



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

COBRIR ESSE PAPEL COMO SE COBRE UM CORPO

JADE ROCHA NOBRE

Brasília

2019

JADE ROCHA NOBRE

COBRIR ESSE PAPEL COMO SE COBRE UM CORPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto

Orientadora: Profa. Dra. Fabricia Wallace Rodrigues

Brasília

2019

Nome: Jade Rocha Nobre

Título: Cobrir esse papel como se cobre um corpo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de mestra em literatura.

Banca examinadora

Prof^a . Dr^a . Fabricia Wallace Rodrigues
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade de Brasília
Presidente

Prof^a . Dr^a . Luisa Günther Rosa
Programa de Pós-Graduação em Arte
Universidade de Brasília
Membro externo

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade de Brasília
Membro externo

Prof^a . Dr^a . Maria Isabel Edom Pires
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade de Brasília
Membro Suplente

A todas as mulheres que vêm abrindo
nossos caminhos.

AGRADECIMENTOS

Ao longo desse caminho que venho traçando, inúmeras vezes me deparei com a solidão do percurso acadêmico. Todavia, enquanto escrevia as últimas páginas desse trabalho e pude enfim observá-lo como o todo que é, entendi que não poderia ser diferente já que ele abarca tanto de mim e dos meus questionamentos. Agradeço então a todos aqueles que compartilharam comigo um pouco dessa experiência que tomou conta da minha vida nos últimos anos, tornando o processo de pesquisa e escrita mais prazeroso.

À Fabricia, orientadora e amiga, por todos esses anos de aprendizado, pela atenção e paciência. Pelo teto todo meu, pelas trocas, pela confiança e pelos amigos, Poldinho e Sofia.

À minha mãe e meu pai, minha avó e meu avô, minha irmã e meu irmão por me receberem no mundo com tanto amor e por todo o incentivo na minha jornada de descoberta do mundo e de mim mesma.

Ao Gabriel, meu companheiro na vida, por me abraçar por completo, na luz e na sombra. Por todos os aprendizados e caminhos, por seguir comigo descobrindo o amor.

À Stella, amiga e companheira nessa jornada, por todas as conversas e trocas, por ter compartilhado as leituras e as inseguranças, por tornar o percurso mais humano.

Às amigas e amigos que vêm compartilhando a vida comigo há tanto tempo, por tornarem a vida mais alegre, pela força e inspiração.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro.

“Escrevo, sim, para enterrar e honrar os mortos, sobretudo se eu for historiador. Escrevo também para enterrar talvez meu próprio passado, para lembrá-lo e, ao mesmo tempo dele me livrar. Escrevo então para poder viver no presente. Escrevo, enfim, para me inscrever na linha de uma transmissão intergeracional, a despeito de suas falhas e lacunas. Assim como leio os textos dos mortos e honro seus nomes no ato imperfeito de minha leitura, também lanço um sinal ao leitor futuro, que talvez nem venha a existir, mas que minha escritura pressupõe. Lanço um sinal sobre o abismo: sinal de que eu vivi e de que vou morrer; e peço ao leitor que me enterre, isto é, que não anule totalmente minha existência, mas saiba reconhecer a fragilidade que une sua vida à minha. Talvez isso o ajudo a ‘viver enquanto mortal e morrer enquanto vivente’”.

Jeanne Marie Gagnebin, *Limiar, aura e rememoração*

RESUMO

Esta dissertação lida com duas obras literárias: *K. – Relato de uma busca*, do brasileiro Bernardo Kucinski, e *Algo : Preto*, do francês Jacques Roubaud. A partir de duas perspectivas diversas, as obras aqui analisadas surgem da perda de alguém amado e se tornam monumentos em memória desses entes perdidos. Assim, o objetivo desse trabalho é, por meio do estudo comparativo das obras, analisar como esses textos literários se configuram enquanto uma espécie de lápide, compondo parte dos ritos funerários e compreender como isso se relaciona com o luto. Para isso, o presente trabalho terá como referencial teórico obras de teoria e crítica literária, filosóficas, psicanalíticas, antropológicas, estudos de memória e obras literárias, contando com autores como Paul Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin, Sigmund Freud, Arnold Van Gennep, Aleida Assman, Francis Yates, David Grossman e Franz Kafka.

Palavras-chave: Memória. Escrita. Luto. Ritos Funerários. Limiar. Ditadura militar.

ABSTRACT

This research analyses two literary pieces: *K. - Relato de uma busca*, by the Brazilian author Bernardo Kucinski, and *Algo : Preto*, by the French author Jacques Roubaud. From two different perspectives, the pieces analyzed come from the loss of loved ones and become monuments in memoriam of them. Therefore, by comparing the pieces, the goal of this work is to analyze how these literary texts present themselves rather like tombstones, being part of funeral rites and understanding how this relates with mourning. In order to achieve this goal, thinkers such as Paul Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin, Sigmund Freud, Arnold Van Gennep, Aleida Assman, Francis Yates, David Grossman and Franz Kafka mainly compose the theoretical framework of this paper.

Key words: Memory. Writing. Mourning. Funeral Rites. Thresholds. Military Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: RASTROS	17
1.1 Alix	18
1.2 A.	26
1.3 Rastros	36
CAPÍTULO 2: IMAGEM DA MORTE	46
2.1 Presença	47
2.2 Ausência	57
2.3 O acontecimento sem fim	69
CAPÍTULO 3: MEMÓRIA, LUTO E ESCRITA	78
3.1 Limiar: Luto e Escrita	79
3.2 Memória e Escrita	86
3.3 Escrever-se	94
CONCLUSÃO	104
BIBLIOGRAFIA	109

INTRODUÇÃO

“Cobrir esse papel como se cobre um corpo”, esse verso me surpreendeu durante uma leitura¹ do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos e, então, imediatamente me vi aqui, onde estou hoje, rumando para o fim do texto e pensando em como começá-lo ou em como explicar as palavras que dão início a ele, seu título. A frase de Haroldo de Campos parecia e ainda parece dizer esse ato que eu via nas obras que escolhi estudar e que se tornou o cerne dessa pesquisa, esse ato que une escrita e morte, o ato de “cobrir esse papel como se cobre um corpo”. Minha leitura, permeada pelos temas com os quais decidi trabalhar, associou o ato de cobrir o corpo ao rito funerário. E ainda, tal qual as obras que formam o corpus dessa pesquisa, o ato de cobrir o papel com palavras, escrevê-lo, com o ato de se cobrir o corpo morto.

Na Grécia antiga, o sepultamento era considerado um ato sagrado, e aquele que passasse por um corpo insepulto sem ao menos atirar uma fina camada de pó sobre ele estaria sujeito a uma maldição. Esse ato está intrinsecamente ligado ao desejo de memória, à memorização dos mortos. O ato de recordar os mortos tem duas dimensões: a religiosa e a mundana. Dimensões essas que se opõem enquanto *pietas* e *fama*, sendo *pietas* – piedade – referente à dimensão religiosa e *fama* – fama – à dimensão mundana². Assim, a piedade é a obrigação dos descendentes para com a memória dos seus mortos, isto é, de honrá-los e perpetuar sua memória. A piedade é algo que depende dos vivos, algo que somente os outros, isto é, os vivos, podem ter pelos mortos. Já a fama pode ser conquistada por si e para si. Segundo Assmann (2011), “é uma forma secular de auto eternização, que tem muito a ver com a auto encenação”.

A fama tem duas dimensões, a da memória religiosa, que cuida da recordação individual e da salvação da alma e a fama mundana, que busca a eternização por meio de uma recordação generalizada. No Egito, essas duas dimensões eram intimamente ligadas, já na Grécia elas se separam. De maneira que “a eternização do nome é a variante mundana da salvação da alma” (ASSMANN, 2011, p. 43). Assim, criou-se uma cultura da *fama* independentemente do culto aos mortos, na qual o poeta

¹ Esse feliz momento em que encontrei um verso que guiaria e intitularia o meu trabalho de dissertação se deu em sala de aula, durante uma leitura realizada pela professora Fabrícia Wallace na disciplina Escritas de si, que tanto contribuiu para a escrita desse trabalho.

² ASSMANN. Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*; tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

era considerado um funcionário da fama e tinha como função inscrever o nome dos heróis na memória da posteridade:

A função do poeta como cultor da *fama* é uma função memorial: almeja superar a morte corporal na medida em que torna os indivíduos famosos e seus nomes, perenes. Ao poeta é atribuída, em uma tal cultura, uma forma especial de arte (ou magia) de comunicação com o distante, que lhe dá o poder de influenciar, na posteridade, os ouvintes dessas histórias que ainda sequer tenham nascido. (ASSMANN, 2011, pg. 43)

Em obras gregas como *Iliada* e *Antígona*, é possível observar esse desdobramento da memória enquanto *fama* e enquanto *pietas*. Assim, há uma preocupação das personagens com o culto aos mortos, que nessas obras surge a partir da noção de obrigação para com o sepultamento dos corpos de Heitor e Polinices, tradição que tanto se relaciona com a memória cultural visto que a memorização dos mortos é o núcleo antropológico desta. No entanto, na *Iliada*, uma outra dimensão da memória vem à tona, a fama. Há, então, um desejo de imortalidade, não do corpo ou da alma, mas do nome. Essa prerrogativa da vida após a morte só é possível através da palavra, que garante a imortalidade na memória póstera, evitando assim a morte maior: o esquecimento. Nesse sentido, é possível entender por que o poema fala tanto da luta heroica e também de preparativos, de ritos funerários – que procuram abolir a morte pessoal por meio da rememoração.

A memorização dos mortos e os rituais que a constituem e a escrita poética têm em comum o desejo de imortalidade, de uma vida mesmo após a morte, mas agora na memória. Assim, a ereção do túmulo e a escrita do poema buscam a perpetuação da vida, lutam contra a morte e contra o esquecimento, sendo, portanto, práticas análogas. Em *Limiar, Aura e Rememoração*, Jeanne Marie Gagnebin faz uma aproximação entre o túmulo e o poema. Segundo ela, “se o túmulo é um signo (*sèma*) construído com pedras, o poema também é signo, túmulo (*sèma*) de palavras; ambos têm por tarefa lembrar aos vivos de amanhã a existência dos mortos de ontem e hoje.”(GAGNEBIN, 2014, p. 16). Ela ainda ressalta que a escrita poética retoma e transfigura a função fúnebre de dizer a morte, e portanto o ausente, bem como o torna presente pela força do canto.

K. – relato de uma busca, obra do escritor brasileiro Bernardo Kucinski que será analisada ao longo desse trabalho, conta a história de K., um homem que busca

por sua filha desaparecida pela ditadura militar. Ao redor do acontecimento, a narrativa busca não só o corpo de A., mas também uma maneira de perpetuar a sua memória. Ao pensar a escrita e a ereção do túmulo como práticas análogas, recordo o capítulo intitulado “A Matzeivá”, que será analisado no segundo capítulo do presente trabalho. A matzeivá é a lápide que se coloca no túmulo em geral um ano após o falecimento. Nesse capítulo, K. procura um rabino para obter a permissão para colocar uma matzeivá para A., que já estava desaparecida há cerca de um ano, todavia o rabino nega a execução do rito, argumentando que não havia sentido em colocar uma lápide sem que houvesse corpo: “Sem corpo não há rito, não há nada” (KUCINSKI, 2014, p. 79). É justamente contra essa noção que K. reivindica a lápide para sua filha, pois para K. a ausência do corpo, do rito, da lápide equivaleriam a dizer que ela não havia existido.

Diante da impossibilidade de executar os ritos funerários – que na sociedade ocidental incluem o luto socialmente estabelecido, o velório e o enterro – K. decide escrever um pequeno livro *in memoriam* com algumas fotos e depoimentos das amigas de A.. Embora não substituíssem a matzeivá, livros como esse eram comuns na Polônia e, ao fazer um desses para sua filha e seu genro, K. teria algo que perpetuasse a memória dos seus, como desejava que a lápide negada fizesse. Assim, ela teria “uma lápide em formato de livro” (KUCINSKI, 2014, p. 82) que ele distribuiria para os amigos, familiares e parentes. Todavia, ao retornar à gráfica na qual ele havia deixado o livro, ele é recebido aos gritos pelo atendente, aquela era uma subversiva, uma desaparecida política, uma comunista e, portanto, aquele material também o era. Tendo sido privado também de seu livro *in memoriam*, K. decide escrever uma carta para suas netas contando a história de A. e, dessa maneira, encontra um jeito de perpetuar, ainda que apenas no seu núcleo familiar, a memória de sua filha.

Entendendo a função dos ritos funerários, pode-se perceber como a escrita assume um papel similar ao desses ritos para a personagem do romance. É por meio da escrita que o pai pode enfim prestar sua homenagem e rememorar a filha desaparecida. Ao cobrir o papel com palavras que contam a história de A., o pai também cumpre o rito funerário, como se assim cobrisse o corpo de sua filha, não o deixando insepulto e assim evitando a incidência de uma maldição: o esquecimento. Sendo A. uma desaparecida política, a perpetuação de sua memória extrapola o

núcleo familiar³, fazendo lembrar a sua história e a das outras pessoas também desaparecidas pelo regime militar. De maneira que essa lápide de palavras torna-se também um monumento.

O cumprimento dos ritos funerários não diz respeito apenas à rememoração do morto, mas também à experiência da perda e ao luto, que compõe as nossas tradições e ritos em relação à morte. Neste trabalho, os observarei tanto em sua perspectiva histórica (no segundo capítulo) a partir da obra de Phillippe Ariès, quanto numa perspectiva antropológica dos ritos de passagem baseada no trabalho de Arnold Van Gennep (no terceiro capítulo). Nesse sentido, esse ato de cobrir o papel como se cobre um corpo diz respeito também à essa cerimônia de despedida que os ritos funerários configuram, bem como o texto literário. Em *Algo : Preto*, do francês Jacques Roubaud, a escrita se mostra uma maneira de rememorar, mas também como um ritual que intenta o atravessar do luto tendo a linguagem como artifício, de maneira que os poemas nos tornam leitores do trabalho de luto que ali se desenrola. É possível então observar como a escrita permite proposições absurdas que fantasiam com a presença de Alix, cria um inventário dos vestígios, faz do papel um suporte no qual se pode imprimir as lembranças, ao mesmo tempo em que a linguagem simplesmente não dá conta de toda a experiência da perda.

Essas obras partilham com seus leitores experiências de perda bastante distintas e lidam com a memória na perspectiva de sua perpetuação e de seu apagamento. Apesar da diferença de dimensão – privada e pública – acerca da questão memorativa e do contexto em que a perda se dá, elas têm em comum a necessidade de escrita para lidar com a perda do outro, e por isso o presente trabalho se propõe a uma análise comparativa entre as duas obras.

Para isso, dedicarei o primeiro capítulo a uma apresentação e análise das obras escolhidas, observando as questões que dizem respeito ao gênero literário, as relações que mantêm com outras obras, bem como suas conexões com os vestígios e rastros de presença. O segundo capítulo, por sua vez, tem como intuito observar as implicações da presença e da ausência do corpo morto, de uma imagem da morte e dos ritos

³ Importante lembrar que nessa obra encontramos duas dimensões de escrita, a da carta da personagem K. que se destina a sua família, mantendo-se portanto restrita ao seu núcleo familiar e a do próprio romance, que apesar de escrito a partir de uma história familiar, é uma obra de ficção e, portanto, extrapola o núcleo familiar, lembrando-nos também das histórias de outras pessoas vítimas de desaparecimento forçado. Esse extrapolamento se relaciona também com a maneira como as personagens são nomeadas no romance, questão que será tratada no primeiro capítulo dessa dissertação.

funerários, além de analisar como esses tópicos se relacionam com a ideia de um acontecimento que não tem fim, isto é, que retorna sempre à memória. Já o terceiro capítulo se desenvolve ao redor das noções de limiar, luto e escrita, tomando cada um deles como uma zona de transição entre os vivos e os mortos, o passado e o futuro, o eu e o outro. E, ainda, a partir das indicações de Aleida Assman em *Espaços da Recordação*, entender a função memorativa da escrita, como ela se aproxima dos ritos funerários no sentido da memoração dos mortos. E, por fim, tendo como base a tese descrita por Ricouer em *Tempo e Narrativa*, buscarei entender como a composição textual influi no atravessar o luto.

Enquanto nos poemas de Roubaud o luto é tão marcado, no romance de Kucinski é possível observar uma espécie de estancamento. Nesse sentido, o desaparecimento forçado e suas implicações no que diz respeito às práticas que intentam a memoração dos mortos sugerem algumas questões: a ausência dessa dimensão impossibilita a vivência do luto? E, ainda, a escrita cumpre esse papel de rito funerário, de lápide? Assim, tentarei responder essas perguntas ao longo do segundo e do terceiro capítulo que se dedicam à compreensão da necessidade dos ritos funerários, bem como do papel da escrita mediante a perda do outro.

A partir da análise das obras literárias *K. – relato de uma busca*⁴ e *Algo : Preto* essa dissertação propõe entender as relações entre escrita, morte e memória que nelas se estabelecem. Sabendo que ambas as obras lidam com a morte do outro, é preciso compreender então como a escrita se relaciona com a perda e, conseqüentemente, com o luto. E, tendo em vista a questão do desaparecimento, a questão da ausência e da presença do corpo, de vestígios e dos ritos funerários também se faz importante para a compreensão de como o trabalho de luto e como o desejo de memória se expressam textualmente e, ainda, como eles movem a escrita.

A partir desse encadeamento que une obras literárias e obras teóricas acerca das noções de memória, morte, ritos de passagem, escrita, ficção, luto e limiar tenho como objetivo entender o que significa de fato o ato de cobrir um papel como se cobre um corpo. E, além disso, busco compreender quais são as motivações desse gesto, como ele se inscreve nesses textos tão distintos que dizem perdas tão singulares e como isso está atrelado ao ato de escrever, tomando a escrita dos textos que dizem a perda como análogas ao trabalho de luto, justamente por seu caráter liminar. E, ainda,

⁴ A partir de agora a obra de Kucinski, *K. – relato de uma busca* pode encontrar-se referenciada como: *relato de uma busca*.

olhar para escrita a partir de seu caráter de mídia de memória, procurando, assim, entender o desejo de escrita como um desejo de memória, associando à noção de memorização dos mortos aos ritos funerários e a obra literária a uma lápide.

CAPÍTULO 1
RASTROS

Alix



Alix Cléo Roubaud, *Si quelque chose noir* (série de 17 fotografías), Saint Félix, 1980.

Fonte: http://chroniques.bnf.fr/chroniques_61/files/assets/se0/page22.html

Pelo vão da porta entra a luz que compõe a fotografia. O jogo de luz e sombra revela o espaço, o vão e o corpo. Em uma diagonal que parte do canto inferior direito e segue até além do vão da porta, o corpo de uma mulher traça um percurso. Ocupando o plano baixo, médio e alto do espaço, o corpo de Alix Cléo Roubaud deita-se, senta-se, levanta-se, compondo uma dança estática ou uma fotografia do movimento.

