de um colecionador e historiador” (2012, p. 295). Esse *flâneur* é quem investiga os mais variados espaços de estocagem de informações de brasileiros mortos e desaparecidos, ao mesmo tempo que estuda o **inventário** de Cilon. É assim que Tami a nossa historiadora-pesquisadora ficcional, é um elemento operacional: sendo *flâneur* cuja essência é “a concretude do seu conhecimento, o seu saber sentido”. (BOLLE, 2012, p. 296)

Há ainda um outro aspecto que torna a figura do *flâneur* parte desta categoria construtiva:

Como fisionomista da cidade, ele pretende reconhecer no flunar as camadas [...] da sociedade [...] com a mesma facilidade que o geólogo identifica as camadas do solo. De forma semelhante, o historiador procura identificar no espaço urbano as camadas da história. De fato, existem lugares na cidade ‘onde desembocam não só muitas ruas, mas também as correntes de sua história’. (BOLLE, 2012, p. 296)

Isso se conjuga a outra camada constitutiva do inventário: Tamis flana entre o arquivo, que a leva a flunar por cidades: anda por locais onde Cilon passou ou passeia entre fotos e filmes destes lugares.

A narração e a recolha, assim, estão submetidos a este olhar ao mesmo tempo próximo e distante e o eixo é a **Tamis** em passagem pela trajetória de Cilon – e alguns de seus contemporâneos - em trânsito da ditadura à democracia. Neste sentido, é o olhar de Tamis que determina o que manusear e o que acrescentar. O que se apresenta aqui é um vislumbre do resultado deste olhar.

Estatuto

Arquivo da sobrinha de Cilon ressignificado pelo olhar de Tamis.

Linha temporal 1: passagem à ditadura . Corte temporal: 1964 – 1984.

Linha Temporal 2: passagem da ditadura à democracia. Corte temporal: 1984 – 2014.

Analogia possível com categorias de Passagens: Teoria da História – O Colecionador.

Filmes de memória

Os **filmes de memória** vão acolher no seu interior o **memorial**, ou uma variação do que este teria sido, se tivéssemos prosseguido com o **Terceiro Esboço** sem inflexão alguma. Essa categoria construtiva conjuga o **memorial** em duas acepções, como “um pequeno livrinho de lembranças” e como museu “restrito à preservação da memória de uma sociedade”.

Em virtude do deslocamento da centralidade da figura de Cilon, não vamos mais acionar a nossa própria memória, reviver e escrever “o pequeno livrinho de lembranças” a partir do sentimento da ausência-presença do tio-padrinho desaparecido, como em **Antes do Passado**.

Os **filmes de memória** são escritos sob a gravitação de reminiscências de infância e têm contornos de poesia. São, sobretudo, impressões poetizadas e descrições que se revestem de tom lírico para atribuir sentido ao passado, desde o presente. Recordar, deixar que sentimentos contidos se cristalizem em palavras que vão “pescar”, no vácuo do passado não superado, a essência de uma época. Isso implica em voltar-se para os dias dos quais restou apenas um *certo* sentido. Um tempo sem rostos e sem cor - a não ser aquela que, vez ou outra, reaparece esmaecida em *filmes de memória* que a mente constrói: “o que a criança (e na lembrança esmaecida, o homem) encontra nas dobras dos velhos vestidos, nas quais ela se comprimia ao agarrar-se às saias da mãe – eis, o que estas páginas devem contar”. (BENJAMIN, 2006, p. 436)

O que puxa o fio dessas memórias é a sensação rememorada do silêncio e do medo. A atmosfera de **O Poço...**

Paralelamente, e por outro ângulo, os **filmes de memória** pretendem imprimir no papel aquilo “que foi depositado no inconsciente como conteúdo da memória” (BENJAMIN, 2006, p. 447). Apropriando-se de sonhos coletivos, memórias de homens e mulheres, desejos e imagens oníricas, a partir de imagens evocadas em **De Passagem**:

A consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisto se assemelha ao louco – dá início à viagem macrocósmica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, como a pressão arterial, os movimentos peristálticos, os batimentos cardíacos e as sensações musculares – que no homem sadio e desperto se confundem no murmúrio geral do corpo saudável – produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha e que, nas passagens, mergulha em seu próprio interior. (BENJAMIN, 2006, p. 434)

Estatuto

Não há corte temporal. Não existe temporalidade pré-determinada, assim como não há espaço ou evento histórico algum dando contorno aos **filmes de memória**. Aquilo que aqui se deposita é oriundo de **De Passagem** ou de algum lugar da memória afetiva totalmente ignorado por nós.

Analogia possível com categorias de Passagens: História da Percepção – Morada do sonho.

Lista

Essa pura existência verbal que fez desses infelizes ou desses facínoras seres quase fictícios, eles devem ao seu desaparecimento quase exaustivo e a essa chance ou a esse azar que fez sobreviver, ao acaso dos documentos encontrados, algumas raras palavras que falam deles ou que eles próprios pronunciaram. (FOUCAULT, 1977, p. 5)

A enumeração “de nomes de pessoas ou de coisas; listagem; relação.” (<http://aulete.uol.com.br/lista>, 26/11/2013) é um recurso usado por Benjamin. A citação também. Enumerar citações, de certa forma, é o que faz o filósofo ao elencar e relacionar notas e materiais no livro das **Passagens**. É também o que faz esta categoria. Por meio da metáfora do rol, deseja-se alcançar, além de um equilíbrio formal entre lista poética e lista prática, uma síntese de informações que se relacionam ou remetem às demais categorias construtivas.

Por isso, a lista é a construção ideal, pois narra-se a si mesma, dispensando o tecer de uma voz em primeira ou terceira pessoa. Aqui, o que se quer é buscar em livros publicados a multiplicidade de vozes que narram trechos das vidas e trajetórias contidas em **De Passagem**, **Inventário** e **Filmes de Memória**, contradizendo-as, suplementando-as ou complementando suas lacunas.

Esse amálgama de coisas, pessoas e lugares, incluindo-se aí as fontes virtuais de informação e narração, são como pontes que nos permitem atravessar de um tempo a outro, de um espaço a outro, sem nos perdermos no emaranhado de dados. Aqui vale a imagem benjaminiana que diz “passagens são casas ou corredores que não têm o lado exterior.”(2006, p.450). São zonas de atravessamento que permitem a nossa caminhada.

Outra leitura possível, oposta, é a da lista como produtora de vertigem: a palavra decalcada no papel é a palavra colhida na entrevista ou na memória oral, e muitas, às vezes, assemelham-se ou igualam-se a um ou outro fragmento de **De Passagem**, **Inventário** ou **Filmes de Memória**, produzindo a sensação de andar em círculos ou camadas infinitas de histórias sem fim.

São duas visões possíveis, ambas circunscritas aos objetivos deste “Livro do Escritor” e em diálogo com as **Passagens** de Benjamin.

Estatuto

Serão enumerados trechos de obras ou de informes e livretos de caráter jornalístico, histórico, jurídico ou literário. A linha de corte temporal inicia-se em 1964 e encerra-se, por ora, em 2014.

Analogia possível com categorias de Passagens: História da literatura – História literária; Teoria da História – História do Conhecimento.

As siglas de transferência

Antes de Antes do Passado – AAP

Em Antes do Passado – EAP

Depois de Antes do Passado – DAP

O livro-destino: Casa de Pedra.

O livro-destino ou livro potencial **Casa de Pedra** começa a se insinuar como um todo composto por três partes ou três textos distintos: “O Poço”, “De Passagem” e “Inquérito às confidências”. O título da obra é provisório, como todo o restante.

Aqui, partimos de pesquisa empírica, como no interstício entre o **Segundo** e o **Terceiro Esboço**, no qual nos referimos às “Memórias de Adriano”. Desta vez é o contato com **Pathé Baby**, de Antônio de Alcântara Machado que fornece inspiração, sendo esta uma obra que corteja com “a montagem [...] jogando com elementos do universo do cinema”. (DE LARA, 1982, p.22)

O Arquivo

De Passagem

Leopoldina (Sedes Sapientiae/ PUC/SP).

“Nós pichamos a casa de dois professores que tinham aplicado o Decreto Portaria 477 em dois estudantes”.

Giuseppe (Sedes Sapientiae/ PUC/SP).

“Naquele dia específico, a gente teve uma reunião. Foi lá embaixo na Marquês de Paranaguá. A gente nunca falava muito, era sempre mais os assuntos do movimento e tudo muito rápido. Mas aquele dia me marcou porque saímos juntos da PUC, meio encolhidos, falando baixinho, ele me disse. Disse que estava indo pra longe, e que, acontecesse o que acontecesse, não desistiria da sua missão. Eu, que era pelo menos 6 ou 7 anos mais novo, fiquei impressionado com aquela firmeza e coragem. [...] Fui vê-lo de novo 40 anos depois, na Livraria Cultura, na capa do seu livro. Foi um susto enorme.”

Nazaré.

01'26''M. foi o único que eu conheci foi ele . Ele chegou lá em casa meu mininu tava trabaiano , aí ele chegou e aí deu a arma pra ele ...pegou no cano e deu o cabo pra ele né? Aí disse que tinha ar...que tinha bala...aí meu esposo escutou o machado parar e aí ele foi lá onde ele tava , aí que ele chegou lá , aí ele falou isso : “toma pai , isso aqui é um homem da mata” ele disse . “Cadê as arma?” (ela contando como o marido perguntou) Aí ele foi e disse assim; “Dei pra seu filho “. Aí entrou. Aí fomo lá ...ele ficou lá pra casa , chegou lá em casa nós demo comida pra ele , ele comeu , bebeu , aí quando foi de noite que levaram ele pra Bacaba. Levaram ele pra Bacaba aí , chegou...chegou na Bacaba ele disse que tinha um pertinho de lá de casa , aí meu esposo disse ...que foi...que não voltou...

L. Que tinha o quê?

N. Um...um companheiro dele . Eles eram dois , aí ele achou uma fuga e fugiu do companheiro dele ...

L. Pelo rio, ele chegou na sua casa pelo rio ?

02'23''M.Não, por o seco memo . O rio ficava longe lá de casa , ficava perto não . Ficava longe . Aí , ele chegou lá em casa ...aí depois chegou na Bacaba , que ele disse que esse companheiro tinha ficado perto . Aí , Agenor agoniou : “Ai, meu Deus , Nazaré com aquela renca de menino lá em casa , aí agoniou , veio inté na Consolação , da Consolação lá pra casa , ele foi de pé , chegou em casa 12 hora da noite de pé.

L. Quem ?

M. Meu esposo , o Genor . Tinha ido deixar ele na Bacaba . Porque ele chegou de noite , lá em casa . Que tinha deixado ...com medo do companheiro dele tá lá em casa , né? Ter chegado lá em casa.

L. Hänn...então a sra. não quer começar falando assim: sr. Agenor era seu esposo ...?

N. Era meu esposo.

L ...E a sra. ..não quer se apresentar, que daí a gente pode gravar desde o início ...? A sra. é dona Nazaré ...mulher do AGENOR (risos) e aí ele chegou...a sra morava na fazenda , é isso?

N. *Morava na UP 3 , na fazenda , na UP 3 .*

L. *Aí , um dia chegou meu tio .*

N. *Aí chegou ele lá em casamenino tava derrubando , chegou...chegou...tava cortando pau que dentro da mata tem aqueles pauzão alto , né ? aí nós cum medo do vento , cortava os mais alto pra ficá só os mais baixo . Aí que ele chegou , apresentou pro menino dizendo que era povo da mata , da mata . Aí ele foi e deu o revólver pra ele . Tirou...deu o revólver ...segurou no cano e deu o cabo pra ele e disse pra meu menino : “Olha , tem ...tá...tem bala “ aí o menino...aí o Agenor escutou ...correu lá onde tava o menino chegou lá e disse ; “Que é Dito ?”, “Não papai , esse aqui ...esse rapaz...esse senhor da mata veio se entregar pra nós ...” Aí meu esoso : “Cadê as arma?” Aí ele disse: “Eu já dei pra seu menino “ . Aí foram lá pra casa . Ficaram lá em casa e....*

L.O...o...

04'14"N. *O teu tio . Foi mais o Genor e meu menino , foi lá pra casa , é pertinho de casa mas , foram. Aí que eles chegou lá em casa , aí ele disse a Genor que tava com fome . Aí nós demo de cumer pra ele , comeu . Quando tava comendo disse : “Dona Maria , não repare , não , a sra. tem sal aí ?” Tenho . “Pois pode...me dê o sal”. Aí dei aquele tiquinho de sal pra ele , ele cumeu , bebeu , aí ficou lá. Disse: “Vou ficar aqui mesmo “ . Aí ficou no lugar ...tinha um lugarzinho meio ...aí ele ficou lá...de noite...aí quando a gente foi ver na Consolação mas não achou...gente...aí topou Zézão , aí foi que Zézão foi no Jipe , foi que trouxe ele para Bacaba. Da Bacaba foi que Genor voltou de novo pra casa .*

L. *E voces não podiam ficar com ele lá , né?*

N. *Não.*

L. *A sra. me contou essa parte ...a sra. contou que quando ele se apresentou lá , a sra. não podia ficar com ele lá , né?*

05'05"M. *Não podia ficar com ele..como é que nós podia ficar com ele lá? Porque se nós ficasse com ele lá e o companheiro dele chegasse ...ia fazer bagaceira dentro de casa...Aí nós num podia ficá com ele. Porque o povo já andava atrás dele . Nós tinha que entregá...né? Nós tinha que entregá...*

(interrupção –passa carro) [...]

05'41''N. Pois é , nós num podia ficá com ele , nós num podia...se nós tivesse com ele lá , quando a equipe da polícia chegasse não...porque sabe que nós dizia que se entregasse podia ficá , mas e se os outros companheiros dele chegasse? Aí, num dava. Aí levaram ele pra Bacaba. Sei que ele era bonito . Alto , bonito . Aí, parece 3 dia , agora os dia num vô contá certo porque num tá na memória quantos dia foi mas parece ...aí eles voltaram . Quando ele voltou em casa , voltou com a polícia .