“Não se pode reconstituir o movimento através de posições no espaço ou de instantes no tempo” (DELEUZE, 1983, p. 6), a imagem dos corpos de Alix é, então, não o movimento em si, mas uma composição de cortes imóveis. Assim, ela se situa num tempo abstrato, num tempo sem duração concreta, dando-nos não o movimento, mas uma ilusão dele.

Alix desdobra-se em várias, permitindo que unam-se as Alix de diversos instantes passados. Assim, a fotografia dessas poses eternas ou de diversos instantes suspende o tempo e sua duração. Nessa imagem do não-tempo, do tempo sem duração concreta, ou quem sabe da eternidade, a coreografia estática de Alix nunca cessa de acontecer, assim como no não-tempo do luto vivido pelo eu do poema de *Algo: Preto*, a morte de Alix nunca cessará de acontecer.

“Ora, o movimento *exprime uma* mudança na duração ou no todo” (DELEUZE, p.13). Se assim o é, a dança estática que o corpo de Alix imprime na fotografia indica uma mudança. Não uma mudança real, já que o próprio movimento aqui é ilusório, mas ao menos uma mudança fictícia, da vida à morte. Assim, a fotografia de Alix ensaia uma morte já sabida. Tal relação que a fotografia estabelece com a morte se dá não só pela relação da fotógrafa e daquela que é fotografada com a morte, mas também porque a fotografia ficcionaliza uma micro experiência da morte:

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 1984, p. 27)

A mudança, a transição entre dois estados, aqui a vida e a morte, é expressa não só pela ilusão do movimento que observamos na fotografia, mas também por um

elemento cenográfico, a porta. Ela, que remete o limiar, nos diz: aqui é zona de transição, entre a Alix do momento anterior e a Alix anterior ao momento anterior, entre a vida e a morte. Aqui, é espaço de luto. Luto esse de uma morte que ainda não veio, mas que virá. Morte já sabida, morte antecipada, morte fotografada, morte coreografada, morte encenada, morte que se demora no ato de morrer.

A fotografia de Alix Cléo Roubaud é uma das dezessete pertencentes à série “Si quelque chose noir”. Em seu diário pessoal⁵, Alix sugere o espelho como a essência da fotografia, por ser capaz de inserir o duplo no próprio real, sendo assim, um recorte desse real. Ora, o ato de fotografar a si mesmo traz para o real o duplo, assim como ele surge no ato de olhar-se no espelho. Ao olhar-se fotografado, logo duplicado, o sujeito vê a si mesmo como um outro. E assim, ao outrar-se, tem a possibilidade de encarar a si mesmo, reconhecendo a própria perenidade.

Ainda em seu diário, Alix escreve: “Te olhar já fotografado, deslizar entre você e eu a fina película mental, da sua morte, da minha morte⁶” (ROUBAUD, 2009, p. 19). A frase da fotógrafa indica sua relação com a fotografia, uma relação que é sempre mediada pela morte. Em *A inelutável cisão do ver*, ensaio que faz parte de *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman parte de um trecho de *Ulisses* de James Joyce a fim de revelar o movimento de abrir-se em dois que o ato de ver supõe. Assim, ele sugere que ao vermos algo que se põe diante de nós, há sempre um movimento inverso, no qual somos olhados de volta por essa coisa, movimento esse que demanda um *em*, um *dentro*. Didi-Huberman é guiado pelas palavras de Joyce: “Fecha os olhos e vê” (JOYCE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). E, tomando-as de ensinamento, propõe que façamos o movimento de fechar os olhos para ver, quando o próprio ato de ver nos remeter a um vazio que nos olha de volta. Ainda fundamentando-se no texto de Joyce, Didi-Huberman precisa como a cena vista e descrita pela personagem Stephen Dedalus abre-se em duas, de maneira que tudo que é visto pela personagem “é olhado pela perda de sua mãe” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32). Acerca da relação que se estabelece entre o ato de ver e a perda, ele declara:

⁵ Intitulado *Journal*, o diário pessoal de Alix Cléo Roubaud foi publicado postumamente em 1984, tendo os trechos selecionados por Jacques Roubaud.

⁶ A tradução do *Journal* de Alix Cléo Roubaud utilizadas no presente trabalho foram disponibilizadas a mim pela Fabricia Wallace Rodrigues, sendo ainda inédita ao público e feita a partir da edição original francesa.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem – e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.33)

Nesse sentido, é como se a perda ainda por vir, a perda da vida, de si mesma se fizesse de suporte do que é visto por Alix. Logo, o ato de ver abre-se em dois: o que é visto e o vazio que a olha de volta. De maneira que, ao ver uma fotografia, Alix fosse sempre olhada de volta pela morte, seja a daquele que foi fotografado ou a sua própria. Assim, a morte de alguma maneira a olha, a concerne e a persegue.

Seu projeto fotográfico é, portanto, permeado por essa experiência de encarar a morte, isso se deve ao caráter mortal do ser humano, mas também à doença de Alix, que já indicava uma redução de sua expectativa de vida. No dia 28 de janeiro de 1983, Alix Cléo Roubaud morre, aos 31 anos, de uma embolia pulmonar decorrente de sua asma. Um ano após sua morte, o poeta francês e viúvo Jacques Roubaud publica o diário pessoal de Alix, que lhe foi deixado como que de herança. Em 1986, Roubaud publica a obra *Quelque chose noir*, traduzida para o português como *Algo : Preto*.

A obra de Jacques Roubaud é dividida em nove sessões, cada uma delas contendo nove poemas, e uma última sessão que ao invés de ser numerada, como as outras, chama-se “NADA” e contém apenas um poema. Como fio condutor da obra, têm-se o desejo de dizer a morte da amada, de maneira que os poemas evidenciam o processo de luto vivido pelo eu do poema. Assim, para tentar dizer a morte do ser amado, os poemas estabelecem um diálogo com o que resta desse ser, com seus rastros: as lembranças que se têm dele, o espaço que foi compartilhado, suas fotografias, seu diário.

Ora, a fotografia daquela a quem se ama e seu diário parecem evocar uma intimidade, no entanto, em *Algo: Preto*, dialoga-se não só com a mulher amada, com a esposa, mas também com a artista que foi essa mulher, isso porque suas fotografias e seu diário são parte de um projeto artístico. Como fica claro pelas escolhas dela, esse projeto tem claramente um tom intimista. Ele explora a pessoa, mas também a artista, assim como se define enquanto projeto artístico no seu próprio desenrolar. É, portanto, uma escrita de si e uma reflexão sobre seu próprio trabalho. Isso explica a escolha, muitas vezes, pelo autorretrato, pela escrita diarística, por deixar seus escritos para serem publicados pelo esposo após seu falecimento, pelo mote da morte já

esperada.

De alguma maneira, *Algo: Preto* também manterá esse tom intimista, embora não tão evidente quanto na obra de Alix. Como apontado por Caio Meira, o livro “se apresenta como o diário de uma perda”. Em *O pacto autobiográfico*, Lejeune dedica um capítulo ao diário, no qual ele descreve as características do gênero. Primeiramente, ele discute quem seria o escritor do diário, se haveria um perfil psicológico do diarista. Apesar de, durante o século XIX, as mulheres mais jovens terem sido sistematicamente estimuladas a manterem um diário, o que justifica a sua predominância enquanto escritoras do gênero, não há um tipo de personalidade essencial ao diarista. Sendo assim, qualquer um pode escrever um diário. Lejeune ressalta, então, que os traços que os escritores do gênero têm em comum são: o apreço pela escrita e uma preocupação com o tempo.

Chegamos então há uma questão primordial na escrita do diário: sua relação com o tempo. Como o nome do gênero indica, o diário pressupõe uma escrita cotidiana, tendo como base a data. Lejeune ressalta, portanto, a atitude do diarista de inscrever a data acima de seus escritos, chamando esse registro de “entrada”. Essa datação é capital para o gênero, muito embora possa ser mais ou menos precisa, ou espaçada. É, inclusive, ao levar tais aspectos em consideração que o autor descreve o diário como “uma *série de vestígios datados*” (LEJEUNE, 2014, p. 299). A esse respeito ele dirá:

O diário é um *vestígio*: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante. É um vestígio com suporte próprio: cadernos recebidos de presente ou escolhidos, folhas soltas furtadas ao uso escolar. Às vezes o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida quotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismo. Quando se lê “o mesmo texto” impresso em um livro, será de fato o *mesmo*? Assim como as obras de arte, o diário só existe em um único exemplar. (LEJEUNE, 2014, p. 301)

Ainda, Lejeune discorre acerca da forma do diário. De forma livre, o gênero confere ao escritor infinitas possibilidades que serão eleitas de acordo com o propósito do diarista. Assim, o diário tem como traços formais invariáveis apenas a repetição e a fragmentação, que são resultado da definição proposta por Lejeune. Por fim, ele apresenta as possíveis utilidades desses escritos, sendo elas: conservar a

memória, sobreviver (ao tempo), desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever.

A partir da exposição dessas características que concernem à escrita diáristica, é possível perceber uma aproximação entre a obra de Jacques Roubaud e o gênero em questão, principalmente pela inserção de datas em alguns dos títulos de seus poemas, assinalando um ordenamento cotidiano, como vemos em “Meditação do dia 12/5/85”, “Meditação do dia 21/7/85”, e outros. Embora essas datas apareçam como títulos dos poemas, e não como entradas de um diário, além de não serem constantes, o fato delas serem assinaladas já é bastante significativo.

Além disso, apesar de *Algo: Preto* ser catalogado como poesia, é perceptível uma proximidade com o diário. Essa talvez possa ser explicada pelo desejo de um tom mais intimista, também presente na obra de Alix, que potencializa o diálogo entre as obras, mas também pela relação do gênero com o cotidiano. Ademais, a contiguidade entre a escrita de Roubaud e a escrita diáristica pode ter como origem um intento de explorar os traços formais que Lejeune define como invariáveis: a repetição e a fragmentação. Isso porque as lembranças de Roubaud – da maneira que se apresentam para o leitor – são, elas mesmas, permeadas pela repetição e pela fragmentação. Então, ao indicar essas datas, colocando-se tão próximo ao diário, Roubaud se utiliza desses traços formais que estão intrinsecamente ligados a sua obra para dar força a essa noção de uma lembrança que não cessa de acontecer e, também, de uma presença que jamais poderá ser absoluta novamente.

Ora, a temática em torno da qual a obra se constrói justifica ainda a predileção por essa escrita íntima e pela necessidade de se assinalar o ordenamento do texto conforme o passar dos dias. Isso porque ao falar da morte da mulher amada e conseqüentemente do processo pelo qual se passa ao experienciá-la, Roubaud expõe o processo extremamente íntimo que é o luto – bem como muitas das suas lembranças enquanto casal: “Seios. depois em baixo. A mão se aproxima. penetra.” (ROUBAUD, 2005, p. 52). Além disso, escrever o luto segundo o ordenamento do calendário tem como efeito o espelhamento desse processo na própria escrita, tornando-o mais evidente para aquele que o escreve, bem como para aquele que o lê. Ademais, o luto passa a habitar o dia a dia, fazer parte do cotidiano daquele o vivencia. Assim, ao mesmo tempo que sofre, lembra e reflete sobre a morte da esposa, o eu do poema precisa continuar a viver. De maneira que, a dor da perda e a banalidade do cotidiano se enlaçam nos versos, assim como na vida:

Assim que eu me levanto (às quatro e meia, cinco horas), pego minha tigela na mesa da cozinha. Coloquei-a na véspera, para não mexer muito na cozinha, para reduzir o ruído de meus movimentos. Continuo fazendo assim, dia após dia, menos por hábito do que para recusar a morte de um hábito. Ficar em silêncio não tem mais a menor importância. (ROUBAUD, 2005, p. 35)

Mais do que intimismo e a cotidianidade que a escrita do diário permite, as relações entre as obras de Alix e Jacques Roubaud se dão no nível do conteúdo. Ora, se para Alix a morte é algo por vir, nos poemas de Roubaud vemos a “Enfim adequação exata da morte mesma à morte sonhada, a morte vivida, a morte mesma mesma. idêntica a ela mesma mesma.” (ROUBAUD, 2005, p. 25). A frase não só confirma o que já se havia prenunciado, como o faz segundo os próprios escritos da fotógrafa: “Curiosa correspondência, de uma só vez correspondência exata do amor em si, do amor sonhado, do amor vivido, do amor em si mesmo mesmo. Idêntico a si mesmo mesmo.” (ROUBAUD, 2010, 31). Assim, o diálogo com aquilo que resta da esposa não é só constante, mas também evidente.

O próprio título da obra de Jacques Roubaud já o evidencia. *Quelque chose noir* (em português *Algo : Preto*) faz referência explícita à série fotográfica “Si quelque chose noir”. Percebe-se uma discreta mudança nos títulos das obras “Si quelque chose noir” indica uma condição que desaparece com a morte de Alix em *Quelque chose noir*. As interseções entre as obras, contudo, não se limitam ao título. Se na série todas as fotografias são feitas no mesmo lugar, se utilizando da técnica de dupla exposição, de maneira que vemos repetidamente um corpo replicando-se no espaço nas mais variadas poses, os poemas parecem trazer para sua linguagem um pouco do que a experiência fotográfica de “Si quelque chose noir” proporciona: a repetição de uma imagem do corpo. Muito embora os termos “repetição”, “imagem” e “corpo” também surjam de outras formas ao longo do texto.

Em *Algo : Preto*, a lembrança – essa que surge espontaneamente, sem intenção ou qualquer esforço para recordar – aparece como tiragens fotográficas, que podem ser indefinidamente, infinitamente reproduzidas na memória, e assim, de fato, são. Nas fotografias, o corpo – de Alix e, por vezes, o de Jacques – se repete imageticamente, por meio das técnicas fotográficas, ensaiando, ficcionalizando, prevendo a morte. Quando a morte de fato chega, o corpo de Alix, ou o fragmento de

corpo, também se repetirá imagetivamente, mas agora na memória de Jacques Roubaud: “Havia sangue espesso sob tua pele em tua mão/ derramado na ponta dos dedos para mim não era humano” (ROUBAUD, 2005, p. 21).

Tal imagem, da mão que pendia para fora da cama e cujo sangue se acumulou na ponta dos dedos, volta insistentemente na memória daquele que a viu e, conseqüentemente, volta também textualmente. Ao longo dos poemas, essa imagem será descrita repetidas vezes, aludindo à insistência enquanto lembrança: “Essa imagem se apresenta pela milésima vez. com a mesma insistência. ela não pode não se repetir indefinidamente. com a mesma avidez nos detalhes. não os vejo se atenuarem.” (ROUBAUD, 2005, p. 30). Os poemas parecem ser escritos a partir dessa imagem, como que compreendendo-a, assimilando, digerindo-a. E é, portanto, essa lembrança da mão pendente, da mão morta, da mão cujos dedos acumularam sangue que não permite de maneira alguma que aquele que sofre o luto considere a possibilidade da esposa estar viva. O aspecto daquela mão não é humano, e, por tê-la visto daquela maneira, reconheceu-se a morte.

Tendo-a visto, tendo-a reconhecido, o que resta àquele que ficou são as lembranças e os rastros do outro. Assim, não só a lembrança da mão de Alix surge, mas também outros fragmentos dela: o ventre, o ponto mais preto, as pernas, os seios, os olhos. Seu corpo surge fragmentado, pois agora é só lembrança, ela nunca mais estará presente em sua repleta inteireza. Se apresentará enquanto imagem na memória, fruto da lembrança inesperada, mas também será evocada pelo que deixou para traz: suas imagens em duas dimensões, suas cartas, a sua escrita, a máquina em que escrevia: canadense, suas fitadas do gravador, seus panos. Se algumas dessas coisas foram deixadas intencionalmente, como recordações, muitas outras são apenas vestígios de uma vida compartilhada.

A.



1966

Ana Rosa Kucinski Silva



2012

Gustavo Germano, *Ausencias*, Brasil, 2012.

Fonte: www.gustavogermano.com

Em um momento, há uma mulher sentada em frente a uma porta, no outro, não. Na segunda fotografia, a porta permanece fechada, e a mulher que antes apoiava as costas no arco que sustenta a construção já não está lá. Ela desaparece, sem deixar vestígios da sua presença, como se nunca houvesse existido. A porta permanece fechada, intransponível, não é possível passar por ela, adentrar o quer que seja essa construção, descobrir o que ela guarda. Fora a porta, não há nada, apenas uma ausência, que só pode ser percebida por quem soube a presença, por quem soube o olhar que mira a câmera, o fotógrafo, o espectador ou, quem sabe, algo além. Quem não o soube, vê apenas uma porta.

Nada indica que alguém já esteve ali, nada indica a presença de uma mulher. Não há nenhum rastro, nenhum vestígio de que um dia uma mulher se sentou diante daquela porta, e mais, não há nenhum vestígio de que um dia uma mulher se levantou diante daquela porta e percorreu algum caminho, que faz parte de uma história já desaparecida. Em um momento, há uma mulher sentada em frente a uma porta. Em outro, não há.

Um arquivo demanda um lugar que o abrigue e alguém que o guarde, diz Derrida. Que arquivo o corpo de Ana Rosa Kucinski Silva guarda? Arquivo esse agora inacessível, pois já não há ninguém que nos permita o acesso. Que histórias estão por trás dessa porta? E mais, que histórias vão além dessa porta? Que histórias poderiam ser contadas a partir da presença? A partir da ausência, sabe-se ao menos uma: o desaparecimento.

A obra “Ausências” do fotógrafo argentino Gustavo Germano é uma série de fotografias que trata dos desaparecimentos acontecidos durante a ditadura militar. O projeto que se iniciou com os desaparecidos da Argentina, abrangendo posteriormente histórias de outros países da América Latina, recria cenas fotográficas a partir de álbuns familiares. Assim, ele parte de fotografias pessoais nas quais pessoas que foram desaparecidas participaram sozinhas ou ao lado de amigos e familiares, e recria a cena, agora sem a pessoa desaparecida, tornando-as presentes em sua ausência.

Aqui, na recriação da fotografia de Ana Rosa Kucinski Silva, deparamo-nos novamente com uma porta. Essas fotografias, que, mais uma vez, se colocam em relação com a morte, trazem, assim como a fotografia de Alix Cléo Roubaud, a noção de limiar, indicando uma zona de transição. No entanto, se na fotografia de Alix vemos uma coreografia estática que traça o percurso do corpo no espaço, aqui temos ora a presença de um corpo ora a sua ausência.

As duas fotografias que compõem a obra de Germano, lado a lado, estabelecem uma relação dicotômica entre os termos presença e ausência. Sem nenhuma indicação de transição entre um termo e outro, vemos a supressão da experiência limiar, da passagem da vida à morte. Em uma das fotografias, há uma mulher sentada em frente a uma porta. Na outra, não há. De maneira que o enquadramento da fotografia nos coloca diante não da morte, mas do desaparecimento.

Em *A câmara clara*, Barthes afirma que o que se coloca na fotografia não é só ausência do objeto – já que não é objeto mesmo que se apresenta na fotografia, e sim uma imagem dele; é, também, a noção de que “esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo” (BARTHES, 1984, p. 169). Ora, a fotografia de Germano vai além, a partir dela sabe-se que aquela pessoa fotografada existiu, esteve onde eu a vejo e, depois, não esteve mais. É esse não estar mais que é focalizado, tornando a foto uma maneira de salvar do esquecimento a história pessoal de Ana Rosa Kucinski Silva, mas também a história dos regimes ditatoriais na América Latina.

É de maneira análoga que o romance do brasileiro Bernardo Kucinski se desenvolve. Em *K. – relato de uma busca*, é narrada a história da personagem K., um renomado escritor de língua iídiche, cuja filha desapareceu em plena ditadura militar. A história do pai que procura a filha desaparecida constitui-se a partir de um contexto que é histórico, a ditadura militar no Brasil, mas também a partir de uma história familiar, o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski Silva. Ao tecer essas tramas, Kucinski engendra uma narrativa que logo adverte ao leitor: “Caro leitor: Tudo nesse livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.”

Ora, tal advertência remete à discussão acerca do entrecruzamento entre história e ficção que Paul Ricoeur suscita no tomo III de *Tempo e Narrativa*. As análises de Ricoeur acerca de tal entrecruzamento aludem uma teoria ampliada da recepção, ao argumentar que “somos leitores de história tanto quanto de ficção” (RICOEUR, 2016, p. 311). Assim, a partir dessa teoria ampliada da recepção, é possível passar da divergência para a convergência desses dois modos narrativos, o ficcional e o histórico. De maneira que, Ricoeur entenderá por entrecruzamento entre história e ficção:

[...] a estrutura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas

respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra. (RICOEUR, 2016, p. 311)

A tese de Ricoeur é dividida em duas partes, sendo a primeira sobre a ficcionalização da história e a segunda, sobre historização da ficção. Levando em consideração que a obra de Kucinski é um romance, portanto compreendida como uma narrativa de ficção, a segunda parte da tese nos será mais cara. Logo, acerca da historização da ficção, Ricoeur propõe que a ficção, de certo modo, imita a narrativa histórica, já que, em sua perspectiva, narrar é sempre contar algo “*como se* isso se tivesse passado” (RICOEUR, 2016, p. 323). Assim, o fato de as narrativas serem sempre contadas em tempo passado, a partir da utilização dos tempos verbais gramaticais, seria um indício da presença deste *como se passado*.

O autor assinala, ainda, estar ciente da recusa de Harald Weinrich em *Tempus* a essa hipótese, visto que para Weinrich, o uso de tais tempos verbais que se referem ao passado não tem uma função temporal. Ao invés disso, os tempos verbais “serviriam para advertir o leitor: isto é uma narrativa” (RICOEUR, 2016, p. 324), o que orienta para uma atitude de relaxamento, de descompromisso frente à narrativa. Todavia, Ricoeur não considera plausível tal noção de que o pretérito tem como fim apenas apontar a entrada em narrativa sem ter qualquer relação com uma função temporal, e sugere a existência de um passado ficcional. Esse passado ficcional, ou quase passado, surge da hipótese de que

[...] os acontecimentos contados em uma narrativa ficcional são fatos passados para uma *voz narrativa*, que podemos considerar aqui idêntica ao autor implicado, ou seja, a um disfarce fictício do autor real. Fala uma *voz* que narra o que, *para ela*, ocorreu. Entrar em leitura é incluir no pacto entre o leitor e o autor a crença de que os acontecimentos narrados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz. (RICOEUR, 2016, p. 325)

A partir dessa hipótese, é possível pensar que a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase ficcional. Mas, para além disso, há ainda um outro motivo para se considerar o *como se passado* essencial para a ficção. Tal motivo decorre, segundo Ricoeur, da regra de ouro da composição da intriga, que se lê em Aristóteles. De acordo com essa regra, a intriga deve ser provável ou necessária. Todavia, Aristóteles não atribui uma significação temporal a essa noção, limitando-se a

distinguir o ocorrido do que poderia ocorrer. De maneira que o ocorrido está para o particular, assim como o que poderia ocorrer está para o geral, sendo o geral “o tipo de coisa que um certo tipo de homens faz ou diz, provável ou necessariamente” (ARISTÓTELES, 1451 b 6, *in* RICOEUR, 2016, p. 326).

Ricoeur defende, então, que a possibilidade do geral está relacionada ao quase passado, isso porque, para Aristóteles, o *possível* é persuasivo, e, para assim o ser, ele deve estabelecer uma relação de verossimilhança com o *ter-sido*. De maneira que,

O quase passado da ficção torna-se assim o detector dos possíveis escondidos no passado efetivo. O que “poderia ter acontecido” - o verossímil segundo Aristóteles - abarca tanto as potencialidades do passado “real” como os possíveis “irreais” da pura ficção. (RICOEUR, 2016, p. 327)

Ao advertir o leitor acerca do caráter inventivo da narrativa, Kucinski se situa no campo do ficcional, e, por isso, assume um compromisso com a verossimilhança e não com o fato histórico – apesar de mesmo ele entrecruzar-se com a ficção. Tal compromisso com a verossimilhança, no entanto, situa a narrativa no quase passado da ficção, que por sua vez detém o que Ricoeur denomina “os possíveis escondidos no passado efetivo”. Logo, são esses possíveis que permitem a afirmação de que quase tudo aconteceu.

A história da busca de K. compõe-se então a partir da memória e da história, engendrando a narrativa ficcional, que por assim ser, revela algo sobre os possíveis do passado. Sendo assim, os possíveis que se apresentam em *K.- relato de uma busca* reconhecem tanto o ponto de vista pessoal do acontecimento quanto o coletivo. De maneira que, no âmbito pessoal, é possível analisar a narrativa em dois níveis, o do autor e o da personagem. Isso porque suas vivências são próximas, K. busca a filha (A.), Kucinski, a irmã (Ana Rosa Kucinski Silva), e ambos veem a escrita como uma forma de perpetuar a memória, seja ela pessoal ou coletiva.

Nesse sentido, a obra se aproxima da autoficção. Tal afirmação é possível ao se levar em consideração os critérios explicitados por Philippe Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico*, para a categorização de uma obra como pertencente a tal gênero literário. Para Lejeune, o gênero da autoficção, também conhecido como romance autobiográfico, comporta todos os textos que levam o leitor a acreditar que exista identidade entre autor e personagem, seja por comparações com outros textos do

próprio autor que levem a essa suspeita, seja por informações externas ao texto. Assim definido, o romance autobiográfico comporta tanto narrativas escritas em primeira pessoa quanto narrativas escritas em terceira pessoa (impessoal), sendo definida por seu conteúdo. A semelhança entre autor e personagem também é variável, podendo ser mais sutil ou mais evidente, sem causar prejuízos à definição de uma obra como pertencente ao gênero.

A narrativa de Kucinski pode ser assim analisada por estar de acordo com os critérios acima descritos, sendo a escrita em terceira pessoa, portanto mais impessoal, e tendo como protagonista uma personagem de nome fictício que sugere identidade entre autor e personagem tanto pela leitura de outros textos do autor que repetem e desdobram temáticas semelhantes tanto pelas entrevistas concedidas pelo autor nas quais ele reconhece algumas situações vividas pela personagem como semelhantes às vividas por ele mesmo.

A escolha do nome das personagens é, então, bastante sugestiva. Ao dar o nome da personagem principal de K., Kucinski despersonaliza um pouco a narrativa, pois “K.” sugere a inicial do sobrenome da família, mas também pode ser associado ao protagonista do romance de Kafka, *O processo*. Assim, “K.” remete ao sobrenome Kucinski, deixando de especificar que Kucinski é esse, o pai ou o filho, pela falta do primeiro nome. Isso indica que apesar de K. ser o pai que busca sua filha, ele não é nem Majer Kucinski (pai do autor), nem Bernardo Kucinski, ou mesmo Joseph K., ele é o que há de comum entre eles: K.. Ou seja, uma personagem fictícia, que surge dessas histórias familiares, mas também de outras histórias, de fatos históricos, da invenção e da própria literatura. Essa referenciação à própria literatura e, também, ao cinema fica explícita na obra:

Milan Kundera diz que Kafka não se inspirou nos regimes totalitários, embora seja essa a interpretação de usual, e sim na sua experiência familiar, no medo que tinha de ser julgado negativamente pelo seu pai. Em *O Processo*, Joseph K. examina seu passado até os ínfimos detalhes, em busca do erro escondido, da razão de estar sendo processado. No conto “O veredicto”, o pai acusa o filho e ordena-lhe que se afogue. O filho aceita a culpa fictícia e vai se atirar ao rio tão docilmente quanto mais tarde Joseph K. vai se deixar executar, acreditando que de fato errou, pois disso era acusado pelo sistema. Como Sofia, que no fim se matou. (KUCINSKI, 2014, p.167)

Ao evocar a afirmação de Kundera sobre a obra de Kafka, sugere-se que essa obra, a de Kucinski, também não é inspirada nos regimes totalitários, mas sim em uma experiência familiar. Isso não quer dizer que ela seja dissociada do contexto político em que esteve imersa, mas que vai além dele. A alusão a personagens como Joseph K. e Sofia indica que a narrativa vai além da denúncia de um regime totalitário, ela toma uma dimensão humana ao trazer à tona, também, a experiência familiar e a experiência do sobrevivente, demonstrando as consequências do modo de operar desses sistemas na vida pessoal, cotidiana, familiar, mas também, como o sistema se utiliza da dor e do sofrimento das suas vítimas para se eximir de sua culpa.

Com o intuito de iniciar uma discussão acerca desses mecanismos utilizados pelos regimes totalitários para transferir às famílias a culpa da morte de seus entes queridos, o narrador relembra o filme *A escolha de Sofia*. Na cena lembrada, Sofia, uma polonesa, é obrigada por um ocupante nazista a escolher qual de seus dois filhos será morto, o menino ou a menina. De acordo com ele, essa possibilidade de escolher só lhe seria concedida por ela não ser judia, pois caso ela o fosse, os dois iriam para a crematória. Diante da escolha impossível, “na qual todas as opções são igualmente dolorosas” (KUCINSKI, 2014, p. 167), a mãe das crianças reluta em escolher um de seus filhos. No entanto, o ocupante ameaça: se ela não escolher entre os dois, ambos serão mortos.

Mas a pergunta a ser feita é por que o soldado alemão decidiu submeter a mãe ao tormento da escolha quando era mais simples matar logo as duas crianças e também matar a mãe, ou ele próprio decidir qual delas matar e qual poupar? Sadismo? Talvez. Mas um sadismo funcional, porque através desse mecanismo o criminoso transferiu à mãe a culpa pelo filho morto. Não foi ela quem escolheu? Esse sentimento de culpa vai se apossando da alma da mãe no decorrer dos anos até que já anciã, sobrevivente de guerra vivendo na América, Sofia se suicida, não suportando mais a carga de uma culpa que nunca foi dela.

A culpa. Sempre a culpa. A culpa de não ter percebido o medo em certo olhar. De ter agido de uma forma e não de outra. De não ter feito mais. A culpa de ter herdado sozinho os poucos bens do espólio dos pais, de ter ficado com os livros que eram do outro. De ter recebido a miserável indenização do Governo, mesmo sem a ter pedido. No fundo a culpa de ter sobrevivido. (KUCINSKI, 2014, p. 167)

Assim, esses sistemas fazem um jogo com o sobrevivente, fazendo-o acreditar que parte da culpa da morte do outro, é dele. É nesse sentido que a prática do desaparecimento forçado se desenvolveu no contexto da América Latina, e é essa experiência do sobrevivente de *K. – relato de uma busca*. O desaparecimento da filha, e a falta de informações deixam muitas dúvidas para o pai, é uma questão de tempo até que ele passe a se questionar se algo poderia sido feito, se ele poderia ter salvo sua filha. Ora, logo vem a culpa, pois

[...] foi por causa desse maldito iídiche que ele não viu o que estava se passando bem debaixo de seus olhos, os estratagemas da filha para evitar que ele a visitasse, suas viagens repentinas sem dizer para onde. (KUCINSKI, 2014, p. 136)

Ainda lembrando a referência à Joseph K., e portanto à narrativa de Kafka, podemos pensar a reflexão acerca do limiar feita por Jeanne Marie Gagnebin em *Limiar, Aura e Rememoração*:

Temos aqui, na reflexão de Benjamin sobre Kafka e a física moderna, uma outra apreensão do conceito de *limiar*: é um limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar. (GAGNEBIN, 2014, p. 45)

Instigados pela referência ao protagonista de *O Processo*, podemos estender tal análise à obra de Kucinski e verificar que de fato há uma distensão da experiência limiar - que será retomada e aprofundada posteriormente - no romance. Tal distensão está intrinsecamente ligada à supressão do corpo de A. e, também, dos ritos funerários que permitiriam que sua família a homenageasse, postulasse sua memória e se movimentasse na experiência limiar que é o luto.

O nome da personagem carrega em si todas essas memórias, a memória do pai, de si mesmo, da literatura. Ele indica a composição da personagem e da própria narrativa, que irá se tecer também dessas memórias e de outras também, como a memória da ditadura, a memória de Ana Rosa Kucinski Silva e a memória dos outros desaparecidos. Então, da mesma forma que o nome K. revela tais pontos, o nome da personagem desaparecida apontará uma série de temas que dirão respeito tanto a ela quanto a própria narrativa.

O nome da filha surge poucas vezes no romance, sendo assim, ela é referenciada como “a filha” na maior parte da leitura. No entanto, seu nome aparece em alguns momentos, e, assim como o pai, a filha é nomeada com apenas uma letra e o sinal de ponto: A.. A letra “A” sugere a inicial do nome de Ana Rosa Kucinski Silva, mas também lembra a palavra “anônima”, como se fosse impossível saber quem é essa personagem, e, de fato, é. Essa impossibilidade fica clara ao longo da narrativa, e percebe-se que ela não atinge apenas o leitor, mas também as personagens. Ao descobrir seu envolvimento com a militância, seu casamento, toda uma vida da qual ele não sabia, K. sente desconhecer a própria filha. Ao olhar suas fotos, K. não reconhece os eventos vividos por ela:

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

O desconhecimento está aqui intrinsecamente ligado ao desaparecimento. Para além da vida dupla, de tudo que não foi contado por medo de colocar a si mesma e aos outros em perigo, há principalmente a falta do corpo. Essa falta impede que uma parte história de A. seja contada, uma parte que envolve tanto sua vida dupla quanto o próprio desaparecimento, e com ele, sua possível, provável morte. Assim, a morte de A. impede que se conte sua vida, e o seu desaparecimento, impede que se conte sua morte.

O anonimato conferido pela letra A. estende-se para além da personagem do romance, é como se ele, ao lembrar A., ao lembrar Ana Rosa Kucinski Silva, lembrasse também os outros desaparecidos, cujas histórias não puderam ser contadas. A. é, portanto, não a irmã de Bernardo Kucinski, mas a personagem fictícia que perpetua a memória da irmã do autor, mas também dos outros desaparecidos, de todas as A. possíveis, cujos corpos e histórias foram desaparecidos, e precisam ser lembrados, a fim de que não desapareçam também de nossas memórias, enquanto amigos e familiares, mas também enquanto nação.

A maneira como a obra de Gustavo Germano é composta, isto é, a disposição das duas fotografias colocadas lado a lado, mostrando a mesma porta com uma diferença temporal de 46 anos, a primeira com Ana Rosa Kucinski Silva, a segunda com sua ausência, estabelece uma relação dicotômica entre os termos: antes e depois, presença e ausência, passado e presente. Já a fotografia de Alix Cléo Roubaud, na qual vemos o desdobramento de seu corpo no espaço, dá a impressão de fluidez, movimento, duração. Isso se deve ao rastro que o corpo de Alix imprime no papel fotográfico, dando-nos a ilusão de observar o movimento acontecendo, embora ele seja, ali, estático e fragmentado.

É a segunda fotografia da obra de Germano, fotografia que se relaciona com os termos *depois*, *ausência*, *presente*, que nos instiga a questionar o que aconteceu *depois* que Ana Rosa saiu dali? Qual o motivo de sua *ausência*? Onde ela se encontra no *presente*? É, portanto, justamente a ausência de algum rastro indicando o percurso que Ana Rosa Kucinski Silva fez segundos após a fotografia ser tirada – questionamento que surge a partir da segunda fotografia, na qual ela não mais se encontra – que dá a ideia de uma relação dicotômica. Entre as duas fotografias que compõem a obra de Germano, não há fluidez, mas sim um contraste: com ela, sem ela.

Assim como as fotografias, as obras literárias analisadas também são marcadas pela presença ou pela ausência de rastros, de vestígios de alguém que não mais se encontra. Rastros, vestígios que estão intimamente ligados à lembrança, porque cada um deles conta uma história e quando unidos, engendram uma narrativa sobre uma vida, sobre alguém que já não mais pode contar sua história.

Em *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*, a pesquisadora Carolina Junqueira dos Santos, para argumentar que a visualidade e a materialidade são características do objeto fotográfico desde os primeiros daguerreótipos, conta como era comum colocar nas caixinhas desses objetos um terceiro elemento. Assim, além da imagem e da caixinha, o objeto poderia abrigar também uma parte do corpo do outro: uma mecha de cabelo, unhas, pedaços de ossos. Ou, ainda, um objeto que esteve em contato com o corpo do outro: pedaços de roupas, sapatinhos de crianças em bronze, flores da coroa

funerária, prática que, de acordo com a autora, se aproxima ao culto antigo às relíquias religiosas. Ainda segundo ela,

Com esses elementos em torno da fotografia, são criados os verdadeiros altares sagrados para o ser amado, em uma constatação brutal da finitude da vida e do medo de deixá-la, fazendo-os conservar do outro o que fosse possível. Não bastava somente a imagem, mas um vestígio mesmo do corpo do outro, de sua presença física no mundo. (SANTOS. 2015, p. 57)

É interessante como o trabalho artístico de Alix Cléo Roubaud composto pelas fotografias, autorretratos, escritos se direciona para essa “constatação brutal da finitude” e também como os textos de Jacques Roubaud se aproximam dessa ideia de um “altar sagrado para o ser amado”. É como se o texto literário se tornasse o próprio altar no qual constam as fotografias, os objetos pessoais, as partes do corpo do outro, bem como as lembranças que eles suscitam naquele que projeta o altar.

A “constatação brutal da finitude” impulsiona em Alix Cléo Roubaud um desejo de preservação da memória, e de composição de um trabalho artístico a partir dela. Assim, motivada pela iminência de sua morte, a artista planeja e cria propositalmente vestígios que contem a sua história, que lembrem a sua vida, o seu trabalho. De maneira que, após a sua morte, seu marido viverá em meio a esses vestígios, dividindo com eles a casa:

Dispersa entre as luzes, tuas sombras
Contada de lugar em lugar : paredes, gavetas, este livro :
Imagens de ti, estas palavras.
Tuas cartas.
Tua escrita, e batida a máquina : canadense.
Tua língua dupla. Vista.
Mas não cheguei a ouvir novamente tua voz : as fitas do gravador, todas essas horas, ditas durante as noites, nos últimos meses.