L. Quer dizer , depois que ele foi lá pra...Bacaba , ele voltou na sua casa?

06'26''M. Voltou com a polícia . E a polícia voltou com a equipe , a polícia já que andava...Ele mais a polícia que ia com ele . Aí dormiram, Genor fez um texto de noite , ele assistiu , de noite ele pediu licença , pra dizer umas palavras pra meus meninos , aí foi ele disse pra meus menino , pra eles não se iludir com as coisa do mundo , porque ...por causa das coisa do mundo que ele tava do jeito que tava. Que ele tava estudando , que ele podia ser um formado , tava estudando , mas , foi se iludir com coisa do mundo aí tava do jeito que tava.

L. Ele andava algemado nessa época?

07'07''N. Ele andava algemado A polícia...já tava algemado...algemado...se pega com medo de correr , com medo de fazer ...de viver mais logo , né? Algemado é mais difícil ..nosso movimento de correr é nosso braço ...tando amarrado , nós corre mais o que? Nós corre mas, não tem destreza.

L. Ahhh, é como...a gente ...fica nervosa quando pega a câmara , né? (risos) Muda ...porque a sra. falou com as palavras...lembra quando a senhora contou agora há pouco pra mim contou com as palavras dele...aquela parte quando ele chegou de volta , seu marido foi celebrar uma...

N. Nós rezava era um texto . Lia um texto de noite...

L. Rezava ...fazia...um...um...uma prece?

N. Era...rezava todo domingo rezava , todo domingo lá em casa ele fazia a celebração , todo domingo meu esposo fazia , lá dentro do mato mas ele fazia . Ele era muito religioso.

Religioso ele era . Todo domingo nós tinha que fazer ...o esposo de Maria Menezes mesmo cansaram de ir lá pra casa de noite pra celebração dele , cansaram de ir ...Nós morava perto , Maria Menezes cansou de ir...a Paizinha , cansaram de ir.

L. E aí ...a sra. Contou o que o meu tio falou , dai...é uma parte que é bonita pra gente ouvir , né? Que aquela hora a sra. contou com suas palavras , falou as palavras dele que ele , no meio da prece , falou que era pra parar ...pediu licença...

N. Depois que acabou...depois que ele fez a celebração , que acabou que ele pediu licença , pro povo que andava com ele né? se ele podia dizer uma palavra pra meus menino , aí a polícia: “pode , pode falar “. Aí foi que ele disse ...falou pros meu menino : óia meus menino , eu vou pedir a voces , vocês são tudo jovem, esperançoso , vocês não ilude com coisas do mundo , que eu me iludi... conversa dos outros , aonde é que eu num tô , podia ser um estudante ...tá formado agora onde é que num tô.... qualquer hora inté morrer...porque não sei...o que vão fazer comigo...

L. Ele falou isso , que não sabia o que ia ser dele?

09'28"N. é...porque ele não sabia o que iam fazê dele , tá na mão da polícia, a polícia quando pegava ...porque ele num queria deixar vivo ...acho que eu não sei nem o que que fizeram com ele depois . Depois foi que ele voltou de novo que foi que subiram com ele e num vimo ele não , eu vi ele...nóis vimo ele só duas vezes ... L. Duas vezes?

N. Só duas vezes. Duas veiz nós vimo ele , mais de duas veiz não vimo não...sei que ele era bonito , alto , bonito ...[...]

Passa moto

L. Ele tava como quando vocês acharam ele ? Como que ele tava assim, a fisionomia ?

N. A fisionomia dele?

L. ...Tava com barba?

N. A barba dele não tava muito grande , não. Mas, a roupa dele tava toda estragada , a roupa dele tava toda estragada , as roupas dele , né? Calça rasgada, camisa rasgada . E tava com... 8 dia que num tinha mais fósforo , nem tinha sal . Eu acho que é por isso que ele foi lá pra casa , porque ...eles tinham nada , não tinha fósforo , num tinha sal. Eles pegava essas coisa , num sei onde é que eles pegava .

L. Ele tava sozinho...então quando seu filho tava lá ...como é que fala?

10'48"N. Cortando pau com o machado...

L. Cortando pau com o machado , aí ele chegou , se entregou pro seu fi...

N...Dizendo...dizendo que era o povo da mata ...

L. Ahh, então... eu fiquei imaginando que era pelo rio ...não sei porquê.

N. Não.. não era pelo rio , não. Era pelo seco memo . Lá era longe de rio , menina... Ele vinha pela estrada mesmo . Ele vinha pela estrada mesmo. Meu menino tava na beirinha da estrada, cortando pau . Ele vinha era pela estrada mesmo.

[...]

19'30"N. É , que outros já contaram ...mas pra nós vê nós um vimo , não . A história que nós sabe , só sabe essa história dos outro , mas nós num vimo não. Nós vimo só ele memo . Só Simão , mesmo . Esse eu digo que vi , porque eu peguei na mão dele , dei de cumer , dei água pra ele , dei café pra ele , esse eu vi! Esse eu vi! Vi vendo , mesmo... Esse aí eu vi mas, os outros num vi, não.

L.E... tinha tanta pergunta...(risos) Agora parece que fugiu tudo (risos) Emerson, lembra de alguma coisa que ela falou pra gente retomar?

E. (em

Abelinho (Abel Honorato, morador do “Araguaia”)

L. Dr. José era quem?

A. Dr. José era do evento, era um tenente, capitão, sei lá, rapaiz eu não sei o tamanho da patente dele, mas ele não era... de tentente pra frente..

L. Aí ele foi interrogado... e quando ele foi interrogado, o senhor tava perto?!

A. Eu tava perto, tinha ido até panha um rancho, porque eu já morava com aquela família dentro da base... Eu fui uma pessoa que eles tiveram muita confiança em mim que até a minha família veio pra base... não ficamos ninguém fora não...

L. Então o senhor morava com a família na base?

A. Na base, porque aquilo ali eu fui sugestionado como terrorista mesmo, aí como eu não era, eles foram me interrogando pela primeira vez, foram me interrogando e eu não era terrorista, mas eu fiquei como o maior... quer dizer o maior de confiança do pessoal terrorista, pessoal da mata que eles chamavam de terrorista, só que não era terrorista mais eles chamavam, então eles chamavam eu chamava eles também..

L. E como é que o senhor conseguiu passa de terrorista para guia?

A. Pra guia da mata... Porque quando eles me perguntaram se eu conhecia aquele pessoal e conhecia a mata, eu disse conheço eles e conheço a mata, eu conheço eles quase tudo, o pessoal daí todinho, porque quando antes desse pessoal ser perseguido pelo exército, falei

assim, pelo exército, eles moravam na rua, morava na Palestina morava outro no São Geraldo, outro São Domingos, morava outro na metade então todo mundo era junto com os outros, quer dizer eles nunca chegaram falando quem era terrorista e quem não era e nunca chego ludindo ninguém, chegaram um pessoal que, diz assim um pessoal que teve que fazer muito favor, prestavam muito favor pro povo e a área naquele tempo não era como hoje não, tudo era mata, tudo era difícil, então a gente pegava e cai na doença não tinha pra quem recorrer não tinha médico não tinha carro, não tinha nada não tinha comunicação de nada...aí eles chegaram com tudo, eles tinham desde o aparelho da operação, tudo eles tinham, então chegou, quer dizer que aí eles prestaram socorro, aí o pessoal quase todo da região ai que você vê hoje que é guia isso é porque foi socorrido por esse povo...foram guia ai conhecia tudo, conhecia onde eles ficam então quando o exército chego que aperto ..ele lança o que tinha, o que sabia...não guardo segredo...assim foi o acontecido aqui...todo mundo lança o que sabia e o que não sabia, outros mentiu demais, mais deu rumo na história ainda hoje tem nego só mentindo e dando rumo na história e não sabe da história...

13'02"L. Tem hoje ainda?

A. *Tem muito...tem muito óia nós nunca dicifremo como foi esse baque essa indenização de nós por causa da mentira que tá na frente...eu digo e não peço segredo pra ninguém...cada mentira que foi pra frente...então mentira quando chego lá acabou...quer dizer que volto foi la no...é...na justiça e volto pra cá, aquele dia nós tava lutando...oia onde é que já tá...tem nada ali e não vai dá nada não...hein? (risos)
Tu acha que dá Teodoro?! Dá? (risos).*

L. Sr. Abelinho ne?

A. É...

L. É Sr. Abel ne?

A. É Abel!

L. Como é que é seu nome?

A. Abel Norote de Jesus...

L. É...O Sr. Tem quantos anos? Desculpa ficar...eu já falei a minha idade...então eu posso perguntar a sua também...(risos)

A. Não...mais a senhora pode...nois tamo aqui pra conversar...

L. Hã...

A. Procurar, saber...nois não tamo aqui pra outra coisa não...minha idade é 67 anos...

L. O sr. Tinha o quê? 29 anos?

A. Não eu tinha menos...parece que era 26 né?

L. Uhum...

A. 26 por aí...

L. E...então fala pra conta a parte do meu tio né ? que normalmente é a parte que me trouxe aqui né?

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ
Secretaria de Estado de Segurança Pública
Delegacia de Polícia de São João do Araguaia.

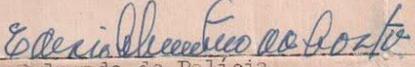



ATESTADO DE CONDUTA:

ATESTO, para os devidos fins de direito que, revendo o arquivo desta Delegacia de Polícia, encontrei que desabone a CONDUTA do Sr(a) JOSÉ ALVES //
DA SILVA., brasileiro, - PIAUENSE.
CASADO LAVRADOR,, com 51 anos de idade, filho de LUIS ALVES DA SILVA. e BERNARDINA ALVES DA SILVA., residente no PALESTINA. neste Município.

É que dou FÉ.

Delegacia de Polícia de São João do Araguaia, Em 11/ 12 /73:


Delegado de Polícia.

Moacyr Oliveira Filho

Moacyr Oliveira Filho é hoje assessor de imprensa do Senado Federal.. Foi companheiro de militância de Cilon, em São Paulo. Seu relato chegou via Facebook, na mesma semana em que **Antes do Passado** foi lançado em Porto Alegre. Aqui reproduzo parte do texto, que também

pode ser lido no blog <http://moabaralhoa4.blogspot.com.br/> (10/11/2013).

“Cilon foi meu companheiro de PCdoB, antes de partir para o Araguaia. [...] formalizou meu ingresso no PCdoB, no final de 1970, quando eu e outros companheiros secundaristas entramos na USP e decidimos passar da AP para o PCdoB. Me lembro como se fosse hoje do nosso primeiro "ponto" na porta do Cine Belas Artes, na esquina da Rua da Consolação com a Avenida Paulista. A partir daí passei a ter "pontos" semanais com Cilon, quase sempre no mesmo lugar. Nossa convivência durou alguns meses, quase um ano. E, apesar de ser uma convivência estritamente política, sempre tive um grande carinho pelo Comprido. Pouco ou quase nada sabia da sua vida pessoal, como exigiam as rígidas regras de segurança da época. Apenas sabia que ele era estudante de Economia da PUC, gaúcho e se chamava Cilon, embora o tratasse sempre pelo codinome: Comprido. Os pontos semanais com Comprido, religiosamente cumpridos, eram sempre muito prazerosos. Comprido era cativante. Alto, magro, cabelos pretos, lisos, repartidos ao meio, Comprido era sereno, tranquilo, camarada. Nossas conversas se limitavam à pauta política: análise de conjuntura, situação do Movimento Estudantil, tarefas da nossa Organização de Base, discussões políticas e debates teóricos. Mas sempre eram conversas saborosas, produtivas, cheias de ardor revolucionário. Comprido era o nosso orientador político. Nosso único contato com a estrutura partidária. Era ele que nos fazia sentir militantes do PCdoB. Um belo dia, num desses "pontos" semanais, em meados de 1971, Comprido se despediu e anunciou que iria ser deslocado para outra tarefa partidária e que a partir da outra semana nosso contato seria feito com outra pessoa, a camarada Amélia, que nunca mais vi e até hoje não sei quem é. Marcamos o dia do "ponto", no mesmo local, acertamos a senha – afinal não conhecia Amélia e nos despedimos com um forte abraço. Naquela época ainda não sabíamos da existência do Araguaia, nem que Comprido tinha sido deslocado para lá. E nunca mais vi o Comprido. Ou melhor, vi sim. Por fotografia. Um ano depois, em maio de 1972, fui preso junto com outros companheiros de nossa base universitária pelo DOI - Codi do II Exército. Lá, durante os interrogatórios, os torturadores me apresentaram uma foto de Comprido e queriam saber se eu o conhecia. Admiti tê-lo conhecido, mas que não tinha mais contato com ele há mais de um ano. Foi o bastante para que as torturas recrudescessem. Apanhei uns três dias até que os torturadores se convencessem de que eu estava falando a verdade. Não via Comprido há mais de um ano e não fazia a menor ideia de onde ele poderia estar. Anos depois, quando as primeiras notícias sobre a Guerrilha do Araguaia vieram à tona, soube que Cilon Cunha Brum era um dos mortos e desaparecidos na Guerrilha. Sempre tive curiosidade em saber mais sobre Cilon, mas as informações sempre eram escassas, limitadas ao seu nome, foto e uma breve biografia publicadas nos livros e materiais que o PCdoB passou a publicar sobre a Guerrilha.

Dos quase 70 mortos no Araguaia, conheci três. Cilon, Helenira e Ribas. Com Helenira e Ribas nunca tive contato pessoal, apenas os encontrava esporadicamente, entre 1968 e 1969, em reuniões, assembleias e passeatas do Movimento Secundarista. Eles eram dirigentes da UBES. Mas com Cilon era diferente. Cilon era, pra mim, uma pessoa de carne e osso, com quem convivi de perto por quase um ano. Cilon era como se eu estivesse estado no Araguaia. Conto isso para explicar porque o livro de Liniane me emocionou tanto. Ao ler seu relato, parece que o tempo voltou e Cilon estava o tempo todo ao meu lado.”

Mercês Castro

NO ARAGUAIA RAIMUNDO CACAÚBA/BAIXINHO CORTADOR DE CABEÇAS TEVE A SUA PARTIDA AO MEIO.

9 de agosto de 2011 às 08:02

Este senhor se chamava Raimundo. Tinha vários codinome: Baixinho, Cacaúba. Durante a guerrilha do Araguaia, por ser bom caçador, foi obrigado a rastrear os meninos guerrilheiros e especializou-se em cortar-lhes a cabeça.