Os outros vestígios, provindos de outros sentidos, estão só em mim. Quando tropeço neles, sufoco. (ROUBAUD, 2005, p. 42)

Assim como na fotografia analisada o corpo de Alix deixa um rastro no espaço, em *Algo : Preto* a sua existência também deixará um rastro que percorre desde a casa que outrora fora habitada pelo casal até a memória do poeta e marido.

Esse rastro é composto por diversos vestígios que incluem as coisas que restaram pela casa, as lembranças impressas no outro – vestígios provindos dos sentidos. Todavia, estes eles não se limitam a objetos e lembranças deixados por acaso, pelo contrário, incluem também uma série de vestígios planejados: os autorretratos, as fitas do gravador, a escrita. É importante ressaltar a intencionalidade aqui, porque esses vestígios não são meros objetos da vida cotidiana fortuitamente deixados, pelo contrário, eles surgem da consciência da iminência da morte e são planejados. Isso significa que eles contam não só a história pessoal de uma mulher, como também integram seu projeto artístico. Além disso, a intencionalidade nos leva a supor que esses vestígios não só contam e integram a história pessoal e o projeto artístico de Alix, como o fazem conforme o desejo daquela que os criou.

O trecho acima menciona ainda as sombras, que podem ser interpretadas como tudo aquilo que vemos de Alix mesmo após a sua morte, tudo aquilo que é projetado dela e por ela sem que de fato a seja em sua inteireza. Assim, as sombras seriam, de alguma maneira, os próprios vestígios que vão sendo enumerados: as cartas, a escrita, as cartas, as fitas do gravador, bem como o próprio livro de Jacques Roubaud. Temos portanto a escrita de Alix, a sua letra, as suas cartas, seus pensamentos e emoções, seu modo de ver o mundo, sua voz, as lembranças que o outro dela conserva, o livro que tem sua morte como mote. Porém nada disso é Alix.

Escrito a partir da morte da esposa, das lembranças que dela conserva, do espaço compartilhado, dos vestígios deixados – intencionalmente ou não, *Algo : Preto* é como uma das sombras de Alix. A palavra “sombra”⁷ pode referenciar uma figura projetada em uma superfície, produzida pela incidência de luz sobre um corpo; a inexistência de luz, a escuridão; uma pessoa ou animal que sempre acompanha um outro; ou ainda, um indício, um traço. Sendo assim, dizer que o livro é uma sombra de Alix é compreendê-lo como um indício, como um vestígio; como lugar onde não há luz, pois é onde Alix não mais existe. Ou ainda como um espaço escuro, algo preto, que é projetado a partir da existência de Alix, bem como a sombra sempre acompanha a Jacques.

Essas sombras são os próprios vestígios: as fotografias, as cartas, as fitas do gravador, a escrita, a máquina. Toda essa zona escura que dá a forma, a silhueta de uma vida, mas que nunca será essa vida. Vestígios que acompanham Jacques

⁷ Dicionário Escolar da Língua Portuguesa / Academia Brasileira de Letras. -- 2 ed. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

Roubaud, que compõem sua casa, seu cotidiano, sua memória e seus poemas. Eles, ao mesmo tempo, evocam e perpetuam a memória de Alix. Assim como o próprio livro de poemas que é constituído por esses vestígios ao mesmo tempo que os constitui. É como se *Algo : Preto* tentasse delinear o contorno do rastro, da sombra ao tecer todos esses vestígios em um texto, mas, ao fazê-lo, ele se constitui enquanto vestígio.

Enquanto *Algo : Preto* surge a partir desses vestígios, a obra de Kucinski – apesar de manter uma relação estreita com os vestígios – não se desenvolve a partir deles, mas em sua direção. Isso significa que, em *K. – relato de uma busca*, a narrativa desenvolve-se não a partir dos vestígios, mas, sim, da busca por eles. Como o próprio título da obra explícita, ela se configura como o relato de uma busca, por A., mas também por algum rastro, algum vestígio que ajude a contar a história do desaparecimento, bem como a história de A.. Assim, a busca por esses vestígios não só tem o intuito de entender como se deu o desaparecimento, saber o que aconteceu à A., mas também não deixar a sua história desaparecer tal qual seu corpo.

Imersa no contexto da ditadura militar, a narrativa estabelece uma relação diferenciada com a memória, porque nela reverbera o modo como a própria ditadura lidou com essa questão. Vemos portanto uma narrativa que lida não só com o desejo de conservação da memória – como é comum em literaturas que lidam com a morte – mas também uma relação que surge do contexto histórico e que implica no apagamento da memória.

Na narrativa, o apagamento da memória vai reverberar não só no que concerne aos agentes da ditadura. Pelo contrário, vemos como a própria militância estabelece uma relação de apagamento com a memória em algum aspecto. Isso fica explícito quando observa-se algumas das estratégias de segurança dos militantes, nas quais o apagamento dos rastros é parte essencial do modo de proceder. A própria ideia de desenvolver uma vida dupla é baseada nesse apagamento da memória. Tal estratégia tem como finalidade preservar as verdadeiras identidades dos envolvidos, de manter a outra metade da vida – aquela que não é clandestina – intacta. Todavia, o funcionamento dela depende do apagamento de todos os rastros que indiquem uma conexão entre a vida aparente e a vida clandestina:

O casal possui documentos legais, empregos estáveis, famílias, amigos, pais e mães e irmãos. A metade não clandestina de suas vidas duplas está intacta. Basta abandonar a metade secreta, deletar – como se diria hoje, usando esse neologismo tão expressivo – não

por covardia, por sabedoria. Para se preservar. Mesmo não sendo possível deletar, havia sempre o recurso de se refugiar num buraco qualquer, num sítio, numa embaixada, no arcebispado. Desde que assumissem a derrota. A chave da solução era assumir a derrota, dar a luta por encerrada. (KUCINSKI, 2014, p. 26)

Diante de uma prisão iminente, a adoção de uma vida dupla que protege suas verdadeiras identidades permite que o casal possa aceitar a derrota e voltar à antiga vida. Porém, a metade não clandestina de suas vidas, essa vida intacta, permanece tal como foi deixada. Apesar de possuírem documentos legais, empregos estáveis, família, amigos, pais e mães e irmãos, essa vida não clandestina já não comporta tudo aquilo que foi vivido enquanto se era outro. Afinal, o que de fato foi compartilhado com a família, os amigos, os pais e mães e irmãos?

As interseções entre uma vida e outra são mínimas, já que a vida clandestina era secreta. Assim, apesar de manterem a outra vida, ela está intacta, permanece da mesma maneira. Ela não pode, portanto, incluir tudo aquilo que foi vivido na clandestinidade. De maneira que, é só após o desaparecimento da filha que K. começa a conhecê-la, não como a filhinha que ele criou, mas enquanto a mulher em quem ela havia se tornado. É então que ele sabe de seu envolvimento com a militância, de seu casamento, como se só após o desaparecimento as duas metades da vida pudessem finalmente se unir, o que em realidade também já não é possível.

Retomando o momento em que K. olha as fotografias de sua filha, observa-se lacuna que há entre eles. K. examina vagarosamente os vestígios, os pedaços de vida da sua filha e não sabe dizer onde elas foram tiradas aquelas fotografias. Pode reconhecer a filha, mas não os pedaços de sua vida, pois ela já não os compartilhava com ele, a fim de não envolver o pai nesta outra vida, uma vida perigosa. Assim, os poucos vestígios aos quais ele tem acesso, aqueles que não lhe foram negados pelo sistema que se recusa a conceder informações – essa “muralha de segredo impenetrável” (KUCINSKI, 2014, p. 61), não conseguem delimitar o contorno de uma vida, não engendram uma narrativa por serem poucos e esparsos.

Não só as informações sobre a filha, sobre sua vida e seu desaparecimento são escassas, como também, muitas vezes, são inventadas. “Era com se em torno dela e do marido tivessem erguido uma muralha de segredo impenetrável” (KUCINSKI, 2014, p. 61) e ao redor dessa muralha fossem jogadas pistas falsas, que desnorream e distraem o pai que procura pela filha desaparecida. Assim, ele é privado das

informações sobre a filha, mas também bombardeado com uma série de informações criadas para o perturbar até que ele desista da busca:

E aí, Rocha? Tudo bem? Preciso que você faça o seguinte. Pegue aí uns folhetos desses capitães aí da tal Revolução dos Cravos, dessa palhaçada, e mande pelo correio para o endereço que o Mineirinho vai te passar. Faça um pacote e mande, via aérea, não escreva nada. Só o endereço e o remetente. O remetente você vai escrever à mão, como se fosse de uma moça. Mineirinho, passe ao Rocha o endereço do velho e o nome completo da subversiva. Esse velho vai ficar doidão de novo. Filho da puta. Se não tivessem mandado parar tudo eu matava um desses velhos só pros outros pararem de encher o saco. Matava ele ou aquela grã-fina filha da puta da Zuzu que também andou mexendo os pauzinhos lá nos esteites. (KUCINSKI, 2014, p. 71)

A referência à Zuzu Angel indica o motivo dessa maneira de proceder: o papel que os familiares dos desaparecidos passam a ocupar. Privados de informações acerca dos desaparecimentos, os familiares que insistem em buscar por seus filhos, pais, irmãos formam uma frente de resistência contra a ditadura que é difícil de desarticular. Isso porque alguns participantes dessa frente, como Zuzu Angel e K., ganham notoriedade a nível nacional devido ao contato que mantêm com instituições internacionais para obter informações. E é justamente essa notoriedade que lhes confere uma espécie de imunidade, tornando-os um problema para o regime militar. Essa imunidade tem origem no entendimento de que desaparecer com eles significaria assumir publicamente a responsabilidade pelo desaparecimento de seus filhos, parentes e amigos:

O sorvedouro de pessoas não para, a repressão segue cruenta, mas o pai que procura sua filha teme cada vez menos. Desgraçado mas insolente, percebe então o grande paradoxo de sua imunidade. Qualquer um pode ser engolido pelo vórtice do sorvedouro de pessoas, ou atropelado e despejado num buraco qualquer, menos ele. Com ele a repressão não mexe, mesmo quando grita. Mexer com ele seria confessar, passar recibo.

Sente-se intocável. Vai aos jornais, marcha com destemor empunhando cartazes na cara da ditadura, desdenhando a polícia; desfila como as mães da Praça de Maio, mortas-vivas a assombrar os vivos; imbuído de uma tarefa intransferível, nada o atemoriza.

Recebe olhares oblíquos de susto, percebe outros, de simpatia.
(KUCINSKI, 2014, p. 89)

Diante dessa imunidade que se estabelece, a saída que os agentes da ditadura encontram para tentar silenciá-los é jogar com essas pessoas que buscam seus filhos, parentes, amigos até desestabilizá-las, de maneira que elas interrompessem as buscas pelos entes desaparecidos. K. percebe essa tática, porém, mesmo sabendo que as pistas são falsas, não pode deixar de segui-las. Para ele, não ir atrás de uma pista significaria um outro abandono à filha. Assim, motivado pelo desejo de encontrar a filha, bem como pela culpa que a desistência lhe causaria, K. sente que é preciso seguir cada uma das pistas, dos indícios do paradeiro de A. mesmo que sejam falsos. Tal estratégia corrobora com o sentimento de culpa do pai. Culpa por não ter feito mais, culpa por desconhecer a outra vida de A., culpa por ter se dedicado tempo demais à literatura iídiche, culpa por não tê-la salvado, culpa por ter sobrevivido.

Tanto a obra de Roubaud quanto a de Kucinski mantém uma estreita relação com os vestígios e, portanto, com a memória. Todavia, enquanto em *Algo : Preto* esses vestígios são abundantes, em *K. – relato de uma busca* eles são escassos. E, tanto a escassez quanto a abundância estão intimamente ligados a maneira como a memória, o luto e a escrita vão se configurar nessas obras literárias. Ora, se os vestígios, os rastros tomam tal dimensão nessas obras que tratam da morte e do desaparecimento, o corpo morto vai ocupar uma posição de destaque enquanto vestígio, enquanto o que remanesce de alguém. De maneira que, a oposição entre a presença e a ausência do corpo e da imagem da morte afetarão profundamente o modo de lembrar, de viver o luto e de escrevê-los – a memória e o luto.

Mas antes da oposição entre a ausência e a presença de uma imagem da morte, a oposição entre o corpo físico e o corpo vivido ocupará um espaço importante para a análise das obras. Entenderemos aqui como corpo vivido aquele que pertence ao sujeito da percepção, portanto o corpo que percebe. E por corpo físico, aquele que é o objeto da percepção, logo o corpo que é percebido.

A partir dessa distinção, é possível entender a relação que se estabelece entre corpo e memória nas obras analisadas. Tal distinção é necessária visto que o corpo vivido e o corpo físico se relacionam com a memória cada um a sua maneira. O corpo vivido, aquele que percebe o mundo, é capaz de armazenar em si a lembrança dessas percepções, sendo portanto dotado de uma memória. Muito embora, tanto o corpo

vivido quanto o corpo físico contenham memória, só o sujeito a quem o corpo pertence é capaz de contar suas lembranças a partir de sua própria percepção. Ou seja, qualquer sujeito que narre a lembrança do outro sempre o estará fazendo a partir da sua própria percepção, por mais que se esforce para enquadrar a do outro. De maneira que, o acesso às lembranças de outro só pode ser conferido por ele mesmo. Nesse sentido, pode-se dizer que tal dinâmica se assemelha a do arquivo.

Em *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*, Jacques Derrida inicia sua conferência com a palavra arquivo e com o arquivo de uma palavra familiar. Assim, *arkhê* arquiva em si duas ideias: a de *começo* e a de *comando*. *Começo*, aqui, remete a origem, ao lugar onde as coisas começam, enquanto *comando* diz respeito ao lugar onde se exerce autoridade, a partir do qual a ordem é dada. De acordo com Derrida, portanto, o vocábulo *arkhê* coordena dois princípios: o primeiro, referente à ideia de *começo*, é um princípio físico, histórico ou ontológico; o segundo, referente a *comando*, é um princípio nomológico.

Para ele, o conceito de arquivo abriga em si a memória de *arkhê*. No entanto, ao mesmo tempo que ele abriga em si esta memória, o conceito de arquivo também se mantém ao abrigo do nome *arkhê*, o que significa que ele tanto abriga a memória desse nome quanto a esquece. Tal dinâmica não é acidental e como Derrida mostrará ao longo do texto, o conceito de arquivo não é um conceito fácil de abrigar. Para o autor, o vocábulo *arquivo* remete tanto ao princípio *físico, histórico e ontológico* quanto ao princípio *nomológico*. Ou seja, ele remete à ideia de *começo* e de *comando*. Como *achivum* ou o *archium* latino, o sentido de arquivo (em francês *archive*) vem da palavra grega *arkhêion*, que denominava uma casa, uma residência dos arcontes, os magistrados, aqueles que comandavam. A eles, detinha-se o direito de fazer ou de representar a lei. Devido a sua autoridade publicamente reconhecida, era na casa dos arcontes, nesse *lugar*, que se abrigavam os documentos oficiais. Eles não eram responsáveis apenas pela segurança física do lugar e do suporte onde os arquivos eram abrigados, mas também pela interpretação desses documentos. Como veremos posteriormente, isto marcará uma passagem institucional do privado ao público e o acesso ao arquivo, que se populariza quando este torna-se público, está relacionado à ideia de uma democratização efetiva.

A partir dessa colocação, é possível entender as condições de existência de um arquivo. Derrida defende, portanto, que o arquivo demanda um lugar que o abrigue e alguém que o guarde, isto é, uma localização e um guardião. A partir de uma analogia

com o funcionamento do arquivo, podemos analisar as relações entre corpo vivido e memória. Sendo assim, o corpo enquanto arquivo de memória demanda também um lugar que abrigue as lembranças e alguém que as guarde. O lugar de abrigo é, portanto, o próprio corpo e seu guardião, o sujeito. Assim, só o próprio sujeito é capaz de dar acesso a algumas de suas lembranças – aquelas que não foram compartilhadas com ninguém, e mesmo quando suas lembranças são compartilhadas com alguém, só ele o faz a partir da sua própria percepção do acontecimento.

É importante lembrar-se que o corpo vivido não pode ser de fato considerado um arquivo, visto que a memória, enquanto capacidade de lembrar, não é um objeto cultural, visto seu caráter imaterial. Todavia, a analogia aqui estabelecida nos ajuda a compreender melhor algumas questões. A partir da expressão da Língua Portuguesa “queima de arquivo” podemos entender melhor o sentido da analogia. A expressão, que tem como significado a execução uma pessoa que tenha sido testemunha de um crime, leva em consideração tanto o corpo enquanto lugar de consignação da memória quanto o caminho que um testemunho pode percorrer até tornar-se arquivo⁸.

Quando o corpo morre, torna-se então corpo objeto, aquele que é percebido e portanto foi lugar de inscrição da memória, mas já não tem quem a guarde. Sendo assim, as lembranças que esse corpo abrigava tornam-se inacessíveis. Tal qual o arquivo morto, o qual é inacessível. Todavia, apesar de não poder comunicar suas lembranças, o corpo morto ainda pode ter relação com a memória, agora por meio dos vestígios. Isso quer dizer que o corpo morto tem inscrito em si marcas que contam sua história. A partir dos restos mortais pode-se descobrir a causa da morte, há quanto tempo ela aconteceu, a identidade daquela pessoa.

Ao entendermos a relação que os regimes totalitários estabelecem com a memória, isto é, uma relação de apagamento da memória nacional, fica evidente a finalidade da prática do desaparecimento forçado, que corrobora com o apagamento da memória tanto do corpo arquivo quanto do corpo vestígio. Não só mata-se, mas também desaparece-se com o cadáver. Mata-se para evitar o testemunho, ou mesmo a denúncia, e desaparece-se para não deixar que as inscrições que se fazem no corpo contem a história do sujeito que já não pode contar.

⁸ Sobre isso, faz-se necessário lembrar que, como afirma Paul Ricouer, em *A memória, a história e o esquecimento*, tudo tem início no testemunho e não no arquivo. Sendo o testemunho a melhor maneira de assegurar-se de que algo aconteceu, ainda que ele careça de confiabilidade.

A supressão do corpo não só tem como consequência o apagamento da memória, como também impossibilita os ritos funerários que envolvem o corpo, causando imensa dor aos familiares dos desaparecidos. Isso porque a ausência desses ritos, bem como a ausência do corpo morto em si dificultam o processo de aceitação da morte do outro. De maneira que a escrita das obras analisadas será profundamente afetada pela ausência ou pela presença do corpo morto, pela ausência ou presença de uma imagem da morte.

A escrita do outro, do ser amado ausente parece estar intimamente ligada não só às lembranças e aos rastros, como também ao corpo. Talvez a grande maioria das escritas que se propõem a dizer o outro perpassem similarmente tal questão, todavia a morte dá ao corpo um enfoque diferenciado, isso por alguns motivos: primeiramente porque, nesse sentido, o corpo surge como uma espécie de prova da morte; segundo porque o corpo é parte essencial dos ritos funerários; e, por último, porque a morte torna a presença física do ente amado impossível. E essas questões se inscrevem no texto que tenta dizer a morte do outro, pois são elas que dizem a morte àquele que escreve.

Algo : Preto e K. – relato de uma busca contam a morte e a experiência de perda cada um a sua maneira. E se ambas têm no ato de escrever um ponto em comum, a presença e ausência do corpo morto, mas também de outros vestígios, bem como as consequências deles se inscreverão de maneira visível no texto, evidenciando questões particulares de cada uma das obras. E, ainda, tornando o atravessamento do luto um processo visível por meio da escrita, que cumpre uma função memorativa e cerimonial tal qual os ritos funerários.

CAPÍTULO 2
IMAGEM DA MORTE

“Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie. [...]”

Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Algumas apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio, como que a dizerem: ‘Não seremos nós?’”

(Santo Agostinho)

Quando, ao acordar, Roubaud percebe o corpo morto de sua esposa, Alix Cléo Roubaud, uma imagem se imprimirá em sua memória: “Havia sangue espesso sob tua pele em tua mão derramado na ponta dos dedos para mim não era humano” (ROUBAUD, 2005, p. 21). Nestes poemas, a imagem da mão de Alix, a imagem da morte de Alix se repetirá incessantemente, assim como se repetiram na memória de Roubaud. Ao longo da leitura de *Algo : Preto*, a imagem dessa mão que pende na beira da cama, acumulando o sangue na ponta dos dedos é reproduzida diversas vezes. Essa capacidade de reprodução da lembrança na memória é associada, em alguns poemas, à capacidade de reprodução das imagens a partir das tiragens fotográficas⁹. É justamente essa imagem, que se repete tanto na memória quanto nos poemas, que persuade o eu do poema a crer na morte da esposa:

A porta afastava a luz.
Eu sabia que ali havia uma mão. quem me consentiria daí
por diante todo o resto?

⁹ Em *Espaços da Recordação*, Aleida Assman nota a correlação entre os *media* e as metáforas da memória. Tal correlação se deve ao fato de que as imagens encontradas por filósofos, artistas e pensadores para explicar os processos de recordação e esquecimento surgem justamente dos sistemas dominantes de anotação e das tecnologias de armazenamento. Assim, o estudo dessas metáforas da memória envolve uma descrição das mudanças da teoria da memória em sua área de intercessão com a história dos *media*. É importante notar que as variações das imagens da memória engendram diferentes modelos de memória, cada qual inserido em um contexto histórico, com suas próprias necessidades culturais e padrões interpretativos.

Tendo-a visto, tendo reconhecido a morte, que não somente parecia ser assim, mas que era assim certamente, mas que não havia sentido nenhum em duvidar.

Tendo a visto, tendo reconhecido a morte.

Alguém me teria dito: << não sei se é uma mão >>, eu não poderia ter respondido <<olhe mais de perto >>, nenhum jogo de linguagem podia deslocar essa certeza. tua mão pendia na beira da cama. (ROUBAUD, 2005, p. 23)

Ele sabia que haveria uma mão atrás da porta, mas não que essa mão pendia para fora da cama, e nem que em seus dedos o sangue se acumulara, indicando a falta de circulação sanguínea. Ele sabia que havia uma mão ali, mas não que a mulher a quem a mão pertencia, a mulher a quem ele amava estava morta. A imagem dessa mulher, mais especificamente a imagem de sua mão, o fazem reconhecer a morte, da qual, portanto, não há sentido em duvidar. Não há sentido em duvidar de uma morte que se apresenta diante de seus olhos, não há sentido em duvidar de uma morte que ele reconheceu. A imagem da mão pendente confere uma certeza tão absoluta que nenhum jogo de linguagem pode deslocar: ela estava morta.

A imagem dessa mão, imagem que se repete nos mais diversos suportes (nas folhas em que se escreve o poema, no papel fotográfico, na memória) se apresenta como uma metonímia, sugerindo que só aquela mão já diz a morte. Ela não só a diz, mas confirma essa morte já esperada e ficcionalizada por meio da fotografia e da escrita. A repetição dessa imagem na memória e na escrita dá a sensação de movimento, como que se sua repetição fosse o próprio acontecimento, e sendo assim a morte nunca cessasse de acontecer:

Em mim

Tua morte não pára de acontecer de se acabar.
Não só tua morte. morta estás. não
há nada a dizer. e o quê? inútil.
Inútil o irreal do passado tempo inqualificável.
Mas tua morte em mim progride lenta incompreensivelmente.
Continuo acordando em tua voz tua mão teu cheiro.
Continuo a dizer teu nome teu nome em mim como se estivesse.
Como se a morte tivesse gelado a ponta de teus dedos
apenas tivesse jogado uma camada de silêncio sobre nós tivesse
parado diante de uma porta.
Eu atrás incrédulo. (ROUBAUD, 2005, p. 134)

Ainda que não pare de acontecer, não há dúvidas de que a morte se deu: “morta estás”. Mesmo assim, ela progride lenta e incompreensivelmente. A voz, a mão, o cheiro, o nome. Tudo isso suscita a lembrança, e com ela surge uma espécie de presença silenciosa. E a cada vez que essa presença é constatada, a morte também o é, afinal “morta estás”. Não é como se houvesse dúvida da morte, mas como se ela se prolongasse, acontecendo lentamente, sempre se acabando. Essa morte que acontece no eu do poema, é a compreensão da morte, da perda do ente amado. Sem dúvidas, há um movimento, uma progressão nessa morte, visto que ela não é a morte do outro – que já aconteceu enquanto fato, e portanto faz parte do passado – , mas sim a realização da morte do outro e a compreensão do que isso significa. O movimento dessa realização da morte é paralelo ao movimento do luto e ao movimento da escrita, sendo todos eles atrelados a essa imagem da morte.

A presença da lembrança da morte, da imagem que vem à memória constatando a veracidade do fato se relaciona com o processo de luto descrito por Freud. Assim, o luto¹⁰ é, para Freud, uma reação à perda real, em geral a morte, de um objeto de desejo ou de uma abstração que ocupe seu lugar. Ainda, ele considera tanto a dor em si quanto sua manifestação externa como luto, que pode gerar uma perda de interesse pelo mundo externo, quando ele não se relaciona com o objeto perdido, bem como uma dificuldade em adotar um novo objeto de desejo.

Para Freud, o processo de luto é lento e gradual. As lembranças do enlutado que se relacionam com o objeto de desejo perdido são acionadas pouco a pouco e, em cada uma delas, é aplicado um teste de realidade, gerando o que ele chama de *hipercatexia*, isto é, a energia libidinal psíquica é direcionada ao objeto, gerando uma perda de mobilidade no mesmo. Isso significa que em cada lembrança se emprega um teste de realidade, isto é, um reconhecimento de que o objeto não mais existe, gerando o direcionamento da energia libidinal e a perda de mobilidade do objeto. Desse modo, há um desligamento gradual da libido em tudo o que se conecta ao objeto, de forma que “o luto compele o ego a desistir do objeto, declarando-o morto e oferecendo ao ego o incentivo de continuar a viver” (FREUD, 1996. V. XIV , p. 262).

¹⁰ FREUD. Sigmund. Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1996, v. XIV.

Ao colocarmos o desenvolvimento do trabalho de luto descrito por Freud em perspectiva com o poema “Em mim”, é possível perceber uma correlação entre os dois. O poema de Roubaud coloca em linguagem a experiência de reconhecimento da morte, que segundo Freud é o que impele o ego a buscar um outro objeto, oferecendo ao ego um incentivo de continuar a viver. Inclusive, o processo de *hipercatexia* descrito acima, age sobre as lembranças. Nesse sentido, é como se a imagem da mão pendente de Alix, essa imagem a partir da qual a morte é constatada, estivesse sendo submetida ao teste de realidade, gerando sempre a constatação da morte e impelindo o eu do poema a continuar a vida.

A imagem da morte não é a única a habitar os poemas, pelo contrário, diversas imagens o povoam, sendo elas fruto ora da recordação ora da fotografia, que afinal, não teria aqui também a função de fazer lembrar? Assim, Roubaud inscreve no texto os fragmentos do corpo de Alix que por vezes surgem em sua memória, bem como os autorretratos da artista, fotografias que não precisam ser vistas, pois ele as sabe de cor. Ao longo dos poemas, vê-se como essas fotografias, descritas no texto, suscitam lembranças e funcionam como uma espécie de presença do ausente. A partir dos antigos manuais de retórica podemos entender o enlace entre imagem, espacialidade e memória, que vemos também no trecho de Santo Agostinho que abre esse capítulo.

A grande maioria dos textos sobre memória contará, em algum momento, a história de Simônides. Sendo assim, conta-se que o poeta Simônides de Ceos, durante um banquete oferecido por Scopas, um nobre da Tessália, declamou um poema em homenagem ao anfitrião. No entanto, uma passagem de seu poema também homenageava Castor e Pólux. Por conta disso, Scopas disse-lhe que pagaria a ele apenas um terço do valor combinado, e que o restante do valor deveria ser cobrado dos gêmeos, visto que eles também haviam sido homenageados. Algum tempo depois, informaram à Simônides que dois jovens o esperavam do lado de fora da mansão, mas, ao chegar lá, ele não encontrou ninguém. Porém, enquanto o poeta havia se ausentado do banquete, o teto da construção desmoronou, matando todos os convidados. Tendo sido o único sobrevivente, Simônides precisou reconhecer os corpos daqueles que faleceram no incidente, porém como os corpos estavam irreconhecíveis, o poeta lembrou-se da disposição dos convidados à mesa, conseguindo então identificá-los para seus familiares. Dessa forma, Castor e Pólux haviam pago sua parte do poema ao salvar a vida de Simônides.

Ao relacionar ordenamento e espacialidade, Simônides passa a ser considerado o criador da chamada arte da memória. Assim, essa história é encontrada em diversos textos sobre memória tanto por seu caráter histórico quanto por evidenciar um fator imprescindível da memória: a espacialidade. Desta forma, em seu livro “A Arte da Memória”, Frances Yates inicia o primeiro capítulo narrando a história de Simônides para assim introduzir alguns preceitos básicos da arte da memória. Mas, primeiramente, é importante saber em que consiste tal arte. Inventada pelos gregos, “essa arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir ‘lugares’ e ‘imagens’ na memória” (YATES, 2016, p. 11). É significativa a escolha de Yates em chamar tal técnica de arte da memória, e não mnemotécnica, como muitas vezes é conhecida. Isso se deve ao fato de que o uso de imagens e lugares para a impressão na memória refletia a arquitetura e a arte do mundo antigo. Dessa forma, para Yates, o nome mnemotécnica simplificaria muito o tema.

Vê-se desde já a imbricada relação que se desenvolve entre memória e lugar, mas também entre memória e imagem. Como dito anteriormente, em seu primeiro capítulo, Yates aponta as regras que orientavam o aprendizado da arte da memória no mundo antigo. Sendo a mnemotécnica considerada uma das cinco partes da retórica – *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio* –, as principais fontes das regras que a regem são os tratados de retórica: *Rhetorica Ad Herennium*, de autor desconhecido, *De oratore*, de Cícero, e *Institutio oratória*, de Quintiliano. A boa memória era considerada uma característica essencial de um bom orador, portanto os tratados de retórica propunham técnicas para o aprimoramento dela, dando ao orador a capacidade de se lembrar do seu discurso. Desta maneira, distinguiam-se dois tipos de memória: a natural e a artificial. A memória natural é a que já está em nossas mentes e “nasce ao mesmo tempo que o pensamento” (YATES, 2016, p. 21). Já a artificial, é a memória treinada e, por isso, reforçada. Dessa maneira, a memória natural poderia ser aperfeiçoada por meio da mnemotécnica.

A técnica ensinada pelos manuais de retórica consiste basicamente em utilizar um lugar, seja ele real ou fictício, que o orador possa percorrer mentalmente durante seu discurso. Em cada aposento desse lugar, deve-se colocar uma imagem que remeta ao que deve ser dito em cada parte do discurso. Assim, o orador pode percorrer mentalmente esse espaço, e à medida que vai passando pelos diversos cômodos se recordará do próximo tópico a ser tratado. Além disso, ele pode inverter a ordem, voltando alguns aposentos, ou avançando sem esquecer o que já foi ou o que ainda

será dito. A técnica descrita consiste na “memória para as coisas”, ou seja, a partir dela, o orador será capaz de lembrar dos tópicos de seu discurso. Mas, há ainda a “memória para as palavras” que funcionará da mesma maneira, porém, para cada palavra do discurso será preciso uma imagem, o que resultará na necessidade de um lugar maior – podendo ser até uma cidade – e de mais imagens. Todavia, a “memória para as palavras” gera polêmica entre os autores latinos, sendo muitas vezes considerada desnecessária, visto que demanda um trabalho muito mais complexo e a “memória para as coisas” já supre as necessidades dos alunos de retórica.

Além da técnica descrita, as orientações dos manuais de retórica se estendem também para a escolha do lugar e da imagem, tornando sua rememoração mais fácil. Em relação ao lugar, sabe-se que quanto mais tópicos (ou palavras), mais cômodos serão necessários, além disso, Yates menciona que a luminosidade do espaço pode influir na facilidade de rememorá-lo. Mas, a questão que nos será mais cara é a das imagens e as razões que motivam sua escolha. Assim, de acordo com o autor de *Ad Herennium*, no que diz respeito às imagens, “a própria natureza nos ensina o que fazer” (*Ad Herennium apud YATES*, 2016, p. 26), isso porque segundo ele, usualmente não nos lembramos da maioria das coisas que vemos ou ouvimos em nosso cotidiano porque elas são comuns a nós, e portanto não estimulam nossa mente. No entanto, “se vemos ou ouvimos algo indigno, desonroso, incomum, grande, inacreditável, ou ridículo, disso conseguimos nos lembrar por muito tempo” (*Ad Herennium apud YATES*, 2016, p. 26). As imagens mnemônicas devem, portanto, seguir esse preceito da natureza, ou seja, se queremos criar uma imagem que permaneça na memória, ela deve ser impressionante:

Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguiremos isso se estabelecermos semelhanças as mais impressionantes possíveis; se não criamos imagens em demasia ou vagas, mas ativas (*imagines agentes*); se atribuirmos a elas uma beleza excepcional ou uma feiura singular; se enfeitarmos algumas, por exemplo, com coroas ou mantos púrpura, para que a semelhança se torne mais nítida para nós; ou se de algum modo as desfigurarmos, como, por exemplo, ao introduzir alguém manchado de sangue, enlameado ou sujo de tinta vermelha, de modo que sua forma seja mais impressionante; ou, ainda, atribuindo um efeito cômico às nossas imagens, o que também nos garantirá que lembraremos delas mais prontamente. As coisas das quais facilmente nos lembramos quando são reais, também as

lembraremos sem dificuldade quando fictícias. Mas uma condição é essencial – percorrer mentalmente várias vezes todos os lugares originais para reavivar as imagens. (*Ad Herennium apud YATES*, 2016, p. 27)

Os manuais de retórica descrevem, portanto, técnicas de rememoração que se utilizam de lugares e imagens. As imagens, como vimos, são criadas a fim de tornar mais fácil a rememoração das ideias ou palavras que serão ditas ao longo do discurso. Para isso, essas imagens devem ser *impressionantes* ou, ainda, *ativas*. Para imaginar algo que dará o caráter impressionante a uma imagem basta pensar nas coisas reais que nos impressionam, um exemplo disso, que o trecho acima nos dá, é a imagem de uma pessoa manchada de sangue.

Em *Algo : Preto*, a imagem da mão de Alix, cujo “ [...] sangue tinha se amontoado na ponta dos dedos, como num copo um fundo de guiness” (ROUBAUD, 2005, p. 23) se repete assim como uma lembrança insistente se repete na memória. Inventada ou não, a imagem da mão de Alix é impressionante e desencadeia uma reação emocional – fator também importante na constituição das *images agentes*. Como é assinalado na citação acima, as imagens as quais seriam facilmente lembradas quando reais são também as mais propícias à rememoração no exercício da arte da memória, isso porque a imagem é por si só memorável. Para além da qualidade ativa que a imagem precisa adquirir para ser lembrada, há ainda a maneira como a espacialidade e a imagem são relacionadas.

As fotografias espalhadas pela casa, esse espaço outrora compartilhado pelo casal, trazem à tona não só recordações como também os próprios poemas. Essa maneira de associar a memória, a imagem, a espacialidade e as palavras dialoga com a arte da memória, o que explica de alguma forma porque essa lembrança é tão insistente: “Essa imagem se apresenta pela milésima vez. com a mesma violência ela não pode não se repetir indefinidamente uma nova geração de minhas células se houver tempo encontrará essa duplicação onerosa essas tiragens fotográficas internas não tenho escolha agora.”. (ROUBAUD, 2005, pg. 21).

Como ao adentrar os palácios da memória, ao longo da leitura de *Algo : Preto*, o leitor adentra a casa do casal e vê surgir diante de si imagens. Essas imagens não são apenas lembranças, elas também inspiram o poeta. Vemos mais uma vez o entrelaçamento entre lugar, imagem e memória, e ainda como as palavras surgem a partir dessas imagens, abrigadas em um lugar como estratégia de preservação da

memória. Assim, o recurso mnemônico registrado pelos manuais de retórica parece inspirar o livro de poemas guiado pelas imagens de Alix.

Além de provocarem a lembrança e inspirarem os poemas, as fotografias de Alix espalhadas pela casa também a tornam presente. A noção de *presentificação* do ente amado é desenvolvida pela pesquisadora Caroline Junqueira dos Santos¹¹, em seu trabalho o termo em questão é escolhido para pensar a representação do corpo morto após o desaparecimento do corpo original, o corpo de carne. Para isso, ela retoma o trabalho do antropólogo da morte Louis-Vincent Thomas que relata a prática dos Torajas, um grupo étnico da indonésia, que produz uma efigie em madeira de jaqueira, cuja forma deve se aproximar ao máximo da forma do defunto (rosto, altura, sexo). Essa efigie, a qual dá-se o nome de *Tau-tau*, é objeto de diversos ritos e, quando o cadáver é finalmente colocado em seu jazigo, o *Tau-tau* é exibido o mais perto do túmulo possível, para sempre. Louis-Vincent Thomas acrescenta ainda que os Torajas consideram o *Tau-tau* mais do que um objeto relacionado ao morto, sendo considerado senão ele, seu duplo visível.