Quando da expedição passada ao Araguaia, por imposição tive que fazer um deslocamento de mil quilometro em três dias, deslocamento esse pela transamazônica a qual não me atrevo chamá-la de estrada. Estávamos junto a outro rastreador muito amigo de Cacaúba que nos levaria a casa de um terceiro para nos informar a respeito de um ponto na Serra dos Martírios/Andorinhas, ponto este dado com exatidão. Nossos caminhos foram desviados várias vezes: o guia não morava mais em São Félix do Xingu - PA e sim em Anapu - PA. Lá chegando, soubemos que o mesmo havia se mudado para Tucuruí - PA. No trajeto a Novo Repartimento - PA encontramos com índios PARAKANÁS que me reconheceram como a irmã do Raul e que o busca pelas matas. Chamaram-me de "CENDIRA", ou seja, irmã. Claro que fui visitar a irmã Dorothy... Só agora entendi que precisava fazer aquele ritual todo, pois ao chegar a Xambioá fiquei sabendo do bárbaro assassinato do rastreador Raimundo cacaúba/baixinho. Sua cabeça foi partida ao meio com golpes de facão... Numa clara mensagem de que queriam arrancar-lhe a idéia de que achava justo minha família poder dar um enterro digno ao meu irmão. Cacaúba já havia manifestado isto várias vezes. Durante o carnaval, Jádriel, Hugo Studart, Diva Santana e eu passamos dez dias na companhia dele na fazenda Matrinxá onde Raul e Simão foram executados. Procurávamos fragmentos dos dois, pois as partes maiores foram retiradas pelo próprio

Mercês Castro
Fôz do Iguaçu

Notas de Mercês Castro
Todas as notas

Obter notas via RSS
Denunciar

PATROCINADO Ver Todos

Mizuno Com 43% OFF!
tenisnaweb.com

Tênis Mizuno Prophecy 2 Está Com FRETE GRÁTIS e 12x SEM JUROS. Aqui!

Smartphone 83% OFF
comprasuper.com.br

Só Hoje - Smartphone S4 Com Wi-Fi e Muito Mais Por Apenas R\$149,90 Ou Até 12X. Aproveite!

Manage Your Time & Tasks
myintervals.com

Awesome project management software that marries time tracking & task management.

Paulina Amador
Valenzuela curtiu a foto de Kika Animalitos.

Carlos Faria curtiu o link de Pedro Montoro.

Nathália Carolina curtiu a foto de Natália Cordeiro de Freitas.

Bruno Grossi curtiu a foto de Benicia Silva Teodoro.

Daisy Wichinesky Tatsch curtiu a foto de Cioccolateria Carlota

Adriana Oliveira

Claudia Büschel 1h

Ana Kessler

Angelica Kalil

Wagner Santana

Vitor Costa

Ieda Uerna Fontes

Inês Monguilhott

MAIS AMIGOS (50)

Adriana Fork Perez

Pesquisar

Safari Arquivo Editar Visualizar Histórico Favoritos Janela Ajuda

NO ARAGUAIA RAIMUNDO CACAÚBA/BAIXINHO CORTADOR DE CABEÇAS TEVE A SUA PARTIDA AO MEIO.

https://www.facebook.com/notes/merces-castro/no-araguaia-raimundo-cacaubabaixinho-cortador-de-cabeças-teve-a-sua-partida-ao-m/187265741339674

Procurar pessoas, locais e coisas

Liniane Página inicial

na companhia dele na fazenda (matilha) onde Raimundo foram executados. Procurávamos fragmentos dos dois, pois as partes maiores foram retiradas pelo próprio Cacaúba, mandado que foi provavelmente pelo seu algoz. Como castigo por ter a pretensão de PENSAR teve seu crânio partido. Ele sabia que sua "batata estava assando" ao não ser convidado para uma reunião de guias, no início de julho passado, mas teve o cuidado de pedir a uma pessoa de sua inteira confiança que nos ajudasse a encontrar o meu irmão caso algo lhe acontecesse. Conhecia ele a extensão e como agia o MAL; tentei por vários dias entender tudo só que violência não se entende se combate e possível que o assassinato de Raimundo Cacaúba suba palanques e gere discursos vazios de quem não conheceu a enormidade inquietude de sua alma por ter praticado atos indigno, e possível que quase ninguém faça uma reflexão QUE A LEI DO SILÊNCIO NO ARAGUAIA CONTINUA CORTANDO CABEÇAS TENTANDO APAGAR IDEIAS NUMA DEMOSTRAÇÃO CLARA QUE ROLA A DE QUALQUER UM QUE TENHA CABEÇA MAS SEI QUE A MAIORIA NÃO CORRE ESTE RISCO!!! Cacaúba às vezes mergulhava em seus pensamentos me olhava e pedia desculpas e dizia será que estou virando terrorista? Alguém também chegou a esta conclusão? E possível que se chegue a um laudo dizendo que foi fatalidade que foi para roubar sua mansão, QUE NUNCA SE ADMITA QUE A VERDADEIRA MENSAGEM É: CALA-TE PARA SEMPRE ARAGUAIA.

Raimundo Cacaúba. "Quasimodo"
Casa de Raimundo Cacaúbas..



Awesome project management software that marries time tracking & task management.
27.942 pessoas curtiram isso

Pacotes para Buenos Aires
decolar.com
Aproveite alguns dias em Buenos Aires! Compre seu pacote no Decolar.com

Quer viajar mais?
itau.com.br
Peça o cartão TAM Itaucard e ganhe até 5.000 pontos múltiplos no programa TAM Fidelidade.

Promoção Mizuno!
ofertasprime.com
Só Hoje - Mizuno Wave Prophecy 2 Por Apenas R\$199,90 Em Até 12x. Compre Já o Seu!

MICHAEL KORS COM 60% OFF!
curtlucompra.com
Só HOJE! Mega Desconto em Relógios Michael Kors! De R\$400,00 Por R\$149,90

Paulina Amador Valenzuela curtiu a foto de Kika Animalitos.
Carlos Faria curtiu o link de Pedro Montoro.
Nathália Carolina curtiu a foto de Natália Cordeiro de Freitas.
Bruno Grossi curtiu a foto de Benicia Silva Teodoro.
Daisy Wichinlesky Tatsch curtiu a foto de Cioccolateria Carlota
Adriana Oliveira
Claudia Büschel 1h
Ana Kessler
Angélica Kallil
Wagner Santana
Vitor Costa
Ieda Uema Fontes
Inês Monguilhott
MAIS AMIGOS (50)
Adriana Fork Perez

Safari Arquivo Editar Visualizar Histórico Favoritos Janela Ajuda

NO ARAGUAIA RAIMUNDO CACAÚBA/BAIXINHO CORTADOR DE CABEÇAS TEVE A SUA PARTIDA AO MEIO.

https://www.facebook.com/notes/merces-castro/no-araguaia-raimundo-cacaubabaixinho-cortador-de-cabeças-teve-a-sua-partida-ao-m/187265741339674

Procurar pessoas, locais e coisas

Liniane Página inicial

Raimundo Cacaúba. "Quasimodo"
Casa de Raimundo Cacaúbas..




Raimundo Cacaúba. "Quasimodo"

Curtir · Comentar · Compartilhar

2 compartilhamentos

Escreva um comentário...

Pacotes para Buenos Aires
decolar.com
Aproveite alguns dias em Buenos Aires! Compre seu pacote no Decolar.com

Quer viajar mais?
itau.com.br
Peça o cartão TAM Itaucard e ganhe até 5.000 pontos múltiplos no programa TAM Fidelidade.

Promoção Mizuno!
ofertasprime.com
Só Hoje - Mizuno Wave Prophecy 2 Por Apenas R\$199,90 Em Até 12x. Compre Já o Seu!

MICHAEL KORS COM 60% OFF!
curtlucompra.com
Só HOJE! Mega Desconto em Relógios Michael Kors! De R\$400,00 Por R\$149,90

Paulina Amador Valenzuela curtiu a foto de Kika Animalitos.
Carlos Faria curtiu o link de Pedro Montoro.
Nathália Carolina curtiu a foto de Natália Cordeiro de Freitas.
Bruno Grossi curtiu a foto de Benicia Silva Teodoro.
Daisy Wichinlesky Tatsch curtiu a foto de Cioccolateria Carlota
Adriana Oliveira
Claudia Büschel 1h
Ana Kessler
Angélica Kallil
Wagner Santana
Marcelo Brum
Vitor Costa
Ieda Uema Fontes
MAIS AMIGOS (51)
Adriana Fork Perez

Safari Arquivo Editar Visualizar Histórico Favoritos Janela Ajuda

Merces Castro

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=115945965138319&set=ms.101511916581724.115945958471653.115945961804986.115945965138319.11594

Find your re...ransArtists Comprovante de compra Diplomatas... de S.Paulo Revista Cult... o século 21 contiLderhu...mesa_21.pdf Em Nome de...oroCinema G1 - Estrei...s em Cinema



ARAGUAIA em ARAGUAIA

Marcar foto Opções Compartilhar Enviar Curtir

Merces Castro
27 de novembro de 2010

Catingueiro Guia, Raimundo Cacaúba rastreador. Sempre "bem acompanhada".

Curtir · Comentar · Compartilhar

Escreva um comentário...

Patrocinado Ver Todos

Festival de Botas!
atenascalcados.com.br
Bota Montaria em couro legítimo! é aqui na ATENAS! ta BARATO demais!

Expo Bebê & Gestante
gestanteebebe.com.br
Cadastre-se e ganhe R\$ 20,00 em compras na Expo Bebê & Gestante de 26 abril a 4 maio.

Logovia - Criação Online
logovia.com.br
Precisando de um designer gráfico? Conheça a comunidade mais criativa do Brasil!

Safari Arquivo Editar Visualizar Histórico Favoritos Janela Ajuda

Merces Castro

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=115945961804986&set=ms.101511916581724.115945958471653.115945961804986.115945965138319.11594

Find your re...ransArtists Comprovante de compra Diplomatas... de S.Paulo Revista Cult... o século 21 contiLderhu...mesa_21.pdf Em Nome de...oroCinema G1 - Estrei...s em Cinema



ARAGUAIA em ARAGUAIA

Marcar foto Opções Compartilhar Enviar Curtir

Merces Castro
27 de novembro de 2010

Raimundo da Pedrina "RASTREADOR" Se o capeta tem informações vamos ao inferno.

Curtir · Comentar · Compartilhar

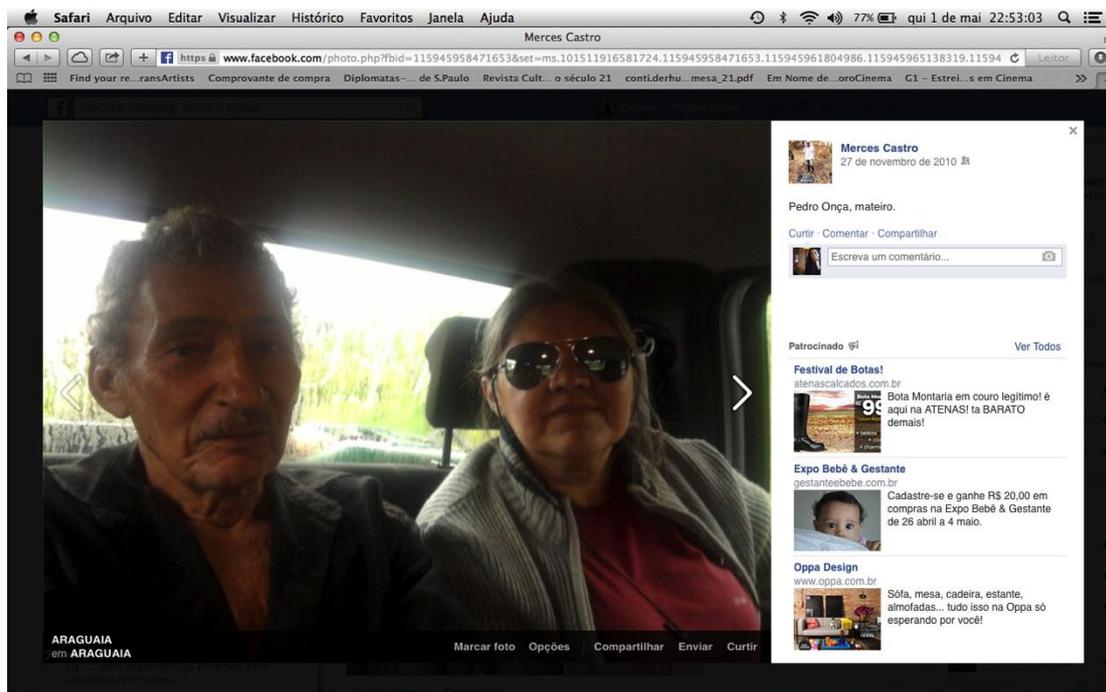
Escreva um comentário...

Patrocinado Ver Todos

Festival de Botas!
atenascalcados.com.br
Bota Montaria em couro legítimo! é aqui na ATENAS! ta BARATO demais!

Expo Bebê & Gestante
gestanteebebe.com.br
Cadastre-se e ganhe R\$ 20,00 em compras na Expo Bebê & Gestante de 26 abril a 4 maio.

Oppa Design
www.oppa.com.br
Sófa, mesa, cadeira, estante, almofadas... tudo isso na Oppa só esperando por você!



Transcrição do texto principal inscrito nas telas acima, postado por Mercês Castro em sua página do Facebook:

Este senhor se chamava Raimundo Cacaúba/Baixinho cortador de cabeças teve a sua partida ao meio.

9 de agosto de 2011 às 08:02.

Tinha vários codinomes: Baixinho, Cacaúba. Durante a guerrilha do Araguaia, por ser bom caçador, foi obrigado a rastrear o meninos guerrilheiros e especializou-se em cortar-lhes a cabeça.

Quando da expedição passada ao Araguaia, por imposição tive que fazer um deslocamento de mil quilômetros em três dias, deslocamento esse pela Transamazônica a qual não me atrevo a chamá-la de estrada. Estávamos juntos a outro rastreador muito amigo de Cacaúba que nos levaria a casa de um terceiro para nos informar a respeito de um ponto da Serra dos Martírios/Andorinhas, ponto este dado com exatidão. Nossos caminhos foram desviados várias vezes: o guia não morava mais em São Felix do Xingu - PA e sim em Anapu - PA. Lá chegando, soubemos que o mesmo havia se mudado para Tucuruí. No trajeto a Novo Repartimento - PA encontramos com índios PARAKANÃS que me reconheceram como a irmã do Raul e que o busca pelas matas. Chamaram-me CENDIRA, ou seja, irmã. Claro que fui visitar a irmã Dorothy...Só agora entendi que precisava fazer aquele ritual todo, pois ao chegar a Xambioá fiquei sabendo do bárbaro assassinato do rastreador Raimundo Cacaúba/Baixinho. Sua cabeça foi partida ao meio com golpes de facã...Numa clara mensagem de que queriam arrancar-lhe a ideia de que achava justo minha família poder dar um enterro digno ao meu irmão. Cacaúba já havia manifestado isto várias vezes. Durante o carnaval, Jadiel, Hugo Studart, Diva Santana e eu passamos dez dias na companhia dele na fazenda Matrinxã onde Raul e Simão foram executados. Procurávamos fragmentos dos dois, pois as partes maiores foram retiradas pelo próprio Cacaúba, mandado que foi provavelmente pelo seu algoz. Como castigo, por ter a pretensão de PENSAR teve seu crânio partido. Ele sabia que “sua batata estava assando” ao não ser convidado para uma reunião de guias, no início de julho passado, mas teve o cuidado de pedir a uma pessoa de sua inteira confiança que nos ajudasse a encontrar o meu irmão caso algo lhe acontecesse. Conhecia ele a extensão e como agia o MAL; tentei vários dias

entender tudo só que violência não se entende se combate e possível assassinato de Raimundo Cacaúba suba palanques e gere discursos vazios de quem não conheceu a enormidade inquietude de sua alma por ter praticado atos indignos, e possível que quase ninguém faça uma reflexão QUE A LEI DO SILÊNCIO NAO ARAGUAIA CONTINUA CORTANDO CABEÇAS TENTANDO APAGAR IDEIAS NUAM DEMONSTRAÇÃO CLARA QUE ROLA A DE QUALQUER UM QUE TENHA CABEÇA MAS SEI QUE A MAIORIA NÃO CORRE ESTE RISCO !!!! Cacaúba às vezes mergulhava em seus pensamentos, me olhava e pedia desculpas e dizia será que estou virando terrorista? Alguém também chegou a esta conclusão! É possível que se chegue a um laudo dizendo que foi fatalidade que foi para roubar mansão, QUE NUNCA SE ADMITA QUA VERDADEIRA MENSAGEM É: CALA-TE PARA SEMPRE ARAGUAIA.

GTA (Grupo de Trabalho Araguaia), agosto de 2012.

3 inumações

Inumar: desenterrar um cadáver ou o que restou deste. Retirar da cova esqueletos e restos mortais.

Cemitério de São Geraldo

O primeiro:

RM1

1,20 m abaixo da terra.

Caixa esquife hexagonal.

Mau estado de conservação.

RM enraizado. (Enrolado em raízes de árvores).

Púbis destruído, não se sabe o sexo.

Ausência mandíbula superior direita.

“Não tem como relacionar as coisas”, disse uma arqueóloga.

Cemitério de Xambioá

O segundo:

Idade: ?

Pessoa da comunidade.

Sem dentes.

Escavação: 1,30 m.

Cova: 20 anos.

Fratura antes de morrer.

Próximo a Bergson e a Maria Lúcia.

“Estamos escavando onde já foi escavado”, disse o médico forense.

O terceiro:

Muita indumentária fúnebre.

Gola de fechar.

Botão no punho.

Resto de camisa no lado esquerdo.

Meias.

1,68 m.

Acima de 60 anos.

Fratura nas pernas.

**

“Avaliar se levar ou não os restos mortais pra Brasília”.

**





Duas barracas portáteis que se dobram e desdobram, cadeiras de plástico, uma caixa térmica e o semicírculo de pessoas se estendendo para fora dos limites da lona branca. Àquela hora do dia em que a luz vai se apagando aos poucos, ainda é muito quente em Xambioá. O cemitério tem o chão de terra barrenta, vermelha e grossa, a poeira das escavações junta-se ao terreiro. Todos mais ou menos sujos, mais ou menos cansados, debatiam o destino dos esqueletos-restos-mortais.

RMs,

X1,

X3.

Dr. Marlon, ministério público, observa calado.

“Tem que ficar atento à informação” – a rigidez da fala e do corpo da Dra. Sueli, o ar solene, levemente arrogante, contrasta com o local.

Decidir o que fazer, se inumar, se exumar mais uma vez, ou levar os restos mortais pra Brasília. É o RM4. Pode ser de Chica, Suely.

‘Tem que ficar atento à informação e à contra-informação’ – Pacheco, irmão de Dila.

“Era mulher, tinha um adereço” –Dr. Mull, da Defesa, olhando sem olhar Diva. Ele quer que se leve os restos, precisa dar sentido à coisa toda. Para ele, quando mais exumações, melhor. Mull: fala mansa e o ar de quem pouco sabe sobre o Araguaia, a mão sempre segurando o queixo.

“Chica tinha um anel, ela tava sempre com esse anel – Diva, representante dos familiares quer levar os ossos, mesmo que não sejam de Chica- Suely. Não quer que as escavações sejam suspensas.

“Temos a ficha radiográfica dela” – Dani, historiadora. Phd, Dani é Phd em política de transição.

A barraca fica logo depois do arco de entrada, à direita.



Relatório expedição GTA em 2013

- 08/08 – Chegada em Marabá, por volta de 23 horas. Pernoite no Hotel Diplomata.
- 09/08 – Partida para Xambioá.
- Em Xambioá: acomodação no Hotel das Andorinhas. Após almoço, ida ao cemitério de Xambioá e ao Cemitério de São Geraldo para conhecimento do

trabalho da equipe multidisciplinar. A partir das 20 h reunião geral para deliberação sobre exumação de ossada encontrada no cemitério de São Geraldo. Não se chegou a um consenso sobre trasladar ou não a ossada.

- 10/08 – Em Xambioá: visita ao cemitério da cidade, acompanhamento dos trabalhos. À tarde, 14h30, reunião para deliberar sobre exumação e traslado de ossada do Cemitério São Geraldo. Foi aí que se decidiu por levar o dente da primeira ossada encontrada, aquela enraizada ao cajueiro. Nesta mesma reunião, surgiu a notícia de que haveria ossadas em Santa Cruz (isso está relatado no item Santa Cruz).

Abrir subcategorias, mas sem preenchê-las. Somente demarcação de fronteira:

Câmera des-narradora

Narrador-câmera: “testemunhas” iniciam suas narrações para a câmera a partir de uma determinada indagação ou com um objetivo específico, mas, ao longo de suas falas, des-narram o conteúdo ou a intenção original de seus discursos. Quer dizer, se contradizem e, como consequência, acabam se reconstituindo pelo novo discurso. Um exemplo flagrante: moradores do Araguaia que foram guias do exército ou colaboracionistas durante a repressão militar, quando interrogados sobre o destino dos militantes comunistas.

Narrar atrocidades I

No Araguaia, pessoas se gabam por guardarem em suas memórias narrativas atroz, que podem ou não compartilhar. E outras pessoas, que passam por lá, estão sempre prontas a tomar-lhes o depoimento, a entrevista, recolher algum registro.

Narrar atrocidades II

No Araguaia, passam pessoas sempre dispostas a tomar depoimentos, falas, entrevistas – provas, documentos, fotos, arquivos digitais – daqueles que guardam ou não, em suas memórias e gavetas, narrativas atroz.

Narrar atrocidades III

Em Brasília, gravações e degravações assemelham-se a uma pilha de papéis, livros, e folhetos encardidos pela ação do tempo. O bolor, neste caso, é imperceptível a olho nu. Muitas vezes não há encaixe tecnológico compatível para reproduzir o conteúdo registrado eletrônica ou digitalmente., uma vez que os equipamentos de som e imagem ficam obsoletos de maneira rápida e são descartados, ao passo que a pesquisa sobre o destino dos “guerrilheiros” jamais se encerra.

Narrar atrocidades IV – O narrado inacessível.

Para que se possa assistir ao registro audiovisual de, por exemplo, uma fita do ano de 2007, não se encontra mais encaixe nos atuais formatos tecnológicos de reprodução de imagem e som. Ela torna-se, assim, pela ação do tempo, um objeto imaterial da memória: como um cérebro desmemoriado. (Que possui uma degravação – como os corpos desenterrados-inumados).

Inventário

Antes de Antes do Passado





PLANALTO



Apelo: parentes de desaparecidos pediram que Inocêncio (de mãos cruzadas, à direita) intercedesse pela indenização

Inocêncio recebe parentes de desaparecidos

LEANDRO FORTES

Brasília — O presidente interino da República, Inocêncio de Oliveira, recebeu ontem no Palácio do Planalto familiares de desaparecidos políticos e representantes de entidades de direitos humanos. Durante a audiência, o presidente da Comissão Especial sobre Desaparecidos Políticos da Câmara dos De-

putados, Nilmário Miranda (PT-MG), e o deputado estadual do PT de Santa Catarina Wilson Santini pediram a Inocêncio que interceda junto ao presidente Itamar Franco pela indenização às famílias das vítimas do regime militar. Os parlamentares querem uma reparação moral e financeira aos parentes dos 110 militantes políticos mortos e 170 desaparecidos.

Nilmário Miranda afirmou que já existe no Ministério da Justiça uma minuta de projeto de lei crian-

do uma comissão especial para esclarecer as circunstâncias das mortes e desaparecimentos. O projeto prevê que, num prazo de seis meses, a comissão investigue o assunto para, em dois anos, apresentar um relatório final à nação. Nilmário acha que a proposta caminha lentamente devido a "resistências de pessoas que participaram da repressão". Inocêncio se disse "sensibilizado" com o assunto, e prometeu encaminhá-lo a Itamar.



OS DESAPARECIDOS

PORTO ALEGRE, SEGUNDA-FEIRA, 11 DE MARÇO DE 1996

ZERO HORA

POLÍTICA

Comissão inclui 39 novos nomes na lista

As famílias dos mortos pelos órgãos de repressão poderão pedir os seus atestados de óbito e receber indenização

LUCIANE AQUINO

Sucursal/Brasília

A comissão especial formada para reconhecer a responsabilidade do Estado na morte e no desaparecimento de militantes políticos durante o regime militar aceitou a inclusão de 39 novos nomes na lista original apresentada pelo governo e aprovada no ano passado pelo Congresso. Desses, dois são gaúchos (Evaldo Luiz Ferreira de Souza e Sônia Maria Lopes de Moraes Angel Jones). Os familiares dos integrantes da lista terão autorização para pedir os seus atestados de óbito e receberão indenizações variando entre R\$ 100 mil e R\$ 150 mil. Uma nova lista de outros 39 nomes está sendo analisada pela comissão.

Originalmente, a lista do governo tinha 136 nomes, mas, até a última sexta-feira, os parentes de apenas 90 deles já haviam feito o requerimento à comissão. O prazo para apresentar o pedido expira em 14 de maio. Poderão ser contemplados pela indenização os parentes dos mortos e desaparecidos entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979. São considerados desaparecidos os assassinados pelos órgãos de repressão cujos corpos não foram localizados até hoje.

Das 90 famílias que fizeram o requerimento, 37 já estão com a documentação aprovada e puderam pedir o atestado de óbito em cartório. Três dos desaparecidos são gaúchos: Celso Gilberto de Olivei-



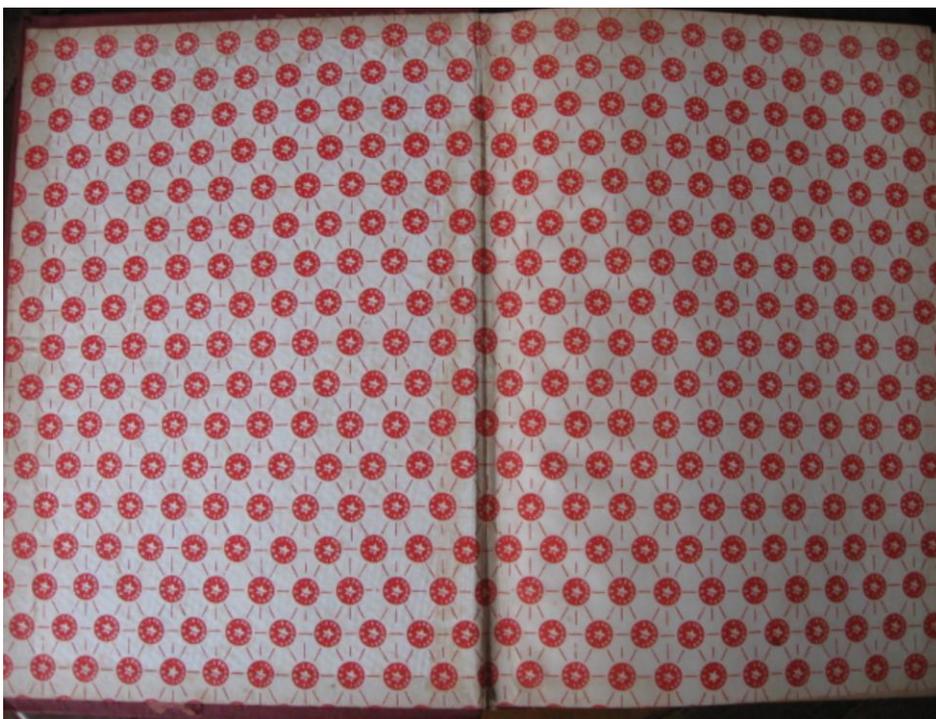
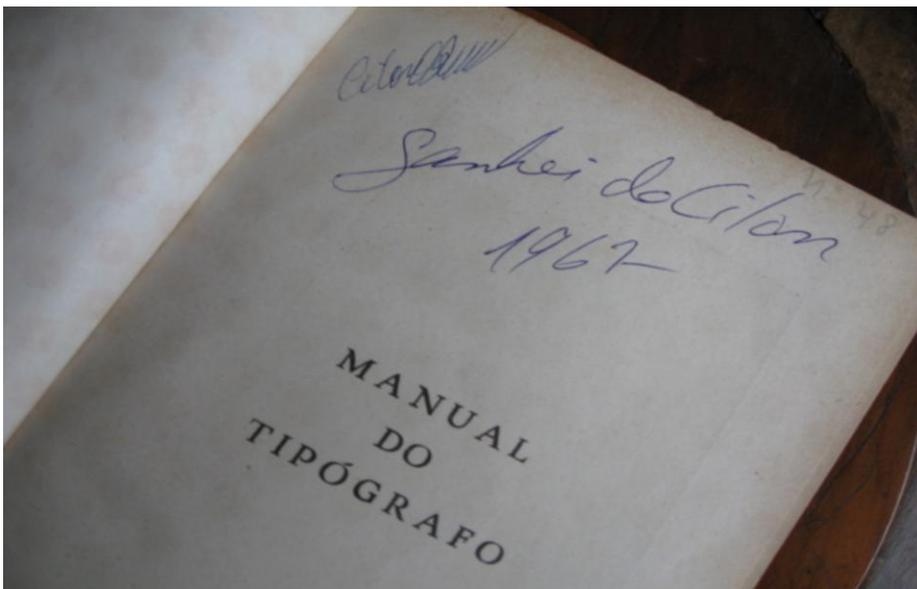
Suzana Lisbôa: representante dos familiares

ra, Cilon da Cunha Brun e Joaquim Peres Cerveira. Os familiares de João Haas Sobrinho, de São Leopoldo, desaparecido em 1972 no Araguaia, ainda não fizeram o pedido à comissão. O mesmo acontece com o catarinense Luiz Eurico Tejera Lisbôa, desaparecido em 1972, em São Paulo. A viúva dele, Suzana Lisbôa, é um dos sete membros da comissão especial, representando a Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos.