Tendo como ponto de partida o relato dessa prática, Santos destaca como o espaço partilhado pelo cadáver e seu duplo que juntos participam do ritual e recebem oferendas. Todavia, quem continuará visível será a efigie que dará corpo e rosto àquele que desapareceu. Assim, o duplo visível não só guarda o morto, como o substitui, protegendo o sobrevivente do fim. A descrição da prática dos Torajas fomenta uma reflexão acerca dos ritos contemporâneos, segundo a autora:

Não estamos muito distantes disso; nossos túmulos estão repletos de fotografias e nomes. Mais do que de uma luta contra o esquecimento, trata-se de desenvolver um corpo, um rosto, uma identidade àquilo que está e estado de invisibilidade, cuja carne corrompe-se no tempo. Reinventar os corpos é o que homem tem feito ao longo de sua história. Somos portadores desse gesto. (SANTOS, 2015, p. 27)

Para a compreensão desse gesto do qual somos portadores, o de reinvenção do corpo é preciso primeiro definir o que o corpo significará para Santos. Em sua

¹¹ SANTOS. Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2015.

pesquisa, desenvolve-se a ideia de um duplo corpo: o corpo da carne e o corpo simbólico. O primeiro é o corpo vivo, que se torna invisível na morte. O segundo é aquele que substitui não o corpo da carne, o corpo vivo, mas o cadáver. Corpo, este, que se constrói fora do corpo de carne, sendo, ao mesmo tempo, seu suporte, sua imagem e seu lugar de contato. “Este é o corpo que, não sendo encarnado, é constituído por seu rastro, seu vestígio, sua imagem, seu nome, qualquer elemento que restitua *alguma corporeidade* ao que desapareceu” (SANTOS, 2015, 27).

O que chamamos de *presentificação*, portanto, não é apenas uma apresentação do corpo ou representação do que ele era quando vivo, mas um gesto que tem como intuito tornar presente alguma instância do sujeito. Ainda pensando a restituição do corpo do ente amado – importante lembrar que é o amor que permite essa restituição, ele nos vincula aos objetos que têm como intuito reconstruir o corpo, sem ele o objeto seria apenas uma representação. Santos recorda o livro em que Louis-Vincent Thomas revela a sua própria experiência de perda. Viúvo, após 47 anos união, ele tenta restituir a presença de sua esposa revestindo as paredes de sua casa com mais de 100 fotografias. À noite, escuta as fitas cassetes deixadas e apreciadas por ela, numa espécie de ritual. É ainda, diante da imagem de sua morte – na qual ele a descreve como serena e calma – que eles se recolhe diariamente.

Assim, a fotografia e a escrita¹² podem – tal como o *Tau-tau* – ter como intento a restituição de uma corporeidade ao ente amado, agora invisível. Nos poemas de Roubaud, os vestígios de Alix, as fitas, as cartas, os diários, as fotografias de alguma maneira restituem essa corporeidade. Como dito anteriormente, não só o que foi deixado por ela é vestígio da sua presença no mundo, mas o próprio livro de poemas se constitui como um vestígio, ao mesmo tempo que é constituído por eles. Assim, a presença de Alix não só é impressa na memória como também no papel fotográfico, nas páginas do livro de poemas.

A comum metáfora da memória baseada na ideia de impressão aqui se amplifica, não se fala apenas de uma impressão na memória, mas também das tiragens fotográficas, podendo-se estender para a impressão do próprio livro *Algo: Preto*.

¹² “Nomear-te é fazer brilhar a presença de um ser anterior ao desaparecimento”. (ROUBAUD, 2005, pg. 89)

Essas impressões têm a característica de serem facilmente reproduzíveis, podendo se multiplicar indefinidamente¹³, tal qual a lembrança imagética da morte de Alix.

A repetição dessa lembrança na memória é comparada às tiragens fotográficas, bem como só nos é acessível – aos leitores – pela repetição dos versos que a narram. Tal repetição, a da palavra escrita que remonta a lembrança, confere a sensação de que o acontecimento (a morte) não tem fim, pois ele não cessa de acontecer, ele se repete indefinidamente na memória, na escrita e na leitura. Na perspectiva do eu-lírico, o acontecimento situa-se em um tempo suspenso, tal qual a imagem que abre esse texto, retornando sempre, eternamente presente. Para o leitor, o acontecimento dura o tempo da leitura.

¹³ “Essa imagem se apresenta pela milésima vez. com a mesma violência ela não pode não se repetir indefinidamente uma nova geração de minhas células se houver tempo encontrará essa duplicação onerosa essas tiragens fotográficas internas não tenho escolha agora.”. (ROUBAUD, 2005, pg. 21).

Ausência

“Então porque hesitas? Assim como das tuas palavras não me vem nenhum deleite, nem poderá jamais vir, assim também o meu parecer te é desagradável por natureza. E, contudo, onde podia eu granjear fama mais ilustre do que dando sepultura ao meu próprio irmão? Todos os que aqui estão diriam também como aprovam este acto, se o medo lhes não travasse a língua. Mas é que a realeza, entre muitos outros privilégios, goza o de fazer e dizer o que lhe apraz.”

(Sófocles)

Retomando lenda de Simônides, considerada a lenda fundadora da mnemotécnica, consideraremos outra dimensão da memória que ela traz à tona: a memorização dos mortos. Após o desmoronamento, que sepultou os convidados sob suas ruínas, Simônides identifica os corpos pois havia memorizado a ordem exata em que os convidados haviam sentado, podendo assim dizer o nome de cada um dos mortos. Tal feito se relaciona com a memorização dos mortos, pois é só a partir da identificação dos corpos que as famílias podem proceder com os ritos funerários tendo certeza de estarem sepultando a pessoa certa. A lenda conta não só a origem da mnemotécnica, mas também o poder da memória humana contra a destruição.

Ainda, há outra lenda a respeito de Simônides segundo a qual o poeta teria se deparado com um cadáver durante uma de suas andanças por terras estrangeiras. Assim, ele interrompe sua viagem para cuidar do sepultamento do morto. Na noite seguinte, o fantasma do morto aparece para Simônides avisando-lhe a respeito de uma viagem de barco já planejada. O poeta deixa de tomar o barco no qual iria viajar e este sofre um acidente no mar, afundando junto com seus tripulantes. Ambas as histórias têm como tema a memorização dos mortos, no entanto enquanto a primeira diz respeito aos nomes individuais, a segunda leva em consideração a responsabilidade das pessoas para com os mortos.

Na direção contrária, a problemática do corpo insepulto é o cerne da tragédia escrita por Sófocles, *Antígona*. A obra inicia-se com um diálogo entre a personagem que dá nome a obra, Antígona, e sua irmã, Ismena. Nesse primeiro momento,

Antígona conta a Ismena a sorte de seus dois irmãos, mortos em combate um pela mão do outro, e que agora receberão um tratamento distinto por parte de Creonte, irmão de Édipo (pai de Antígona e seus irmãos) e atual governante de Tebas. A Étéocles, o sobrinho que pereceu lutando por Tebas, Creonte deseja dar sepultura num túmulo e executar todos os ritos sagrados. Já a despeito daquele que voltando do exílio lutou contra a terra de seus pais e dos deuses de sua linhagem, Polinices, o governante proclama que seu corpo deverá permanecer insepulto. Assim, fica interdito a qualquer um da cidade que o sepulte e o lamente, de maneira que seu corpo servirá de comida aos cães e às aves de rapina, tornando-se um espetáculo vergonhoso.

Não podendo aceitar esse destino para o corpo de seu irmão, Antígona decide sepultá-lo ainda que isso signifique ir contra as ordens de Creonte, colocando sua própria vida em risco. Na epígrafe que abre esse sub capítulo, Antígona diz a Creonte que a aprovação de seu ato seria geral se o medo de retaliação não acometesse ao povo. Ainda, diz que é a realeza que goza do privilégio de fazer e dizer aquilo que quer. Nessa tragédia, vemos como alguns personagens gozam desse privilégio, e, diante de Creonte, esses realmente dizem-lhe não concordar com as medidas relativas ao trato do corpo de Polinices. O coro, o adivinho Tirésias e Hémon (filho de Creonte e noivo de Antígona) tentam persuadir o governante a abandonar o seu propósito de castigar Polinices, negando-lhe o sepultamento e os ritos sagrados. Todavia, mesmo tendo enfim se convencido de sepultar o sobrinho e libertar Antígona do claustro a qual fora condenada, já é tarde demais e Creonte acaba pagando seus atos com a morte dos seus.

Para Antígona, dar sepultura a seu irmão é um dever sagrado e morrer por esse ato lhe parece belo. E assim ela o faz, cobrindo o corpo do irmão com uma fina camada de pó. Para os gregos, isso era suficiente para que o morto pudesse transpor as portas do Hades, quando se fazia impossível realizar todos os ritos fúnebres. Além disso, uma maldição caía sobre aquele que passasse por um corpo insepulto e não o cobrisse ao menos com uma camada de terra. Essa crença evidencia a importância do sepultamento e dos ritos sagrados para a cultura grega.

Na obra de Sófocles, a relação entre corpo e alma no mundo grego se revela quando o costume se sobrepõe a lei. Isto é, quando Antígona decide fazer o sepultamento e os ritos fúnebres a Polinices ainda que esse ato esteja interdito por lei. À despeito da relação entre corpo e alma para os gregos do mundo antigo, Leandro

Cardim¹⁴ dirá que a importância dada ao ato de enterrar o corpo surge da compreensão do corpo e da alma como um todo indivisível, vivo e visível. Assim, o enterro do cadáver possibilita a separação do corpo e da alma, permitindo que a alma vá para o mundo das sombras, e depois regenere-se para, enfim, nascer em um outro corpo.

O corpo insepulto, bem como as questões políticas e culturais que envolvem a necessidade de se efetuar o sepultamento e os ritos funerários surgem também no romance *Relato de uma busca*. Em contexto análogo, isto é uma situação política de conflito – a guerra de Tebas e a ditadura militar no Brasil –, o trato ao corpo morto do inimigo e a maneira como a família lida com a impossibilidade de sepultar o corpo e de executar os rituais funerários é um ponto de intersecção entre as obras, muito embora elas se desenrolem em contextos históricos distintos.

Em relação aos costumes funerários, a obra de Philippe Ariès, *Sobre a história da morte no ocidente desde a idade média*, descreverá a maneira como eles se desenvolveram ao longo da história do ocidente. De acordo com o autor, na Roma antiga, quase toda a gente (inclusive alguns escravos) possuía um local de sepultura, que muitas vezes era assinalado por uma inscrição. Para Ariès essas inscrições funerárias indicam um desejo de conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido.

No século V, essas inscrições pouco a pouco vão deixando de ser feitas, até que desaparecem. De maneira que, os sarcófagos, que antes incluíam o nome e muitas vezes o retrato do morto, agora tendem ao anonimato. Todavia, a partir do século XII, as inscrições funerárias voltam a aparecer, inicialmente em túmulos de pessoas ilustres. Túmulos muitas vezes considerados monumentais, sendo conhecidos por fazerem parte da história da arte e das esculturas. Ao lado desses túmulos monumentais surgem, no século XIII, pequenas placas de 20 cm a 40 cm que passam a ser colocadas nas paredes ou pilares das igrejas. Todavia, como ressalta Ariès, essas placas são pouco conhecidas pois foram negligenciadas pelos historiadores da arte, de maneira que a maior parte delas desapareceu. Ainda segundo o autor, essas placas “traduzem a vontade de individualizar o local da sepultura e de perpetuar nesse local a lembrança do defunto” (ARIÈS, 1989, p. 40).

¹⁴ CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

As placas de inscrição se difundem no século XVIII, tornando-se mais numerosas, principalmente nas cidades, onde a classe média se esforçava para “sair do anonimato e conservar a identidade após a morte” (ARIÈS, 1989, p. 40). Nesse período, o que importava era o registro da identidade do morto e não a marcação precisa do lugar onde o corpo encontrava-se enterrado.

Ainda no século XVIII – por volta de 1760, a prática milenar de enterrar os mortos nas igrejas deixa de ser tolerada na França, devido à preocupação da população com a saúde pública e também com descaso das igrejas com os corpos e ossários, tratamento que violava a dignidade dos mortos. Tal mudança acarretou uma transformação da perspectiva em relação aos túmulos que agora além de serem mais afastados dos vivos, a fim de não envenená-los, deveriam ser objetos de um culto laico:

Os seus túmulos tornavam-se os sinais da sua presença para além da morte. Uma presença que não supunha necessariamente a imortalidade das religiões de salvação, como o cristianismo. Esta presença era uma resposta à afeição dos sobreviventes e à sua repugnância recente em aceitar o desaparecimento do ente querido. Aos seus restos se agarravam os sobreviventes. (ARIÈS. 1989, p. 50)

A delimitação do local exato onde o corpo havia sido enterrado ganhou importância, sendo esse local agora uma espécie de propriedade da família. O lugar onde o corpo fora depositado passou a ser visitado “como se vai à casa de um familiar ou a uma casa própria, cheia de recordações” (ARIÈS, 1989, p. 50). O ato de visitar o morto – que perdura até hoje – está associado ao cultivo das recordações, e a recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade.

O culto aos túmulos, como indica Ariès, é, desde sua origem, privado e público. Assim, o culto das recordações passou do privado para o público de maneira imediata, como pode ser percebido nos projetos de cemitérios na França do século XVIII. Esses projetos tinham como perspectiva a ideia de um cemitério que fosse ao mesmo tempo um parque para que os familiares visitassem e um museu de pessoas célebres. Assim, os túmulos das grandes personalidades e os heróis são venerados pelo Estado. Esse fato deixa transparecer uma mentalidade para a qual os vivos e os mortos são considerados parte da sociedade. É inclusive por meio dos objetos funerários, das inscrições, que muitas vezes tomou-se conhecimento sobre as

civilizações. Assim, o cemitério torna-se necessário às cidades, bem como o culto dos mortos, de sua recordação torna-se uma das expressões de patriotismo.

Ariès destaca um fato interessante, segundo ele, na França o aniversário da Grande Guerra – da qual são vitoriosos – é considerado a festa dos soldados mortos. Esse dia é comemorado diante dos monumentos aos mortos existentes em todas as aldeias francesas. Sem o monumento aos mortos, a celebração não acontece. A falta do monumento nas cidades mais recentes, surgidas por conta da industrialização, era um problema, por isso anexou-se o monumento da aldeia vizinha, a fim de solucionar a problemática. Segundo Ariès, o monumento em questão é “bem um túmulo, vazio, sem dúvida, mas que perpetua a memória: um *monumentum*” (ARIÈS, 1989, p. 52).

O culto aos mortos está, portanto, associado à noção de perpetuidade. A visita ao cemitério, ao túmulo tem como intuito recordar os mortos, prolongando-os na lembrança, o que confere a eles uma imortalidade – a que salva da morte maior, do esquecimento. E, apesar de muitas vezes ser ligado a costumes imemoriais, o culto aos mortos nem sempre se deu da mesma maneira:

O moderno culto dos mortos tem outras raízes e uma outra natureza. Sem dúvida se pode já detectar nas famílias nobres, ricas e célebres do final da Idade Média, que consagravam aos seus mortos túmulos consideráveis e lhes afectavam muitas vezes as capelas laterais das igrejas. Temos aí as primeiras concessões perpétuas, os primeiros jazigos de família. Estes monumentos eram no entanto relativamente pouco numerosos e a preocupação da celebridade desempenhava neles um papel mais importante do que a fidelidade da recordação. O moderno culto dos mortos é um culto da recordação ligado ao corpo, à aparência corporal. Vimos como ele surgiu no séc. XVIII, e como se alargou no séc. XIX. A sua simplicidade, sem dogma nem revelação, sem sobrenatural e quase sem mistério, faz pensar no culto chinês aos antepassados. Assimilado tanto pelas igrejas cristãs como pelos materialismos ateus, o culto dos mortos converteu-se hoje na única manifestação religiosa comum a descrentes e a crentes de todas as confissões. Nasceu no mundo das luzes, desenvolveu-se no mundo das técnicas industriais, pouco favoráveis à expressão religiosa, e, no entanto, foi tão bem naturalizado que se esqueceram as suas origens recentes. Sem dúvida porque correspondia justamente à situação do homem moderno e particularmente ao lugar ocupado na sua sensibilidade pela família e a sociedade nacional. (ARIÈS, 1989, p. 135)

Voltando-nos agora para a obra de Kucinski, no capítulo intitulado Matzeivá¹⁵, estabelece-se um diálogo entre K. e um rabino a quem ele vai procurar para pedir que ele coloque uma lápide para sua filha. O desejo de uma matzeivá está associado à noção de perpetuidade mencionada por Ariès. Isto é, ao desejo de conservar a memória do desaparecido. Todavia, a ausência do corpo – consequência do desaparecimento forçado – é utilizada pelo rabino como um argumento contra a colocação de uma lápide para A., assim ele argumenta que não há sentido em colocar uma lápide sem que exista um corpo.

No entanto, o que esse argumento revela é que a relutância em colocar a lápide não está ligada de fato à falta do corpo, mas a uma questão política, o que fica evidente ao longo do diálogo, K. argumenta que há uma lápide na entrada do Cemitério do Butantã para as vítimas do Holocausto, assim como, em Israel, tornou-se costume colocar na matzeivá do morto o nome de seus parentes que foram vítimas do Holocausto¹⁶. Seu argumento coloca em questão a necessidade de um corpo para que exista uma sepultura. Mas, como veremos, o que está em questão não é a lápide ou o corpo, mas o que ela significa:

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

Assim, o impedimento em colocar uma lápide para uma desaparecida política não estava na ausência do corpo, mas em reconhecer o desaparecimento. Para o rabino, conceder uma matzeivá a A. significaria assumir publicamente que a sinagoga a considerava uma desaparecida política, quando os militares se recusavam a conceder informações sobre o seu paradeiro, alegando que ela nunca havia sido presa. Vemos então uma luta pela hegemonia do discurso, na qual colocar ou não a

¹⁵ Lápide que se coloca no túmulo, geralmente um ano após o sepultamento.

¹⁶ Em *Shoah ou Holocausto, a aporia dos nomes*, Leila Danziger pontua como acontecimento perpetrado pelos nazistas contra os judeus na Europa é inapreensível segundo o termo genocídio. Assim, diversas denominações podem ser encontradas como: Shoah, Holocausto, Churban. Todavia, nenhuma dessas denominações compreende a totalidade do acontecimento. São termos parciais impregnados de concepções políticas, históricas, filosóficas, ideológicas, teológicas. Em seu estudo ela analisa esses termos, evidenciando essas concepções que os permeiam. No presente trabalho, a escolha pelo termo Holocausto se deu baseada na terminologia utilizada por Kucinski ao longo de sua obra, quando se refere ao acontecimento.

lápide é uma maneira de posicionar-se. Dado o contexto político, posicionar-se publicamente contra o regime militar é arriscado, de maneira que o rabino opta por preservar a sua segurança e da comunidade em detrimento de conceder a K. a possibilidade de algum ritual funerário que perpetue a memória de sua filha.

O fato de o agente do desaparecimento de A. ser o próprio governo evidencia uma das principais tensões que engendram a ideia de apagamento, de esquecimento. O contexto da narrativa é de um conflito constante: os militantes lutam pelo fim do regime militar enquanto esse tenta se manter, ao mesmo tempo em que as famílias, os amigos, bem como algumas instituições buscam pelos desaparecidos, prática que dá visibilidade ao questionamento ao governo. Essa disputa vai muito além de um embate físico, é uma luta pela posse do próprio discurso. De acordo com Foucault,

O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1996, p. 10)

Sendo assim, o discurso é a expressão do poder, é através dele que a dominação se dá, muito mais do que pela violência física. O desaparecimento forçado mostra-se assim, não só como uma prática de violência com o fim de intimidar a oposição, mas uma maneira de se silenciar essas pessoas, de apagá-las da história. Por meio do desaparecimento, do apagamento do outro, tenta-se tornar o discurso dos militares hegemônico. Para isso, o desaparecimento se dá como uma prática que torna o discurso incontestável, não pela maneira como ele se desenvolve, mas por não haver quem o possa contestar, pois os que o fazem são censurados, exilados ou desaparecem.

A estratégia do desaparecimento forçado não é só matar, mas desaparecer com essas pessoas, sumir com seus corpos e com qualquer vestígio do próprio desaparecimento, impedindo assim que se crie um túmulo, uma lápide em homenagem, qualquer monumento que permita a rememoração dessas pessoas, a fim de que os desaparecidos sejam esquecidos pela sociedade, como se nunca houvessem existido. E, dessa maneira, o sistema pretende se manter sem nenhuma oposição política.

Em *A ordem do discurso*, Michel Foucault tem como tese a ideia de que cada sociedade controla, seleciona, organiza e redistribui a produção dos discursos, isso tudo com base em alguns procedimentos. De acordo com ele, na nossa sociedade,

esses procedimentos seriam a interdição e a exclusão, além de alguns mecanismos que acontecem no interior do próprio discurso.

A interdição é talvez um dos procedimentos de controle do discurso mais comuns e evidentes, como o próprio nome diz, ela nasce da ideia de que “não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Há alguns temas que estão mais sujeitos a esse procedimento de interdição que outros, esses são a religião, a sexualidade e a política, os chamados “tabus”.

Percebe-se, portanto, que o que K. chama de um “sistema impenetrável” é construído justamente por esses cerceamentos do discurso. Não se pode falar sobre política, logo não se tem conhecimento acerca da política do país. O discurso, como dito anteriormente, é “o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10), isso porque ele é uma ferramenta capaz esclarecer ou obscurecer. É por isso, também, que os militantes têm seu discurso interditado, pois o que eles pensam e dizem vai contra o discurso vigente e evidenciar isso seria trazer à tona as falhas e os crimes da ditadura.

Por outro lado, o procedimento que Foucault chama de exclusão se dá por mecanismos que de alguma forma deslegitimam o discurso do outro. A oposição entre razão e loucura, a interdição da linguagem no que concerne à sexualidade e a ideologia positivista são algumas das funções de exclusão, como denominou Foucault, que já se deram ao decorrer dos séculos. A oposição entre razão e loucura, mais especificamente, foi, e de alguma forma ainda é, uma função de exclusão que, ao invés de gerar a interdição do discurso, separa, exclui, aquele que fala. Segundo Foucault:

O louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo. (FOUCAULT, 1996, p. 11)

K. sofre, de alguma maneira, essa exclusão, ele já não faz parte da sociedade como antes. Após o desaparecimento da filha, já não é mais chamado para as reuniões de literatura ídiche, onde era bem querido em outros tempos. Sua presença incomoda,

ele fala de algo que é proibido aos outros, fala dos desaparecimentos forçados, dos crimes cometidos pela ditadura. Ao pai que busca pela filha desaparecida é conferida a imunidade, como dito anteriormente, e por isso para ele é possível falar desses assuntos, muito embora ele também seja visto como o pai atordoado, que perdeu a filha e já não consegue falar de outra coisa. Ele se torna, aos olhos dessa sociedade que vive a repressão, indiscreto, incômodo. K. fala mais do que deveria, mais do que os outros podem falar e sobre o que esses outros não querem escutar. Ele se aproxima ao louco de Foucault, seu discurso, apesar de poder circular mais do que o dos outros, não comprova nenhuma verdade, não pode testemunhar, ele é apenas um pai desesperado, atordoado pelo trauma.

Todavia, o discurso do louco, como foi explicitado por Foucault, também pode ser visto de outra maneira. Muitas vezes, o louco é aquele que enxerga além do que os outros conseguem ver, que tem alguns poderes como “o de dizer uma verdade escondida” (FOUCAULT, 1996, p. 11). A personagem do romance também se aproxima dessa ideia, isso porque a busca pela filha, a procura pelos vestígios, o obrigou a olhar tudo de um novo ponto de vista, a ter um olhar mais atento ao cenário político. Assim, ele acaba descobrindo o que acontece às escondidas e passa a falar desses acontecimentos, e, mesmo que muitas vezes a sua fala não seja levada em consideração, ela tem em si essa verdade latente.

Na narrativa de Kucinski, evidencia-se, portanto, o controle, seleção, organização que o discurso sofre. Em geral, os militares são os que detêm esse poder regulador, todavia é possível perceber como a parte da sociedade, que muitas vezes não compreende o contexto político, reproduz o discurso propagado pela ditadura. Nesse sentido, essas pessoas também agem como reguladoras ao enquadrar todos os que saem daqueles moldes em estereótipos como o de terroristas. Além da alienação, o medo também faz com que esse tipo de discurso se perpetue, pois há aqueles que não se permitem falar ou pensar contra o sistema pelo medo da repressão.

Nesse contexto de disputa pela hegemonia do discurso, o desaparecimento surge não só como um ato de violência, mas como uma tentativa de apagamento da memória. Sem corpo não há prova, não há testemunho, não há rito funerário, não há rememoração. E sem memória não é possível escrever a história. As consequências desse apagamento são o que Kucinski chama de “mal de Alzheimer nacional”, quando o esquecimento se dissemina e a sociedade não só não discute, não julga os acontecimentos passados, mas também se sujeita à possibilidade de revivê-los:

Si ahora tomamos aquellos dos acontecimientos criminales (desaparición de personas, desidentificación), vemos que algo que los comunica es el prefijo negativo “des”. Los desaparecidos son los que no aparecen; los niños (hoy grandes) son los que no se saben a sí mismos en relación con sus ancestros. Esa negatividad, entonces, ese “no”, esa privación, es la condición de posibilidad de que aquello que sucedió siga sucediendo, porque en rigor es un ocurrir que no tiene reconocimiento; de las víctimas, porque no saben o porque no están; de los victimarios, porque o bien lo siguen justificando o bien no lo reconocen como sucedido. Pero si lo que sucedió no se reconoce, entonces no tiene más remedio que seguir ocurriendo siempre, en un eterno retorno de lo reprimido. (TERÁN, 2000, p. 2)¹⁷

É preciso lembrar o passado para que ele não torne a acontecer, nesse sentido a rememoração é um ato político contra essa política de apagamento da memória tão comum em regimes totalitários. Em *Mal de Arquivo*, Derrida pontuará que a democratização efetiva tem como critério essencial a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação. Na ditadura militar, não só é negado o acesso ao arquivo como ele é destruído, da mesma forma em que se dá a “queima de arquivo”, a morte e o desaparecimento do corpo. Diante disso, o monumento *in memoriam* surge como tentativa de não permitir que a história seja apagada, como foram os arquivos, os corpos:

Ao se aproximar de São Paulo, o ônibus passou debaixo de uma ponte que trazia a placa viaduto General Milton Tavares. De novo esse criminoso. K. passara muitas vezes debaixo daquela ponte, sem prestar atenção ao nome. Centenas de pessoas passam por aqui todos os dias, jovens, crianças, e leem esse nome na placa, e podem pensar que é um herói. Devem pensar isso. Agora ele entendia por que as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim do mundo. (KUCINSKI, 2014, p. 165)

¹⁷ “Se agora tomamos aqueles dois acontecimentos criminosos (desaparecimento de pessoas, desidentificação), vemos que algo que os comunica é o prefixo negativo “des”. Os desaparecidos são aqueles que não aparecem; as crianças (hoje adultas) são aquelas que não sabem de si mesmas em relação a seus ancestrais. Essa negatividade, então, esse “não”, essa privação, é a condição de possibilidade de que aquilo que aconteceu siga acontecendo, porque em rigor é um ocorrer que não tem reconhecimento; das vítimas, porque não sabem ou porque não estão; dos algozes, porque ou o seguem justificando ou não reconhecem o acontecimento. Mas se o que aconteceu não é reconhecido, então não há remédio senão seguir acontecendo sempre, em um eterno retorno do reprimido.” [Tradução minha]

A necessidade de rememoração surge como um ato político, um ato de resistência. No âmbito privado, entre a família e os amigos essa necessidade também surgirá, embora haja um duplo sentido em recordar. É preciso lembrar para que o acontecimento não mais se repita, para se obter justiça, mas também como possibilidade de salvar aquele que não pôde ser salvo. Isto é, salvar o ente querido da morte maior, do esquecimento. Diante da ausência do corpo, a lápide, o monumento *in memoriam* surge como uma esperança de poder salvar o outro ao menos do esquecimento:

A falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento diante do que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos. (KUCINSKI, 2014, p. 79)

O desaparecimento, a supressão do corpo, o apagamento dos rastros, a impossibilidade de se cumprir os ritos funerários dão a sensação de que A. nunca existiu, o que não é verdade. Para o pai – que sabe que a filha existiu – a ausência do corpo impossibilita acreditar não na existência de A., mas na sua morte. Sem corpo, sem lápide não há nada que diga a morte, que assinale que ela de fato aconteceu. A ausência do corpo suprime a imagem da morte, bem como a prática de um ritual funerário, de uma lápide, práticas culturais que tem como intento a rememoração, mas também o reconhecimento da morte do outro. Dessa forma, o reconhecimento, a aceitação da morte ficam suspensos, assim como o processo de luto. As consequências da supressão do corpo, do desaparecimento, a dúvida, a iminência do esquecimento e a suspensão do luto, são como que outra tortura, mas agora à família dos desaparecidos.

Assim, o que Terán chama de eterno retorno dá-se também na memória da personagem do romance de Kucinski. Percebe-se, portanto, como a ausência tem um papel correlato ao da imagem mnemônica, sendo impressionante tal qual as *imagines agentes*. A ausência do corpo, da filha também imprime uma lembrança na memória, lembrança que não cessa de acontecer. Nesse sentido, as duas obras aqui analisadas se reencontram, pois lidam com um tempo expandido e com o acontecimento que se

repete incessantemente, que não cessa de acontecer. Como consequência disso, têm-se a escrita, como consequência, mas também como tentativa de sobreviver, de combater o esquecimento e, também, de reordenar a vida quando ela parece se dissolver em caos.

O acontecimento sem fim

Seja a partir da ausência ou da presença de uma imagem da morte, da imagem do corpo morto, de uma confirmação da morte, dos ritos funerários, ambos os textos lidam com a lembrança que se repete na memória. A presença constante dessa rememoração pode ser entendida como parte do processo de luto, mas também como decorrência do trauma. Claro que essa noção de trauma não tem como intuito comparar essas vivências, mensurando a dor do outro, mas sim entender como a imagem da mão de Alix, que se apresenta às 5h da manhã a Roubaud, indicando a morte de sua esposa, aos 31 anos de idade e como o desaparecimento de A., aos 32 anos de idade, a supressão de seu corpo, dos ritos funerários e de qualquer informação de sua morte se inscrevem no texto literário. Entender como a presença da imagem da morte ou o desaparecimento, a ausência são escritos, e se inscrevem no texto.

Esse modo de escrever-se está relacionado a maneira como o luto é experienciado. Um luto marcado pelo constante lembrar, pela suspensão da percepção do tempo, pela sensação de que o acontecimento (a morte) não tem fim, pela necessidade de escrever. Em *Algo : Preto*, a repetição se faz constante no texto, seja a repetição escrita da imagem da morte ou mesmo a analogia entre a lembrança e as tiragens fotográficas – para Roubaud passíveis de serem reproduzíveis, como a lembrança. As lembranças e as tiragens fotográficas podem ser reproduzidas indefinidamente e os versos de Roubaud não só afirmam isso, como reproduzem as lembranças tal qual uma tiragem fotográfica. Assim, por estarem sempre presentes na memória, sempre sendo relembradas, as lembranças que se inscrevem no texto literário e ali se fazem presentes dão ao leitor a sensação de que a morte de Alix segue acontecendo.

Em *Relato de uma busca*, não há a repetição de uma lembrança, mas um desejo de rememoração. Todavia, como foi desenvolvido anteriormente, a ausência do corpo inviabiliza a prática de ritos funerários como o enterro do corpo e a edificação de uma matzeivá. De maneira que a impossibilidade de execução de tais ritos, bem como a dúvida que permeia o desaparecimento tornam a narrativa inerte. Isto é, a personagem K. não só não tem acesso ao corpo, a provas ou a algo que lhe permita dar a filha enfim como morta como também não lhe é consentida a prática dos ritos funerários, que têm a função de perpetuar a memória do morto e, na narrativa em questão, de conceder à morte o estatuto de real. Diante desse cenário, a narrativa

parece estagnar-se em um tempo suspenso no qual a busca e o desaparecimento não terminam nunca.

A morte se situa, portanto, fora do tempo, onde ela parece não ter fim e a forma como esses acontecimentos sem fim se inscrevem nestes textos literários está intrinsecamente relacionada ao luto que cada personagem experiencia, pois nelas luto e escrita surgem como processos análogos. Luto e escrita escrevem um ao outro, ao mesmo tempo que se inscrevem um no outro. Assim, a maneira de escrever tem a ver com a forma que o luto acontece, assim como o luto tem na escrita uma maneira de se expressar. De maneira que a perda se faz parte crucial desses textos, ela é escrita e pode ser lida, assim como a memória e o tempo.

As lembranças, assim como as tiragens fotográficas, são fragmentos de vida passíveis de reprodução, seja na memória ou no papel fotográfico. A escrita de *Algo : Preto* carrega em si tais características, a *fragmentação* e a *reprodução/repetição*. A *fragmentação* surge na constituição dos versos¹⁸ e também na escolha pelo tom diarístico, que confere a ideia de cotidianidade. No poema “Luz, por exemplo”, observa-se como os versos são marcados por um excesso de pontos finais. A pontuação marca um ritmo staccato e cria uma fragmentação do movimento, como se pudéssemos ver apenas algumas imagens da cena que ali é criada a partir da enumeração dos objetos e partes do corpo e da descrição do movimento dos corpos. De maneira que essas escolhas forjam, por meio da escrita, o processo de rememoração, o surgimento das lembranças, esses fragmentos do passado, na memória.

Em relação à *repetição*, tomemos como exemplo o poema “Meditação da certeza”¹⁹, no qual pode-se observar a repetição de palavras como: dúvida, duvidar,

¹⁸ **Luz, por exemplo**

Luz, por exemplo, preto.
Vidros.
Boca fechada. abrindo-se a língua.
Janela. reunião de gizes.
Seios. depois embaixo. a mão se aproxima. penetra.
Abre.
Lábios penetrados. de joelhos.
Lâmpada, lá molhada.
Olhar repleto de tudo.
(ROUBAUD, 2005, p 52)

¹⁹ **Meditação da certeza**

morte, mão, bem como do verso *Tendo a visto, tendo reconhecido a morte*. Repetições de palavras e versos se dão ao longo de toda obra, indicando uma repetição temática acerca do ato de reconhecimento da morte, bem como da imagem que provoca esse reconhecimento. Todavia, observa-se também uma repetição das lembranças, dos hábitos cotidianos, das imagens fotográficas feitas por Alix, o que indica que apesar da vida cotidiana seguir, de alguma maneira é ainda ao redor da morte de Alix, de sua ausência que a vida do eu do poema parece estar. Isso sugere que, apesar de serem povoados pela *fragmentação* e pela *repetição*, nos poemas também temos a sensação de movimento. Os dias, que por vezes são títulos de poemas, passam. Há todo um cotidiano que segue acontecendo, apesar da morte.

A sensação de que o acontecimento não finda se dá pela sua repetição, pelo seu retorno e não por um estancamento, como o que se dá em *Relato de uma busca*. Isto é, essa sensação é causada pelo retorno da lembrança da morte à memória, que nos poemas é expresso pela repetição escrita da imagem do corpo morto, mas também das fotografias, dos vestígios de Alix. Dessa maneira, vemos um sutil movimento na escrita, que parece acompanhar a dor do enlutado. Esse movimento é o do passar dos dias, da cotidianidade que não cessa mesmo diante da perda. É possível ver a passagem dos dias nos poemas, seja pela descrição dos hábitos diários ou pelas datas que se fazem títulos, muito embora, assim como o passar dos dias, a dor também nunca cesse. Nesse sentido, o modo de experienciar a perda e o luto em *Algo : Preto* faz lembrar a passagem de Barthes, em *A câmara clara*, sobre a perda de sua mãe:

A porta afastava a luz.
Eu sabia que ali havia uma mão. quem me consentiria daí por diante todo o resto?
Tendo-a visto, tendo reconhecido a morte, que não somente parecia ser assim, mas que era assim certamente, mas que não havia nenhum sentido em duvidar.
Tendo a visto, tendo reconhecido a morte.
Alguém teria me dito: <<não sei se é uma mão>>, eu não poderia ter respondido <<olhe mais de perto>>, nenhum jogo de linguagem poderia deslocar essa certeza. tua mão pendia na beira da cama.
Morna. morna apenas. morna ainda.
O sangue tinha se amontoado na ponta dos dedos, como num copo fundo de guinness.
Eu não via o aspecto humano. <<há sangue numa mão humana>>. eu entendia muito claro o sentido dessa proposição. porque eu estava contemplando sua confirmação negativa.
Não me era necessário dizer-me: <<o sangue corre por uma mão viva>>, coisa que entretanto ninguém jamais viu. aquele sangue ali com toda a evidência não corria. o que eu não podia pôr em dúvida. para duvidar faltavam-me as razões.
(ROUBAUD, 2005, p. 24)

Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; por para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim *inqualificável* (sem qualidade). (BARTHES, 1984, p. 113)

A perda do ser amado revela sua insubstituibilidade, todavia há ao menos a diminuição da emoção da perda. Nesse sentido, é como se a escrita propiciasse um movimento discreto que permite que o choro cesse. Esse movimento é o da escrita, mas também o do passar dos dias, assim por mais que o eu do poema se situe nessa zona de transição que é o luto, ele se movimenta lentamente dentro dela como que circundando²⁰, por meio da escrita, as mesmas fotografias, lembranças, voltando-se para essa memória do passado.