A RELAÇÃO

Estes são os 39 novos nomes de militantes políticos mortos e desaparecidos incluídos na lista do governo:

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> Alexandre Vannucchi Leme | <input type="checkbox"/> Joaquim Alencar de Seixas |
| <input type="checkbox"/> Amaro Luiz de Carvalho | <input type="checkbox"/> Joelson Crispim |
| <input type="checkbox"/> Ângelo Arroyo | <input type="checkbox"/> José Bartolomeu Rodrigues de Souza |
| <input type="checkbox"/> Antônio Carlos Bicalho Lana | <input type="checkbox"/> José Carlos Novaes Mata Machado |
| <input type="checkbox"/> Antônio Carlos Nogueira Cabral | <input type="checkbox"/> José de Souza |
| <input type="checkbox"/> Antônio Henrique Pereira Neto | <input type="checkbox"/> José Júlio de Araújo |
| <input type="checkbox"/> Antônio Marcos Pinto de Oliveira | <input type="checkbox"/> José Manoel da Silva |
| <input type="checkbox"/> Carlos Nicolau Danielli | <input type="checkbox"/> José Mendes de Sá Roriz |
| <input type="checkbox"/> Devanir José de Carvalho | <input type="checkbox"/> José Raimundo da Costa |
| <input type="checkbox"/> Dorival Ferreira | <input type="checkbox"/> José Silton Pinheiro |
| <input type="checkbox"/> Eduardo Leite | <input type="checkbox"/> Luiz Guillardini |
| <input type="checkbox"/> Evaldo Luiz Ferreira de Souza | <input type="checkbox"/> Maria Regina Leite de Figueiredo |
| <input type="checkbox"/> Fernando Augusto da Fonseca | <input type="checkbox"/> Olavo Hanssen |
| <input type="checkbox"/> Flávio Carvalho Molina | <input type="checkbox"/> Pauline Reichstul |
| <input type="checkbox"/> Frederico Eduardo Mayr | <input type="checkbox"/> Pedro Jerônimo de Souza |
| <input type="checkbox"/> Gildo Macedo Lacerda | <input type="checkbox"/> Raimundo Gonçalves de Figueiredo |
| <input type="checkbox"/> Hélcio Pereira Fortes | <input type="checkbox"/> Rui Osvaldo Aguiar Plutzenreuter |
| <input type="checkbox"/> Hirohaki Torigoe | <input type="checkbox"/> Soledad Barret Viedma |
| <input type="checkbox"/> Ismael Silva de Jesus | <input type="checkbox"/> Sônia Maria Lopes de Moraes Angel Jones |
| <input type="checkbox"/> Jarbas Pereira Marques | |



Anadége Rotta (prima Cilon)

00:03:51 L.: *Você estava falando da ,da época da PUC, vocês foram contemporâneos de PUC.*

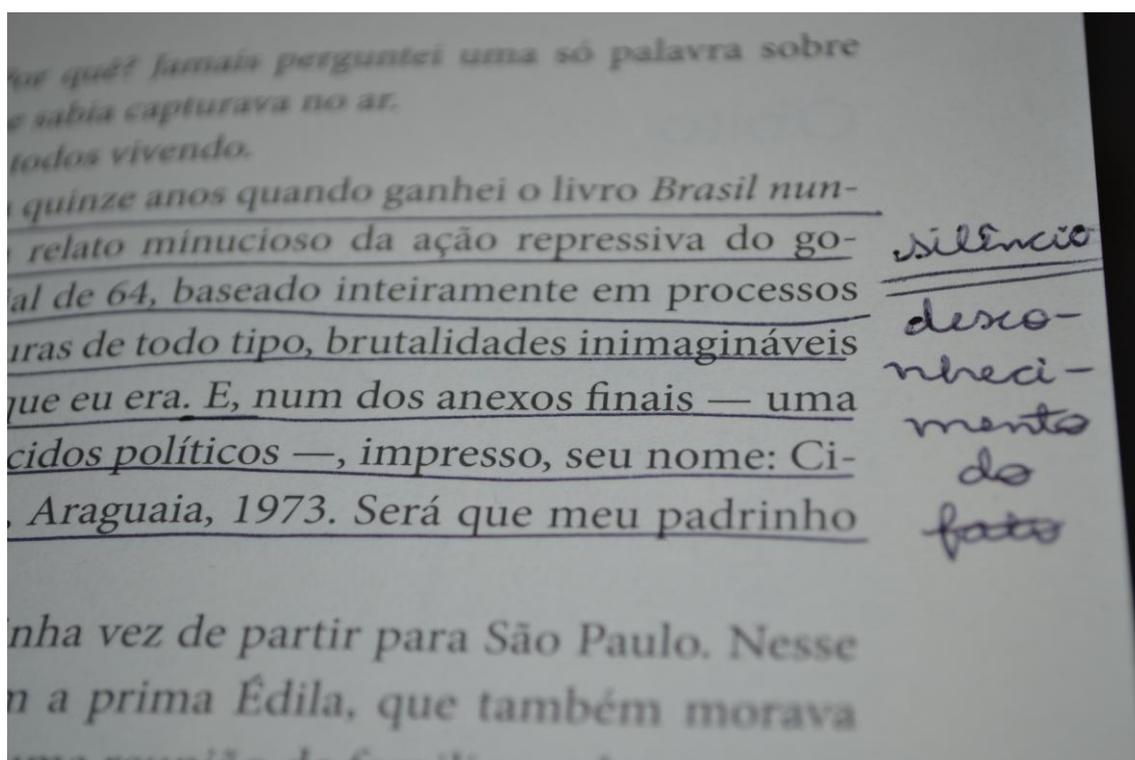
A.: *É eu entrei antes que ele.*

L.: *Como que era isso? Assim , como você tava falando na PUC só porque a gente precisa dessa referência...*

A.: *Olha, a PUC era muito vigiada, né? Eu lembro que no meu primeiro ano de faculdade, teve uma tomada, os estudantes tomaram a PUC. E até na época eu fazia Ciências Sociais mas, nunca fui engajada politicamente nesse...e nós estávamos lá e tava com uma amiga minha e vamos entrar, nós como... porque tava todo mundo lá dentro e só podia entrar estudante. Quando a gente entrou, os estudantes estavam armados, né? Aí, a gente levou um susto! Porque os estudantes armados dentro da PUC não era um...não era só uma invasão! Por isso ou por aquilo, é um negócio mais organizado. Desta vez eu não me lembro do Silon lá. E outra coisa que foi muito engraçada, ahnn, eu tenho impressão que ...foi no último ano, foi no último ano...eu saí da PUC em 71, foi meu último ano, quando eu acabei foi 71. A gente foi naquele bar da PUC era enorme um monte de gente e não sei o quê era, gente de Direito e tal ...e nós estávamos tomando café lá embaixo e a PUC foi invadida! Eu não sei qual é que era a facção, não sei nada. O pessoal invadiu e começaram a fazer doutrinação dentro... coisa... mas, de arma! Não pensa que eles invadiram: “Nós vamos conversar com vocês...” Não... eles invadiram de arma! Não era o grupo do Silon! E ...eles invadiram, e eu lembro que na hora, que todo mundo cada um ...foi um tal de todo mundo se abaixar e eu, a minha intenção a minha impressão foi assim: eu vou embora porque se chegar polícia vai dar confusão! Mas, eles estavam de arma e não queriam que ninguém saísse. Eu lembro que uma amiga minha me abaixou, eu lembro que o pessoal de Direito que era muito engraçado, saiu todo mundo pra dentro do bar, ficou um monte de nego todo mundo abaixado, eles falaram, picharam todas as paredes! Que eu não me lembro, só vi no telejornal e aí a gente veio embora. Aí, nós saímos, eles foram embora, nós saímos. Aí, suspenderam as aulas e eu lembro que nós estávamos saindo e eu fui entrar. Nós fomos, eu fui tentar voltar pra classe por uma, eu e uma amiga minha, por uma porta de trás e naquela época, acho que vocês devem saber disso tinha muito japonês envolvido em guerrilhas, em movimentos e tinha 2 japoneses, era uma escada e tinha 2 japoneses lá em cima e eles diziam: “Sobe” ... e nós não sabíamos o que tava acontecendo, não sabia se a faculdade tava tomada, se a faculdade não tava tomada...Ai que coisa! Aí, nós saímos correndo, todo mundo foi embora, ninguém ficou! E eu, nós íamos pra minha casa essa minha amiga até já era casada. E aí, meu pai chegou, não sei o quê, minha mãe, nós estamos contando... tal... vamos almoçar. E aí, eu falei: olha mais eu também se me perguntarem eu não conheço ninguém! E aí, a Bete falou: “Eu me lembro... das fisionomias” Eu falei... aí até a Bete falou: “O Silon, eu sei que não tava!. Eu falei: Não, eu também acho que aí, se fosse o Silon eu... e depois ele falou pra mim que não era o grupo dele. E aí, meu pai falou: “Olha, vê se você não vai aí dizer pra todo mundo que você... conhece os caras...” Nem... sabe...porque, não sabíamos o que aconteceu, não sabíamos se era bando de... é não era um grupo político, né? Aí, foi muito engraçado no dia seguinte, a gente volta ...o que tinha de polícia disfarçado de conserto de fio, de conserto de... todo mundo pro lado... Falei: gente, olha, a gente que tem uma inteligência de médio pra superior e que não entende nada, tá*

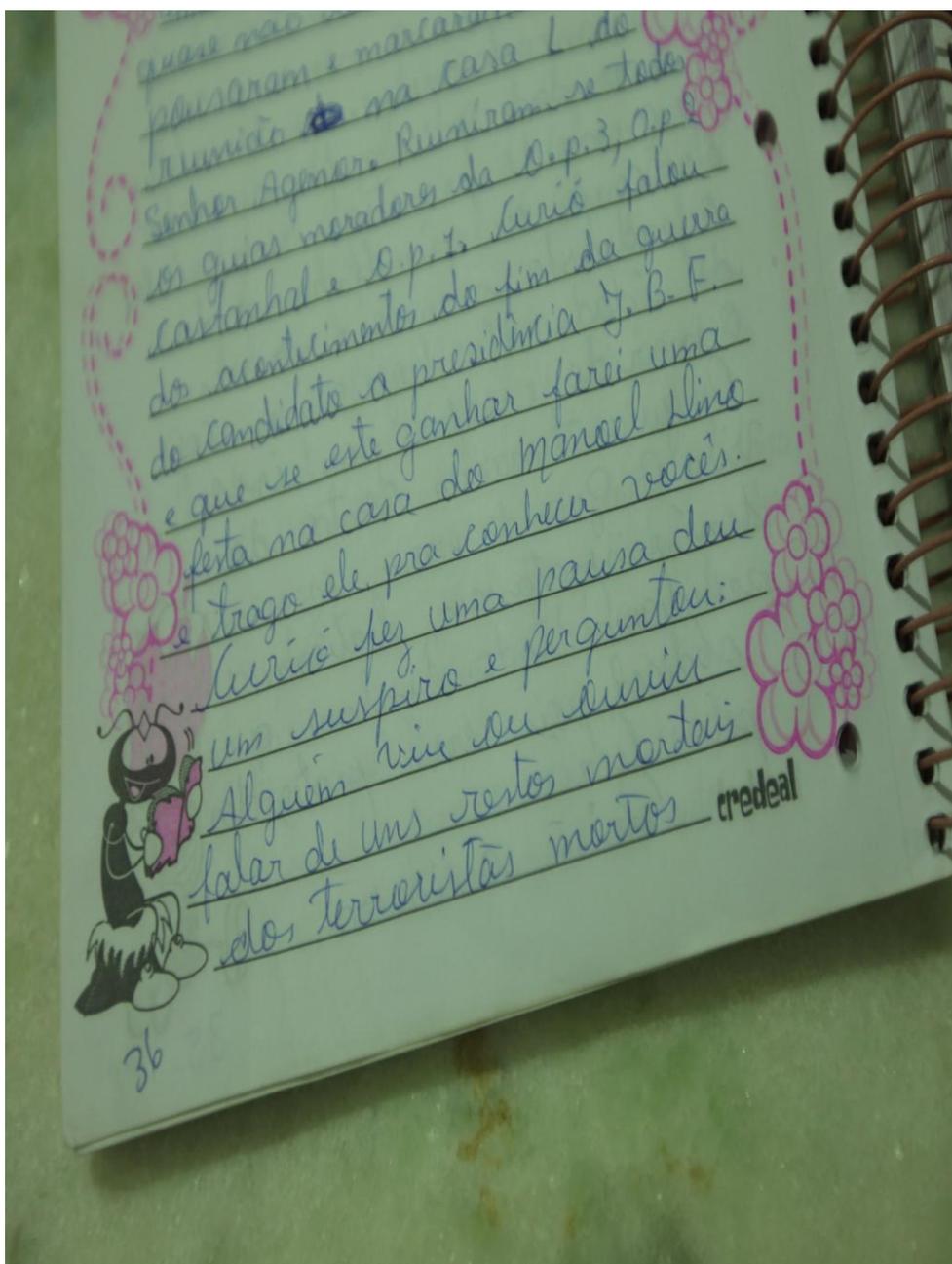
sabendo que eles são policia . Imagina se o resto do pessoal não vai saber que eles são da policia , né? Sabe ? Uma coisa idiota, né ? Agora, a PUC tinha um movimento estudantil , né? Mas, a PUC já era, era politizada, lógico! Mas , não era uma, uma coisa assim absurda ! E também eu acho que toda uma geração , ou a geração já tava engajada, já tava na luta...ahnn ...já tava na luta de... de contra o governo ou , então, sei láou era então muito principiantes , quem tava na faculdade , no dia a dia , sabe ? Que era nosso colega, não tavam tão engajado.Eu lembro que tinha um padre, eu estudava de manhã quando eu entrei, depois eu passei pra tarde...Não! Ficou ao contrário : eu estudava de tarde , depois eu passei pra de manhã . Na parte da tarde tinha um padre , que eu não lembro o nome . E esse padre um dia , chegou lá e convidou a gente . Logo ...isso aí eu tô te falando em...início de 68.Logo, eu entrei no auge do....de fechamento de ato , de tudo . Então , era uma beleza viu? Voce imagina... e aí , a gente chegou e ele convidou que ia ter uma manifestação , uma passeata....eu falei : Olha , eu não vou , eu tenho uma....mas eu não vou! No outro dia , ele chegou... mas ele tinha...ele tava tão...bateram tanto nele.... ele tava tão roxo , sabe ? Isso é uma parte! A outra parte é a parte que, tanto é que o pessoal aproveitava, né ? O pessoal de Direito era...terrível! Um dia eles me soltam...não sei se vocês conhecem a PUC... Bom , agora tá muito diferente. Ela , a PUC era como aqueles prédios espanhóis : tinham um pátio no meio. Aí , o pessoal de Direito me soltam uma bomba! Não sei o quê ...dessas de festim , de São João , no meio da manhã...da manhã...dentro daquilo, daquele negócio! Menina... era um tal de correr gente pra... porque , você se nunca sabia o que te esperava , entendeu? Então , isso era um negócio muito...e depois, muito assim ...pra gente e depois 68 fechou muito , né!? Aí , fechou! Os professores mudaram, era todo mundo alienado mesmo , sabe? A censura , aí veio com toda... a gente via que tava censurado! Quando eu entrei , eu não sentia tanto... pelos textos que a gente lia, pelos trabalhos que a gente fazia...mas depois de 69 , era um ou outro professor . E , também tinha coisa que eu achava um absurdo, porque, eu por exemplo, ia de ônibus, aí, um dia, resolveram que todo mundo tinha que levar “O Capital” , o livro, o meu foi...todo mundo teve queencapou porque era um problema, sabe ? Quem não queria se envolver e lá naquela época, até você explicar que você tava levando “O Capital”porque , alguém da esc... voce já tava preso no DEOPS ! Que é, não perguntavam , entendeu ? Não era...todo, você pelos depoimentos , todos deve saber isso . Então, a gente passou muita coisa em 68 , sabe? Agora essa ...e o Silon acho que entrou em 69,70 , eu não me lembro. Ele não chegou a fazer toda a faculdade , né ? Mas , era um negócio bem complicado , sabe? Às vezes , você tinha curso que ...não ...mais eu que fazia Ciências Sociais ...Aí , depois teve o problema do Mackenzie com a Filoso...com a...com a Letras aqui , né? Que foi aqui , né? Aí , você passava por aqui e eles te perguntavam quem era, te revistavam, era um negócio bem, bem complicado...viu ? É bem, por isso que todo mundo fala hoje : “A democracia é muito melhor algo errado, não errado, lado ruim...é liberdade você tem muito mais , sabe? Segurança com as coisas , né? Então, isso eu

acho que é...e assim que era a nossa PUC daquela época. A gente passava um tempão sem classe, depois vinham um negócio, sabe? Então, eu sempre digo: eu estudei Ciências Sociais em uma época que a Ciências Sociais não era o que eu queria, entendeu? Porque, você estudou, eu acho depois de 68 foi um negócio muito tendencioso. Até 68, tinha o Franco Muroto que era meu professor, uma série de pessoas. Depois, 69 mudou a coisa. Mudou muito! O nível dos professores caíram também...e esse foi a PUC que o Sylon fez também, né? Também, mas era...foi divertido, foi bem, foi bem movimentado.(rsrsrs)



Rejane – sobrinha de Cilon

O vô Lino já era uma pessoa assim, ele tentava disfarçar, o máximo possível assim. Eu lembro de ver ele com lágrima no olho, uma vez, né? Que tavam os ,, a gente tava todo mundo lá, e tinvah ficado alguma coisa assim que eu não me recordo agora o que que era...né? Que, não sei, não sei se foi a Tânia, alguém comentou: “Não, deixa isso aí, isso aí é do Cilon, acho que era uma blusa...alguma coisa assim que...acho que tavam arrumando guarda roupa, encontraram e trouxeram, né? Aquelas coisa que as vezes faz, não cai bem mas...e ele falou, me lembro que ele ficou com lágrima no olho, e falou: “Não, deixa isso guardado aonde estava!” Era muito assim, né? Mas não me lembro dele...eu acho assim, que ele tentava disfarçar o máximo [...]



Diário-livro de Maria da Paz fotografado e fotocopiado em janeiro de 2011, por Liniane. Trechos:

"(...) Curió fez um pausa, deu um suspiro e perguntou: Alguém viu ou ouviu falar de uns restos mortais de terroristas mortos " na Matrinchã inclusive os do Simão? Eu vi e sei onde estão falou um lá do fundo o Cacaúba. Repetiu Curió,

pois de agora em diante não quero mais ouvir falar nesses ossos. Chamou Cacaúba e pediu que os enterrassem em outro lugar, e se alguém perguntassem o que estavam fazendo você diz que vim caçar mais o..." (Transcrição incompleta, confrontar com caderno).

Moacyr Oliveira Filho encontrou no Arquivo Nacional, em junho de 2014, e o enviou para a sobrinha de Cilon, que já o havia solicitado através de seu pai, herdeiro direto, sem resultado positivo.

2.2 - CILON CUNHA BRUM ("GAUCHO",
 "GUEDES", "GUIDO", "LEO",
 "COMPRIDO", "SIMÃO" ou "EDU")

- Filho de Lino Brum e Eloã Cunha Brum
- Nascido a 03 Fev 43, em São Sepé-RS
- Profissão: profissionalizado pelo PC do B
- Residência: ignorada
- Militante do PC do B
- Outros dados:
 - Fez treinamento de guerrilha na Região de Marabá, residindo num "aparelho" em Gameleira
 - Aliciou para o PC do B, os seguintes elementos: JOSÉ RICARDO CAMPOLIN DE ALMEIDA, ODILON GUEDES PINTO, REINALDO CARMASSE, LOURDES GUTIERREZ, MARCOS DE TAL ("CARLOS").
 - É oriundo do PCB/RS
 - Do início de 1971 até junho do mesmo ano, foi responsável pela formação da célula de base em São Paulo, dando assistência política diretamente para a célula, e após essa data somente deu orientação através de REGINA CÉLIA ZANETTI.

Foto



- CONFIDENCIAL -

grace

2.2 - CILON CUNHA BRUM ("GAÚCHO",
 "GUEDES", "GUIDO", "LEO",
 "COMPRIDO", "SIMÃO" ou "EDU")

- Filho de Lino Brum e Eloã Cunha Brum
- Nascido a 03 Fev 43, em São Sepé-RS
- Profissão: profissionalizado pelo PC do B
- Residência: ignorada
- Militante do PC do B
- Outros dados:
 - Fez treinamento de guerrilha na Região de Marabá, residindo num "aparelho" em Gameleira
 - Aliciou para o PC do B, os seguintes elementos: JOSÉ RICARDO CAMPOLIN DE ALMEIDA, ODILON GUEDES PINTO, REINALDO CARMASSE, LOURDES GUTIERREZ, MARCOS DE TAL ("CARLOS").
 - É oriundo do PCB/RS
 - Do início de 1971 até junho do mesmo ano, foi responsável pela formação da célula de base em São Paulo, dando assistência política diretamente para a célula, e após essa data somente deu orientação através de REGINA CÉLIA ZANETTI.

Foto

- C O N F I D E N C I A L -



- C O N F I D E N C I A L -

R P I nº 09/72 - II Exército - continuação - fls 24 -----

(CILON CUNHA BRUM)

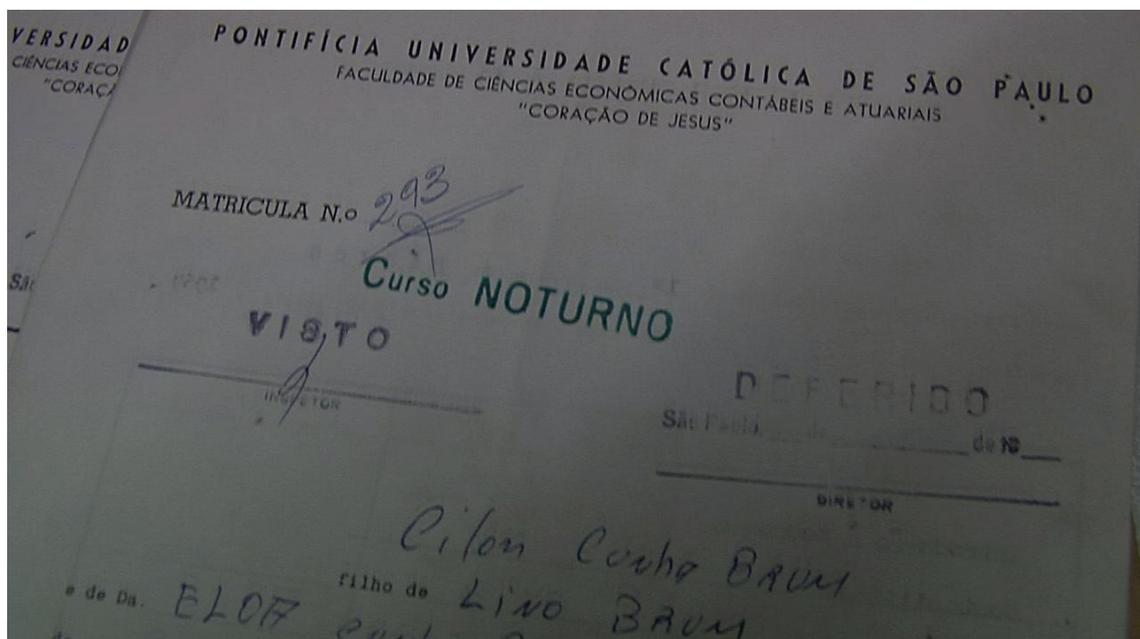
- Solicitou várias vezes o apartamento de JOSÉ RICARDO CAMPOLIM DE ALMEIDA para fazer reuniões com elementos do Partido.
- Mantinha ligações com os seguintes elementos: JOSÉ GENUINO NETO, CARMEN CALEGARI MARTINS, MOACIR DE OLIVEIRA FILHO e ROBERTO LUIZ MARTINS MACHADO.

Minhas andanças:





O arquivo da PUC ainda tem:



E aí o endereço da Alameda Nothman.

Filmes de Memória

1.

8º andar, centro. Da janela de seu apartamento podia ver e ouvir a barafunda de bandeirinhas verde-amarelo, os apitos sonoros e os gritos de “Brasil”.

(Um jovem sem camisa de mãos dadas com outro jovem, também sem camisa e com uma tiara de chifrinhos, a velha do 12º passeando com o cachorro e quase topando com os dois, fez com que seu olhar capturasse justo esse detalhe).

Nada novo, fora a sonoridade do apito, que a cada quatro anos se tornava mais estridente.

Hora de ir.

**

Guarulhos , Pudahuel.

Paseos, vias, grand vias, uma casa. Dois “tios”, a irmã mais velha, gritos, um homem puxando sua mãe pelos cabelos e lá fora outros homens. Ela debaixo da cama, a cara colada no estrado, o coração na boca do estômago. A estrada, mais uma vez a estrada. A respiração da mana,

maninha, você promete que não vai embora?

promete?

**

A cidade era um cenário-*skyline*: uma fileira de prédios espelhados diante dos quais o seu olhar se refletia e voltava.

Voltou.

Voltou vazia, sem a memória de si na cidade.

2.

Eu lembro de um canto da sala. Vazio. O canto superior, lá no alto: o “v” que era também o encontro das duas paredes, onde um gesso esculpido em formas de linhas horizontais adornava e separava o teto do restante.

3.

Estripar o boi; esvaziar as tripas e lavá-las; preenchê-las com sua (do boi) própria carne picada.

Lista

1. No Averso do Paraíso – vida clandestina no tempo dos generais, de Lucília Atas Medeiros, baseado em memórias de Odilon Guedes, Editora Livraria da Física, 2010, página 62:

“Odilon (Guedes) foi recrutado em janeiro de 1970, por Cilon Cunha Brum, seu colega no curso de economia que, anos mais tarde, seria assassinado pelos militares na guerrilha do Araguaia. Ele lembra que nesse processo de recrutamento uma das leituras obrigatórias era o documento “Guerra popular, caminho da luta armada no Brasil”. Nele se detalhava o modelo chinês de Guerra popular, como o campo cercando as cidades, o mesmo que embasou depois a implementação da guerrilha do Araguaia.” (p. 62) (ver também p. 68 a 71 – PUC e Madre Cristina) (DAP)

2. Em Operação Araguaia – os arquivos secretos da guerrilha, de Taís Moraes e Eumano Silva, Geração Editorial, encontramos as seguintes menções:

“ O dia amanhece quando Glênio ouve um galo cantar. Desta vez, não é imaginação. O guerrilheiro anda na direção do canto e vê um descampado com uma roça. Caminha um pouco e depara-se com uma Estrada e uma ponte de madeira.

Um homem lava uma vasilha no riacho, ele se aproxima e pergunta onde está. Quer saber sobre a presença do Exército na área. O sujeito responde que estão em Saranzal e não há mais soldados por ali. O desconhecido questiona o interesse do rapaz sujo e maltrapilho pelas forças do governo. Glênio confessa a participação na guerrilha e fala da perda na mata e do tempo longe dos camaradas. Fica sabendo que Osvaldão passou pelo local há poucos dias para comprar farinha de um morador. A notícia alegre o guerrilheiro. O homem leva Glênio para casa e o apresenta.

“Ele está estropiado”, define o sujeito.

O combatente desgarrado almoça, deita em uma rede, mas não abandona revólver nem espingardas. Ao relaxar, sente uma moleza inconfundível. A febre voltou. Os donos da casa arranjam um comprimido para malária.

Desconfiado, Glênio evita dormir. Espera por uma camponesa que sabe do

paradeiro dos companheiros. A mulher chega no final da tarde. A casa na qual Osvaldão comprou farinha fica um pouco longe, informa ela. Não dá para chegar ao local à noite. A família aconselha o militante comunista a dormir ali mesmo. Os anfitriões parecem confiáveis e ele aceita o convite. A casa está cheia de moradores das redondezas. Glênio gosta das pessoas e passa a falar sobre as razões da luta contra os militares. Pede ajuda. Todos ouvem silenciosos e calados. Dorme certo de ter conquistado o apoio dos caboclos.

No dia seguinte, arrependeu-se. Tomaria mais cuidado dali em diante. Preparou-se para sair em busca dos companheiros, com o bernal cheio de suprimentos: farinha, carne de paca, dois cartuchos para a espingarda. Agradeceu emocionado e partiu. O comandante do Destacamento B de fato havia passado na casa indicada, mas isso há cerca de suas semanas. Meio desconfiados, os donos da casa ofereceram pouso; Glênio não aceitou e ganhou mais farinha e querosene.

De tanto andar, a bota do guerrilheiro estragou. Os pés com os espinhos da floresta. Passou em outra casa. Osvaldão e um casal de companheiros tinham estado ali na noite anterior. Pela descrição, seriam **Suely** e **Simão**. Nos dias seguintes encontrou-se com vários moradores, mas nada dos companheiros. Muitos colaboravam com comida. Osmar, mateiro amigo de **Osvaldão**, mostrou-se preocupado por ser obrigado a guiar o Exército pela mata. Tinha medo de morrer, mas não havia alternativa. Pediu para Glênio avisar o comandante de que fazia tudo forçado.

Outro morador, Alfredo Fogoió, ofereceu-se para levar Glênio até Santa Cruz para tomar injeção contra a malária. O rapaz não aceitou. O dono de uma fazenda propôs-se a levá-lo até o Maranhão. Considerava a luta dos esquerdistas sem futuro. Ele agradeceu. Passou pelo Castanhal do Ferreira e chegou à Gameleira. Dois bernes no braço o incomodavam.

A antiga base do Destacamento B virou cinzas. Glênio olhou o cenário desolador e pensou no quanto aprendera naquele lugar. Na casa do morador Hermógenes, viu a carta escrita por José Genoíno. Forçado pelos militares, o combatente preso aconselhava o amigo do Rio Grande do Norte a se entregar. (p. 375 e 375)

3. IV Mostra de Pesquisa, Produzindo História a partir de fontes primárias,

organizado por Márcia Rocha, editado pelo Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul, há um artigo de Deusa Maria Sousa: “Cilon Cunha Brum: um menino de São Sepé”. Aqui temos a narração de suas raízes, infância, adolescência e juventude até o ponto em que foi para São Paulo.

4. Brasil Nunca Mais - À página duzentos e noventa e um, abaixo do título em negrito que informava “Desaparecidos políticos desde 1964”, o número vinte daquela pilha de nomes e sobrenomes: Cilon da Cunha Brum - 1973 – (A).

5. No Averso do Paraíso – À página cinquenta e um: “Leopoldina Duarte Mota chegou ao Brasil em 1995, aos 7 anos de idade. Leo, como era chamada pelos amigos, acompanhava os pais, camponeses pobres e praticamente iletrados que investiram na filha suas economias e esperanças. (...) Leo pouco se lembra da viagem – os peixes no mar, a mãe sofrendo diariamente de enjoos e o pai que ria e dançava no convés a céu aberto. Um contentamento que, mesclado à tristeza de deixar a terra natal, prenunciava dias melhores. Ficava para trás o estagnado Portugal, comandado pelo ditador Antônio Salazar. À frente, uma sociedade em transformação.”

6. No Averso do Paraíso – À página cinquenta e cinco: “Em 1966, quando o pai associou-se a outras pessoas e montou uma padaria em Quintana, Osasco, cidade vizinha a São Paulo, ela entrou no cursinho preparatório para a faculdade. Agora, já lia jornais, assistia filmes de arte e se aproximava do centro dos acontecimentos. Como o prédio do cursinho ficava no caminho que levava à Praça da Sé, Leo e os colegas, às vezes, acompanhavam as passeatas e manifestações estudantis que afluíam à praça”.

“Em 1967, Leo realizou seus sonhos e os dos seus pais ingressando na Faculdade de Psicologia da PUC, em oitavo lugar. No exame oral desse vestibular, foi avaliada por madre Cristina. Seria seu primeiro encontro com a freira e o início de um longo convívio. Na PUC, incorporou-se ao movimento estudantil, primeiramente na Ação Popular, e depois no PC do B.”

7. Osvaldão e a saga do Araguaia, de Bernado Joffily, , Editora Expressão Popular, 2008, páginas 21 e 22, sobre Américo, irmão de Osvaldão: “O casal (pais de Osvaldo) teve 11 filhos: dois que morreram na infância, seis homens e três mulheres que se criaram. Osvaldo, que os irmãos chamavam de Vadico ou Vaduca, é o caçula [...] Concluído o ginásio, Vadico vai estudar em São Paulo, onde mora a irmã Irene que ele chama de mãe. Na escola técnica, segue o Curso Industrial Básico de Cerâmica e forma-

se artífice. Começa a atuar também no movimento estudantil, seguindo os passos do irmão Américo, que também mudara para São Paulo. Américo chega a vencer um concurso de oratória promovido pela Upes (União Paulista dos Estudantes Secundaristas), em Araraquara. Mas a entrega do prêmio é no Araraquarense, clube de elite da cidade. Os professores que formam o júri se declaram incapazes de premiar um jovem negro num agremiação só de brancos. [...]”

Página 53: “Os paulistas trabalham duro. (...) Osvaldão toma a frente dos exercícios e treinamentos”

“O treinamento inclui a sobrevivência na mata. Um grupo sai levando apenas farinha, sal e munição, para viver na selva por um mês. Vive de castanhas-do-pará e caça. Às vezes usa armadilhas (os longos cabelos de Suely-Chica se revelam excelentes para fabricar os mecanismos de disparo).”

**

Parte III

Considerações finais: caminho

“Se **Passagens** nunca chegaram a ser livro, como poderiam os seus materiais ser ‘escrita’? Eis o que indaga Barrento (2013, p. 174), ao discordar da visão de uma escrita “visual-espacial” que Willi Bolle atribui às **Passagens**, no posfácio à edição brasileira. “Não é bem disso que se trata [...] em rigor, nem da ‘escrita’ se trata: estamos perante um exemplo típico de proto-escrita, acumulação de materiais, para posterior ordenação e redação” (2013, p. 174). Para o contexto desta pesquisa, essa contraposição mais nos beneficia do que prejudica, uma vez que, mesmo acolhendo a assertiva de Barrento neste momento final de reflexão, talvez considerando os meandros da interpretação de Bolle empírica, ainda assim, o centro que inspira nosso “Livro do Escritor” se encontra mais no processo, do que no produto materializado neste “grande arquivo da modernidade”, que se tornou **Passagens**. E o que faz Barrento, assim como Willi Bolle, é reiterá-lo: “como o próprio Walter Benjamin acaba por reconhecer, não é de escrita que se trata, mas de arquivo”. (BARRENTO, 2013, p. 176)

Em **Histórias Cruzadas**, de rastros refundidos em arquivo, abre-se a possibilidade de citar o passado, numa acepção ampla: o eterno apagamento de vestígios, ou o retorno a esses por meio da geração e reutilização de novos e antigos rastros.

“O Narrador”, que pode ser lido como um texto de nostalgia de esquerda ou como teoria da vanguarda, nos trouxe a consciência de que se “a mão do oleiro na argila”, o plasmar da narrativa à vida do narrador pode acontecer por força da colagem. Assim, após o decurso desta pesquisa, ela própria um todo feito de fragmentos de **Antes do Passado e Casa de Pedra**, é inegável elencar que:

- **Passagens**, de Walter Benjamin, nos levou a uma importante resolução: descentralizar tio Cilon. Optamos por partir das categorias delineadas no **Terceiro Esboço**, mas em direção a novos grupos, que ajudassem a pensar o material, a problematizá-lo, para, numa etapa posterior, extrair dele o sumo que vai para a obra que um dia será construída, **Casa de Pedra**. E, assim, dar respostas às questões surgidas durante a narração deste diário;

– À pergunta que atravessa este estudo de maneira subjacente, “como fazer um arquivo historiográfico de rastros de **Antes do Passado?**”, somou-se outra, mais importante: o que fazer com um arquivo historiográfico?; “pois o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope de esquecimento?” (BENJAMIIN, 2007 p. 38).

– Digamos que palavras, denúncias, queixas, inquirição, alfarrábios, relatórios sejam como murmúrios solitários de um animal na selva. Como o som deste murmúrio chega até nós? Como o de um bicho perdido no mato que parece implorar por ajuda – só que o seu grito solitário é ele próprio um modo de vida, não tem nada de extraordinário no seu tom ou melodia. Assim também o rastro – escrever ou arquivar a partir dele é um processo, um jeito de viver. De onde pode brotar infinitas narrativas plasmadas pelo narrador, ou nenhuma. Talvez **Casa de Pedra**, neste sentido, seja apenas uma miragem. Ou uma entrevisão – uma introvisão? – de um devir que pode extrair da literatura o documento, e não o inverso.

Entre os rastros a arquivar, encontrei um poema que me foi dado de presente pela amiga e poeta Inês Mounghilhot, quando terminei de escrever **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia**. No instante que o recebi, fiquei encantada com as palavras. Mas ao mesmo tempo incomodada. Hoje, entendo que ele continha uma chave. Talvez a chave para **Casa de Pedra**.

Araguaia

Chega o tempo do abandono,

Hora de se por em pé e deitar os mortos.

Deixe-os lá.

Têm a floresta e um rio mordendo -lhes os calcanhares,

Deixe-os lá!

Lamento folhoso, lenço frio, madrugada.

A mata os cobre, deixe-os cobertos.

Ossos, deite-os no chão.

Em algum lugar, estarão lá.

Caídos em seus infortúnios,

contam os dias,

a migração dos pássaros,

o estampido de cada noite.

Agora deite-os, não há mais tempo.

Inadiável a construção da morte,

da sua morte.

Ande.

O autor escreve porque precisa. O que leva o escritor a atravessar páginas e páginas de rabiscos, rascunhos, reescritas, correções e noites sem dormir, é a necessidade de contar, de superar um silêncio e de dar eco a sua, ou a(s) outra(s) voz (es). É ter por que e o que narrar. E encerrar esta motivação numa forma una. Enquanto caminha para isso, faz das zonas de sombreamento que atravessa, meio sonâmbulo, argamassa do edifício que ainda não conhece.

Talvez por isso todo aquele que se pretende escritor, deve ser, antes, um contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo. (AGAMBEN, 2012, p. 58 - 59)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que resta de Auschwitz**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2012.

ARNS, Dom Paulo. **Brasil nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 1985.

AZEVEDO, Francisco F. dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: ideias afins / thesaurus**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARRENTO, João. **Limiars sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

_____. Walter Benjamin: limiar, fronteira e método. In: **Revista Olho D'água**. N. 02, 2012. Disponível em <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/146>. Acesso em 03 e 04/ 01/2014.

BASTAZIN, Vera. Enigma e incerteza – um caminho do saber poético. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte et al. (org.). **Agamben, Glissant, Zunthor – voz, pensamento, linguagem**. São Paulo: Educ, 2013.

BEHRENS, Roger. Seres Limiars, tempos limiars, espaços limiars. In: OTTE, Georg et al. (org.). **Limiars e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. A imagem de Proust; Experiência e pobreza; O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Pequena história da fotografia. In: _____. **Obras Escolhidas, Vol. 1 – Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Passagens**. Tradução Willi Bolle. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa Oficial; Editora UFMG, Brasiliense, 2006.

BOLLE, Willi. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina et al. (org.). **Paris na Amazônia – um estudo de Belém pelo prisma das Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. Um painel com milhares de lâmpadas. *Metrópole e Megacidade*. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRUM, Liniane Haag. **Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia**. Porto Alegre: Arquipélago, 2012.

CHAVES, Ernani. Foucault entre Nietzsche, Marx e Walter Benjamin. In: BREGANTINI, Daysi (org.). **Revista Cult – Michel Foucault – “Pensar é Resistir”**. São Paulo: Bregantini, 2014.

DE LARA, Cecília. **Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Pathé Baby**. São Paulo: Imprensa Oficial: Arquivo do Estado, 1982.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

_____. A vida dos Homens Infames. In: **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritor IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 203 -222.

_____. **O que é um autor?** Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Belo Horizonte: Vega, 2002.

FRIEDMAN, Norman. **O Ponto de Vista na Ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>. Acesso em 15, 16 e 17/02/2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg et al. (org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, Vol. 1 – Magia e Técnica, Arte e Política**: Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina et al. (org.). **Apagar os rastros, recolher os restos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina et al. (org.). **Walter Benjamin – rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização e tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Pathé Baby**. São Paulo: Imprensa Oficial: Arquivo do Estado, 1982.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Edusp, 2013.

NEPOMUCENO, Eric. A Memória de um Silêncio. In: **Valor Econômico**. Caderno Eu & Final de Semana. São Paulo, 03 Agosto 2012, p. 24-25.

NEY, Maria Carolina. **A priori histórico desvela saberes na arqueologia de Foucault**. Disponível em <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/existocom/artigo9c.html>, acessado em 05/04/2014.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. Estética e Política sob o Signo da Negatividade. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte et al. (org.). **Agamben, Glissant, Zunthor – voz, pensamento, linguagem**. São Paulo: Educ, 2013.

PELLEJERO, Eduardo. Literatura e Fabulação: Deleuze e a política da expressão. In: AQUINO, João Emiliano Fortaleza et al. (org.) **Polymatheia**. Fortaleza: 2008. Disponível em http://www.uece.br/polymatheia/dmdocuments/polymatheia_v4n5_literatura_e_fabulacao.pdf. Acesso em 10, 11 e 12/04 de 2014.

RIBEIRO, Milton. “**Antes do Passado**”: a dor e a injustiça do silêncio. In: **Sul 21**. Porto Alegre, 9 de agosto de 2012. Disponível em <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/liniane-haag-brum/>. Acesso em 01, 02 e 03/04 de 2014.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. In: BIRMAN, Daniela et al. (org) **Remate de Males**. Campinas: jul./dez. 2009. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/873>. Acesso em 08, 09, 10 e 11/04 de 2014.

SOLER, Rodrigo Diaz de Vivar y e KAWAHALA, Edelu. Uma leitura da infâmia em Walter Benjamin. Disponível em http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-21/soler_kawahala_mesa_21.pdf. Acesso em 01/04/2014.

PALO, Maria José. Estudos II: A Retórica da Ficção (Wayne Booth). Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/12607/9181>. Acesso em 01 e 02/03/2014.

PIMENTEL, Mariana Rodrigues. **Fabulação: a memória do futuro**. Tese de Doutorado em Letras. PUC/ Rio de Janeiro, 2010.

PUCHEU, Alberto. **Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2010.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Tradução: Marta Calderaro. São Paulo: Círculo do Livro, 1951.

ANEXOS

1 - BRUM, Liniane Haag. **Memória, montagem literária e verdade**. In: **VOX**. Instituto Estadual do Livro, ano 3, n.6, Porto Alegre, RS, 2013.

‘À Margem’, uma das narrativas que compõem **Antes do Passado, o silêncio que vem do Araguaia**, possui incontáveis versões não publicadas de seu trecho final – um parágrafo de não mais de dez linhas. Isso se deveu não à indecisão sobre revelar ou omitir a suposta rendição de meu tio – o desaparecimento político no Araguaia Cilon Cunha Brum – ao exército brasileiro. Essa hesitação esteve ligada, igualmente, à necessidade de sugerir ao leitor a seguinte dúvida: o que esta sendo narrado teria mesmo acontecido?

Apesar das incertezas que permearam a seleção do seu desfecho, **À Margem** é um dos textos em que Cilon aparece com maior nitidez. Sua figura, um tanto etérea no restante da narrativa, ganha corpo e ação. Talvez porque nele o recurso de ficcionar tenha sido utilizado com mais, digamos, ousadia: aqui, deliberadamente, recriei o que me foi relatado:

Ficou nessa posição até que se criou um momento oportuno – de gritar de onde estava, com a carabina na mão, pegando no cano e estendendo o cabo para o moço: “Sou Simão, vim me entregar, o revólver tá carregado de bala”.

Quem me narrou a cena de Cilon rendendo-se, humilde e esfarrapado, destroçado na carne – a figura de um perdedor – foi Nazaré, moradora há mais de 40 anos de Brejo Grande, Pará.

A velha senhora foi esposa do falecido Agenor, uma espécie de braço-direito do Major Curió. Sebastião Rodrigues de Moura que, infelizmente, dispensa maiores apresentações, ganhou notoriedade por ter comandado a última campanha militar de extermínio dos militantes comunistas no Araguaia. Pela excelência dos serviços prestados, recebeu do governo brasileiro, entre outros *prêmios*, o garimpo de Serra Pelada para administrar. Enquanto organizava os garimpeiros, Curió deixou Agenor cuidando de Brejo Grande: seu homem de confiança tornou-se uma mescla de padre, prefeito e juiz da pequena localidade paraense.

Olhando por esse ângulo, é possível considerar que a rendição de Cilon é uma versão do *inimigo*. Como se sabe, alguns dos moradores do Araguaia que testemunharam ou participaram da fase final do cerco e do aniquilamento dos militantes comunistas, foram orientados a silenciar e/ou a disseminar versões engendradas pela repressão sobre as mortes e os desaparecimentos lá ocorridos. Teria Nazaré retransmitido uma fala plantada pelos agentes da repressão, há mais de 30 anos?

Do ponto de vista adotado por **Antes do Passado**, saber se essa hipótese se confirma ou não, se é verdade, pouco importa. À narradora-protagonista que atravessa 261 páginas em busca de notícias do tio Cilon, o que interessa é se alguém o viu. Essencial é encontrar pessoas que possam presentificar a sua figura diáfana através de um relato ou uma lembrança.

Aliás, **À Margem** é um caso exemplar do processo de criação de **Antes do Passado**, pois o que dizer e como fazê-lo são parte de uma escrita que incluiu, do início ao fim, o filtro de memórias alheias. Entrevistas audiovisuais feitas ao longo dos anos 2000, do sul ao norte do país, foram o catalizador de memórias. E eu, no papel de autora que ao escrever está a constituir uma narradora-protagonista, utilizei os estilhaços recolhidos quando deste registro da busca por Cilon. Rememorei, esqueci, fragmentei pedaços, imaginei as histórias narradas e as transmutei, fundindo-as com dados históricos e com a minha memória afetiva.

Talvez por isso a profusão de versões finais (todas engavetadas): a escolha do desfecho de **À Margem** deveria mostrar e esconder, simultaneamente. Mostrar que a verdade sobre o destino de Cilon continua inacessível, mas que a memória de sua presença, antes escondida, recuperara, de certa forma, o vácuo deixado pelo seu desaparecimento. Nesse sentido, em nenhum momento pensei na hipótese de dispensar o relato de Nazaré – mesmo que este não seja passível de comprovação –, como base para a escrita ao mesmo tempo documental e ficcional.

É por isso também que o projeto literário que, inicialmente, almejava ser um entrelaçamento feito ora por crônica lírica, ora por uma crônica factual, configurou-se, na prática, numa narrativa híbrida composta de *narrativas documentais ficcionalizadas* em primeira pessoa do singular, e de *cartas ficcionais*, ambas erguidas sob a gravitação da memória, dos intervalos da trajetória de Cilon, e da história política contemporânea.

Antes do Passado nasceu de uma necessidade pessoal de dar voz a uma questão que a vida não poderia responder. Fazer isso no registro do afeto e respeitando a posição singular que ocupo – de sobrinha e afilhada – somente era possível no plano do literário, por meio da recolha de vestígios.

Para a sociedade, os rastros da ditadura militar brasileira e da repressão significam mais que uma possibilidade de puxar os fios que podem conduzir a verdade. Esses rastros são, eles próprios, a figuração nada fictícia da acolhida do Estado democrático de direito aos crimes e criminosos da ditadura. Reiterando a prática da impunidade, a injustiça e a diferença.

Quanto a isso, não resta nenhuma dúvida.

Primeiro de Maio*

Se heróis valentes como estes
Em prol da pátria morrerem
Da terra, contra os tiranos,
Veremos outros nascerem.

Do Cancioneiro Gaúcho

ESTA EDIÇÃO DE QUINHENTOS EXEMPLARES
FOI PLANIFICADA PELO PINTOR CARLOS SCLiar
E EDITADA PELA LIVRARIA FARROUPILHA
PARA OS CADERNOS DA **HORIZONTE**
EM PRIMEIRO DE MAIO DE MIL NOVECIENTOS E CINQUENTA
E QUATRO NA CIDADE DE PORTO ALEGRE
RIO GRANDE DO SUL – BRASIL. *

*Resolveu-se produzir o colofão por seu valor informativo.

I

Festejo

Foi num primeiro de maio,
na cidade de Rio Grande.

O céu estava sem nuvens.
O mês das flores nascia.

O vento lembrava as flores,
pois a festa era do povo.

Crianças, homens, mulheres,

o povo unido cantava.
O povo simples de rua,
comovido se abraçava.

O mês das flores nascia
e o vento lembrava das flores
no perfume que trazia.

Foi num primeiro de maio,
de pensamento profundo:

*Uni-vos, ó proletários,
ó povos de todo mundo.*

Unido estava em Rio Grande,
o povo simples cantando.

No peito de cada homem
uma esperança se abria.
Em qualquer parte do mundo
uma estrela respondia.

Era primeiro de maio,
dia de festa do mundo.

O velho parque esquecido,
tinha um ar claro e risonho.
Germinava no seu peito
o calor de um novo sonho.

Misturavam-se cantigas,
frases, risos, alegria.
No peito de cada homem,
Um clarão aparecia.

Surgiam jogos e prendas,
hinos subiam ao ar.
Em cada grupo uma história
alguém queria contar.

A tecelã Angelina,
vivaz e alegre cantava.
Recchia – o líder operário –
ria e confraternizava.
Era primeiro de maio,
dia de festa do mundo.

Foi quando a voz calma e séria,
no velho parque vibrou,
e um convite alvissareiro
o povo unido escutou:

Amigos, a rua é larga.
Unidos, vamos partir.
A nossa “União Operária”
nós hoje vamos abrir.

No peito de cada homem
um clarão aparecia.
Em qualquer parte do mundo,

uma estrela respondia.

*A casa de nossa classe,
fechada, por que razão?
Amigos, vamos à rua,
e as portas se abrirão.*

A onda humana agitou-se,
cresceu em intensidade.
Em coro as vozes subiram
chamando por liberdade.

*À rua, à rua, sem medo,
unidos, vamos marchar.*

Foi como se uma rajada
de vento encrespasse o mar.

II

Passeata

Sem demora, a passeata organizou-se.
Rompeu-se a indecisão.

Um sopro audaz em cada rosto,
onde os olhos falavam como estrelas,
na densa escuridão.

Espontâneas as filas se formaram
e ergueram-se a cantar.

Nas mãos erguidas, lenços tremularam,
impacientes também para avançar.

– *Quem vai na frente ? Quem? Disseram vozes.*

E três vultos surgiram, decididos.

Eram pedreiros uns. Outros portuários.

– Recchia, Osvaldino, Honório, Euclides Pinto –
e também Angelina, a tecelã.

E a passeata iniciou-se. *Adiante, amigos.*

Avancemos sem medo. A rua é nossa.

Ouviu-se a voz, sonoramente clara,
indicando o caminho a percorrer.

Decididos, os passos ritmados
marcaram os primeiros movimentos.

Punhos fechados,
lenços agitados,
e o vento acompanhando o movimento
da marcha triunfante.

A Bandeira na frente, companheiros,
e Angelina surgia, erguida e fina,
tocada pela luz da tarde mansa,
como um vivo estandarte a caminhar.

Os passos ritmados,
batiam sem cessar.

Viva a classe operária. Salve. Viva!

Era o coro das vozes a clamar.

Como um pássaro verde, muito verde,

a Bandeira voava,

revoava,

por sobre o mar humano a se espriar.

Flutuavam lenços, mãos gesticulavam.

Vozes subiam animando a marcha.

E as filas andavam sem parar.

A “União” já estava quase a aparecer

e os punhos se fechavam.

Um sopro audaz passava em cada rosto,

onde os olhos brilhavam.

Viva a “União”, companheiros, viva o povo.

E a voz interrompeu seu entusiasmo

e um silêncio caiu, inesperado.

E logo uma palavra subiu clara,

atravessando homens e mulheres,

como um fino punhal.

A polícia, a polícia, companheiros.

E houve um leve arquejar. E alguém falou:

Avançar, companheiros, avançar.

Era Recchia investindo desarmado.

E a onda contida transbordou

III

Angelina

A massa resiste,
rebelde,
indomável,
erguendo muralhas,
de peitos e braços,
às frias espadas,
aos altos fuzis.

A rua tranquila,
tão cheia de cantos,
encheu-se de cinza,
de sangue e de pó.

O povo resiste
e os tiros aumentam.
Protestam as vozes
num vivo clamor.

Respondem espadas,
fuzis apontando,
fuzis metralhando.

A massa recua,
retorna e avança
com novo vigor.

Na rua estendidos,
Euclides e Honório,
e mais Osvaldino,
fecharam seus olhos,
seus lábios calaram.

As vagas aumentam
de ódio incontido.
E há novos protestos
do povo ferido.

Alguém arrebatou
das mãos de Angelina
a verde Bandeira
que ondula no ar.

Os tiros procuram
o peito de Recchia.
E os tiros ficaram
no peito a morar.

Os olhos dos homens
refletem angústia,
revelam paixão.

Ferido está Recchia,
e há sangue no chão.

Ninguém junto ao leme,
ninguém no comando.

Vermelhas papoulas
matizam o chão.

O rosto em tormento,
cabelos ao vento,
retorna Angelina,
mais alta e mais fina.

*A nossa Bandeira,
nas mãos da polícia?*

E à luta regressa,
com febre no olhar.

Os braços erguidos,
subiam, caíam,
em meio a outros braços,
o mastro a arrastar.

E às mãos vitoriosas,
num breve momento,
retorna a Bandeira
batida de vento.

Um frio estampido,
correu pelo espaço,
na rua vibrou.

Vacila a Bandeira,
vacila Angelina,

e a flor de seu corpo
na rua tombou.

IV

Amanhã

Morreram? Quem disse, se vivos estão!
Não morre a semente lançada na terra.
Os frutos virão.

Morreram? Quem disse, se vivos estão!
As flores de hoje, darão novos frutos.
Meus olhos verão.

Num dia, tão certo, tão claro, tão perto,
verei pelas ruas o povo ondulando,
marchando a cantar.

Nas mãos estandartes, a febre nos olhos,
nos lábios palavras de claro sentido:

Poder Popular!

Figuras do povo nos grandes cartazes –
Euclides e Recchia, Honório, Angelina –
que grande emoção!

As flores caindo das altas janelas,
floridas também. E as palmas ecoando
no meu coração!

O nome Prestes, num ritmo exato,
por todos cantado, sonoro, sem manchas,
na tarde a vibrar.

As flâmulas altas, de cores variadas,
nos mastros subindo, descendo, ondulando,
e o vento a girar.

Mistura de vozes – de velhos, crianças,
de homens, mulheres, do povo nas ruas,
do povo a cantar.

A grande alegria caindo nos olhos,
das vozes, das flores, do dia sem nuvens:

Poder Popular!

Num dia, tão perto, tão claro, tão certo,
meus olhos verão.

Não morre a semente lançada na terra.
Os frutos virão!