Por outro lado, no romance de Kucinski, vemos desenvolver-se uma narrativa que parece estar estagnada. Há um prolongamento na narrativa que dá a sensação de imobilidade, como se a trama nunca se desenrolasse. E, de fato, no que tange a busca por A., não há um desenrolar, apenas as mesmas pistas falsas e outras tentativas de dissuasão que não levam ao fim da busca ou a um desfecho. Nesse sentido, é como se o desaparecimento de A. nunca deixasse de acontecer, isso porque não há uma finalização dessa situação, seja com a aparição de A., de seu corpo, com um rito funerário²¹ ou com uma declaração do exército que ateste sua morte. A falta de um desfecho é revelada logo no início do livro:

²⁰ Lembro aqui a obra de David Grossman, *Fora do Tempo*, escrita após o autor perder o seu filho para a guerra. Em *Fora do Tempo*, faz-se um registro do luto a partir de texto que engloba a poesia, o drama e o mitológico. A história se passa em uma cidade de pais enlutados, cada qual paralisado pela sua dor, até que um homem retoma a palavra depois de anos e começa a andar em círculos, primeiro em volta de si, depois em volta da casa, da cidade. Logo, outros enlutados vão sendo atraídos para aquele andar em círculos, buscando atravessar a fronteira entre “aqui” e “lá”, isto é, entre os vivos e os mortos. Ao mesmo tempo, dá-se o conflito entre o anotador dos anais da cidade e o centauro – cujo corpo é metade escrivãinha. Enquanto um só escreve aquilo que lhe ditam, o outro já não consegue escrever. Ali, vemos desenvolver-se a imbricada relação entre a retomada da palavra e o luto. (GROSSMAN. David. *Fora do tempo*; Tradução Paulo Geiger. São Paulo, Companhia das Letras, 2012)

²¹ Essa questão será abordada no próximo capítulo, levando em consideração o processo de escrita como uma possibilidade de rito funerário.

De tempos em tempos, o correio entrega no meu antigo endereço uma carta de banco a ela destinada; sempre a oferta sedutora de um produto ou serviço financeiro. A mais recente apresentava um novo cartão de crédito, válido em todos os continentes, ideal para reservar hotéis e passagens aéreas; tudo o que ela hoje mereceria, se sua vida não tivesse sido interrompida. Basta assinar e devolver no envelope já selado, dizia essa última carta.

Sempre me emociono à vista de seu nome no envelope. E me pergunto; como é possível enviar reiteradamente cartas a quem inexistente há mais de três décadas? Sei que não há má fé. Correio e banco ignoram que a destinatária já não existe; o remetente não se esconde, ao contrário, revela-se orgulhoso em vistoso logotipo. Ele é a síntese do sistema, o banco, da solidez fingida em mármore; o banco que não negocia com rostos e pessoas e sim com listagens de computador. (KUCINSKI, 2014, p. 9)

As cartas do banco remetidas a uma destinatária inexistente indicam que sua morte não é reconhecida juridicamente, prendendo-na nesse limiar entre a vida e a morte. A finalização só acontecerá em *Os visitantes*, uma obra de autoficção na qual a personagem principal, o escritor Bernardo Kucinski, lida com 11 visitantes que vêm a sua casa para conversar sobre seu último livro *K. – relato de uma busca*. Eles trazem questões relacionadas a recepção da obra literária, de maneira que *Os visitantes* surge como uma resposta a algumas questões colocadas ao autor por ele mesmo ou por outros leitores. Os visitantes são, portanto, um recurso literário que permite que esse diálogo entre autor e leitor aconteça, o que significa que as personagens da obra são ficcionais, e isso inclui a personagem principal cujo nome tem correspondência com o nome do autor, indicando identidade entre autor e personagem. Em um último capítulo, o autor, acompanhado de sua ex-esposa, assiste na televisão uma entrevista ao ex-delegado de polícia Carlos Batalha que diz saber o que de fato aconteceu com a professora de química desaparecida e seu marido:

POR QUE VOCÊ LEMBRA TÃO BEM DA PROFESSORA DE QUÍMICA E DO MARIDO?

Porque naquela noite o motor do nosso Chevette pegou e fogo e tivemos que procurar um orelhão e pedir socorro para a usina e eles mandaram outro carro; quando passamos os sacos do Chevette para o outro carro eles abriram até embaixo.

ENTÃO VOCÊ VIU O CORPO DA PROFESSORA E DO MARIDO?

Vi. Os dois estavam nus e sem perfuração de bala. Não foram mortes por tiro, que são menos sofridas, foram mortes por tortura. O da professora tinha marcas roxas de espancamento e outras marcas vermelhas, o do marido estava de unhas arrancadas. (KUCINKSI, 2016, p. 80)

Apesar de o procurador de justiça Said Siqueira, entrevistado logo após o ex-delegado, ter dito que as informações não são verdadeiras, de mãos dadas, o autor e sua ex-esposa sabem que A. e seu marido foram mortos, sob tortura, na casa da morte de Petrópolis e seus corpos, incinerados. No entanto, essa é uma informação que só surge em *Os visitantes*. Em *Relato de uma busca*, nem K., o pai que busca por sua filha, nem o leitor, nem o narrador, nem o irmão tem acesso a essa informação e isso deixa a questão da morte de A. em aberto. Não há uma comprovação da morte, nem um ritual ou um monumento que a rememore. Tal situação afetará a maneira como o pai vivenciará seu luto e também como ele lidará com a questão da memória, e essas duas questões se enlaçarão na escrita.

O enlace entre luto, memória e escrita se dará no âmbito da própria narrativa, na composição textual, ou seja nessa sensação de prolongamento que ela provoca, mas também no desejo de partilhar a experiência por meio da escrita. Porém, para compreender em que ponto a escrita e o luto se encontram nesse trabalho é preciso antes entender o limiar, onde se situa o luto e a escrita. Em *Limiar: entre a vida e a morte*²², Jeanne Marie Gagnebin inicia seu ensaio a partir de um trecho do livro de Walter Benjamin, *Passagens*, no qual ele distingue *schwelle* (fronteira) e *grenze* (limiar), conceitos que, segundo Benjamin, devem ser clara e precisamente diferenciados. Em seu ensaio, Gagnebin se propõe a fazer essa diferenciação, para enfim chegar ao conceito de limiar. Segundo ela, o conceito de fronteira, de limite é, de acordo com o vocabulário clássico filosófico, uma metáfora espacial que diz respeito a uma dupla operação de espírito e de linguagem, de desenhar um traço ao redor de algo, conferindo-lhe uma forma bem definida, de maneira que este algo não se derrame em direção a um infinito. A fronteira, portanto, contém e mantém algo, evitando o seu transbordamento. Ela “define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as *limitações* do seu domínio” (GAGNEBIN, 2014, p. 35). Ainda, a autora relembra que o conceito de *grenze* remete a contextos jurídicos

²² GAGNEBIN. Jeanne Marie. *Limiar: entre a vida e a morte*; in: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

de delimitação territorial, entre campo e cidade, propriedades fundiárias, territórios nacionais.

Schwelle, limiar, umbral, por sua vez, é um conceito que pertence ao domínio das metáforas espaciais assim como *grenze*, embora se inscreva em um registro mais amplo: de movimento, transição, passagem, ultrapassagem. Gagnebin relembra a função do limiar na arquitetura, ele deve permitir ao andarilho ou ao morador a transição entre um lugar e outro. O limiar – seja ele uma rampa, uma porta, um corredor – não só separa os territórios, mas permite a transição entre um território e outro e essa transição tem uma duração variável a depender da distância a ser percorrida e da velocidade. De maneira que o limiar diz respeito à ordem do espaço, bem como à ordem do tempo. É importante frisar a diferença entre fronteira e limiar, pois o limiar não diz respeito apenas à separação entre dois domínios do real, mas também a uma zona de transição, um espaço e um tempo intermediários.

Ora, essa questão não se encerra na diferenciação dos conceitos, pelo contrário, a partir dela Gagnebin aponta a reflexão histórica de Benjamin, mais especificamente a sua teoria da modernidade, a qual indica um encurtamento dessas transições. Isto é, na modernidade, as experiências liminares têm se tornado cada vez mais escassas, encurtamos os períodos de transição para não “perder tempo”. E, com esse novo ritmo, os chamados “ritos de passagem” se perdem. Tais ritos, como aponta Gagnebin, se dividem em três: os de separação (aos quais pertencem grande parte dos ritos funerários), os de agregação (que se constituem pela passagem do sujeito de um grupo a outro, como se dá na união matrimonial) e os de margem (de *limiar*). Os ritos de margem, ritos de limiar são aqueles que se referem a períodos de transformação, e, “ainda que sejam marginais com relação aos estados mais longos, tais períodos são essenciais, porque permitem *atravessar* um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro; são ligados à puberdade e também ao nascer e morrer” (GAGNEBIN, 2014, p. 39).

Empobrecidas, as experiências liminares são poucas na modernidade, restando a puberdade, a morte, o adormecer, o despertar e, ainda, a infância e a literatura. Em relação à carência de experiências liminares e a literatura,

Proust e Kafka representam dois polos paradigmáticos, segundo Benjamin, da experiência moderna: Proust pela conjuração prolixa da experiência perdida, Kafka pelas variações infinitas em redor de sua perda. A experiência do limiar, da passagem, da transição, as

metáforas das portas, dos corredores, dos vestibulos, tudo isso povoa a obra de Kafka – mas não leva a lugar nenhum. Pior: o limiar parece ter adquirido uma tal espessura, que dele não se consegue sair, o que acaba anulando a sua função. (GAGNEBIN, 2014, p. 43)

Na obra *O Processo*, de Franz Kafka, pode-se observar esse limiar espesso, cuja função é anulada. Isso porque ele deixa de ser uma zona de transição para se tornar uma zona de estancamento, da qual é impossível sair. Benjamin acredita que esse inchaço do limiar é fruto da distância entre a experiência moderna e a tradição. Retomando a questão do nome, que faz pressupor uma correlação entre as personagens de Kafka e Kucinski, é possível avançar e observar que, para além do nome, o que há em comum entre as personagens e as narrativas em questão é justamente esse inchaço do limiar, que transforma a zona de transição em zona de estancamento.

No romance de Kucinski, a zona de estancamento, a muralha de segredo impenetrável²³ pode ser explicada por dois vieses que se complementam e têm origem na prática do desaparecimento forçado – que causa uma ruptura na história familiar, mas também na história nacional. A primeira se relaciona com A., aquela que sofre o desaparecimento, e, portanto, fica presa à condição de desaparecida. Isso leva ao impedimento em se fazer a transição entre o estado de viva para o de morta, visto que sua morte nunca é confirmada, nunca é dada como certa. A segunda diz respeito ao sobrevivente, ao pai, que fica preso no processo de luto. Isso porque, diante da impossibilidade de se confirmar a morte e também de praticar os ritos funerários que constituem o processo de luto, K. não pode atravessá-lo, o que traz consequências, como a transferência da culpa do Estado para a família. Essa transferência, por sua vez, só é possível porque houve o desaparecimento, assim, sem o corpo, não há comprovação da tortura e do assassinato, e isso dá espaço para a disseminação de falsas pistas acerca do paradeiro de A., levando o pai a acreditar que ainda há algo a ser feito para salvar a filha ou que, em algum tempo, houve algo que ele não tenha feito.

Tudo isso corrobora com a sensação de estagnação da narrativa, oriunda do inchaço do limiar. A narrativa parece estar sempre acontecendo do mesmo modo, se repetindo, sempre sem respostas, como se o desaparecimento não tivesse fim, nem a

²³ KUCINSKI, 2014, p. 61.

busca. Os desaparecimentos, os “sumidouros de pessoas” são potencialmente amnésicos, e tentam apagar histórias pessoais e a história nacional, de maneira que, para ir contra ele é preciso lembrar as histórias daqueles que foram desaparecidos e a própria história da busca. De acordo com Olgária Matos²⁴, “A recordação é a única maneira de barrar o caminho à repetição do Mesmo: para esquecer (redimindo) é preciso lembrar; o esquecimento sem a recordação é o recalque do passado.” Sendo assim, a narrativa de Kucinski se volta para a constituição de uma memória do futuro. Isto é, ela não conta a história da desaparecida, quem ela foi, o que lhe aconteceu, pelo contrário, a narrativa se volta para o processo de apagamento e se propõe a constituir uma memória, no futuro, que o conte o desaparecimento, que o lembre, permitindo assim que ele também seja esquecido, sem o risco de se tornar recalque do passado.

²⁴ MATOS, Olgária. *apud* BIONDILLO. Rosana. *Benjamin e a doença da tradição em Kafka*. *Limiar*, vol.3, n. 6, 2016.

CAPÍTULO 3
MEMÓRIA, LUTO E ESCRITA

Limiar: Luto e Escrita

Em *Algo : Preto e Relato de uma busca*, o desejo de escrita surge concomitantemente ao trabalho de luto. Levando em consideração o fato de que o luto constitui um período entre dois estados, isto é, aquele que precede a perda (o passado) e a vida possível após o enlutamento (o futuro), a compreensão do que é o limiar se faz necessária para se entender como essa zona intermediária se expressa textualmente nas obras analisadas. Em *Ritos de Passagem*, Arnold Van Gennep intenta uma classificação científica dos ritos, principalmente aqueles aos quais ele se refere como ritos de passagem. Isto é, os ritos que indicam a passagem de uma sociedade especial a outra, de uma idade a outra, de uma ocupação a outra. Segundo ele, é o próprio viver que exige essas passagens, sendo a vida individual, em qualquer sociedade, uma sucessão de etapas, “tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte” (VAN GENNEP, 2011, p. 24). E, cerimônias se relacionam a cada um desses conjuntos, tendo como objetivo essa travessia de uma situação determinada a outra.

De acordo com Van Gennep, os ritos de passagem, quanto submetidos à análise, se decompõem em três: *ritos de separação*, *ritos de margem* e *ritos de agregação*. Assim, os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias de funerais. Já os ritos de agregação são observados nas cerimônias de casamento, por exemplo. Enquanto os ritos de margem podem ser uma seção importante na gravidez ou no noivado. De maneira que o esquema completo dos ritos de passagem engloba os ritos *preliminares* (separação), os *liminares* (margem) e os *pós-liminares* (agregação). Apesar de decompostos nessas três categorias, um tipo de cerimônia pode ser composto por mais de uma dessas categorias, como é o caso dos ritos funerários, de casamento, de gravidez, de puberdade. Em relação aos ritos funerários, eles podem ser compostos pelas três categorias, sendo compostos por ritos de separação (o enterro), ritos de margem (o luto) e ritos de agregação (quando o enlutado enfim retorna ao convívio social).

Nas cerimônias funerárias, os ritos de separação parecem, à primeira vista, tomar o lugar central. Contudo, apesar dessas cerimônias englobarem, como dito anteriormente, ritos de todas as três categorias – isto é, ritos de separação, de margem

e de agregação – os ritos de margem têm uma duração e uma complexidade que chega a lhes conferir certa autonomia. Um dos ritos que compõe os funerais é o luto, o qual Van Gennep diz ter a princípio compreendido como um conjunto de tabus e práticas negativas que marcavam o isolamento da sociedade geral por parte daquele que sofreu a perda e, por isso, se encontrava em um estado sagrado, impuro²⁵. Todavia, como ele afirma posteriormente, esse rito se mostra um fenômeno bem mais complexo e pode ser compreendido como um estado de margem pelo qual o sobrevivente passa. O sobrevivente entra nesse estado por meio de ritos de separação e, após o tempo de margem, será reintegrado na sociedade geral por meio dos ritos de agregação (ritos de suspensão do luto).

Muitas vezes o fim do período de margem (o luto) coincide com a agregação do morto ao mundo dos mortos. Durante o período de luto, os vivos e o morto constituem uma sociedade especial, a qual se situa entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A rapidez com a qual os vivos saem dessa sociedade, se reintegrando na sociedade geral, depende da sua proximidade em relação ao morto, sendo, portanto, os viúvos e os parentes aqueles que permanecem mais tempo de luto. A suspensão das regras e proibição (vestuário especial, entre outros) do luto são reconhecidas como ritos de reintegração e a duração da suspensão da vida social para todos aqueles atingidos pelo luto dependerá do grau de proximidade do morto e de quão elevada era a situação social do morto. Como exemplo, Van Gennep cita como as necessidades políticas, econômicas e administrativas tendem a suprimir os efeitos coletivos da morte do imperador ou da imperatriz na China.

A partir desse exemplo, é possível retomar²⁶ a questão da supressão da experiência limiar, oriunda do distanciamento entre a experiência moderna e a tradição, e que é percebida em obras como a de Kafka. Mas, ainda, ao pensar a supressão da experiência limiar, lembramos também a interdição da morte e do luto, principalmente levando em consideração a classificação de Van Gennep do luto como um período de margem. Vemos, portanto, como os períodos liminares são suprimidos na modernidade, fato que se relaciona com o surgimento do sujeito burguês e com a nova maneira de se lidar com o tempo, e também a interdição da morte e do luto,

²⁵ VAN GENNEP. Arnold. *Os ritos de passagem*. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis, Editora Vozes, 2011, pg. 129

²⁶ Questão já tratada no segundo capítulo do presente trabalho.

eventos que constituem as cerimônias fúnebres e que são classificados como ritos de margem ou, ainda, como ritos liminares.

Isso que chamamos aqui de interdição da morte e interdição do luto é descrito por Phillipe Ariès em *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Nesta obra, ele descreve como se deu a relação das sociedades ocidentais com a morte desde a Idade Média até o ano de publicação do livro original, em 1975. Sua análise se baseia muito na sociedade francesa, se estendendo também aos EUA, Inglaterra, Itália, de maneira que confere uma amostra da historiografia das tradições fúnebres no ocidente como um todo, embora sem abarcar todas as especificidades.

Uma análise dos grandes traços já indica uma nova maneira de se comportar diante da morte. Segundo Ariès, na França, até os anos trinta, a morte era uma cerimônia pública, presidida pelo moribundo. Ele sabia que estava prestes a morrer, havia deixado seus negócios organizados, havia escrito seu testamento. Ao redor do seu leito, reuniam-se familiares, amigos, crianças e até mesmo pessoas desconhecidas que acompanhavam o padre até o quarto do moribundo, que se tornava público na hora da morte. Essas pessoas assistiam a agonia (dolorosa, mas rápida) do doente até que ela tivesse fim. Após sua morte, o morto era visitado e honrado.

No entanto, duas mudanças se deram. A primeira delas privou o doente de seus direitos. Isto é, a família assume o papel de tutora do doente e ele passa a ser tratado como um menor, ou como um incapaz. Não lhe dizem que ele está próximo da morte e todos agem como se ninguém soubesse que ele vai morrer. Isso se dá até que esta representação já não seja mais necessária e a família passa a esperar a morte de um moribundo hospitalizado, cheio de tubos, e embora a morte seja menos agonizante, agora ela se dá muito lentamente. A espera pela morte do outro faz com que muitas vezes a família, cansada, se ausente e o doente acabe morrendo sozinho. Assim, Ariès ressalta que o interesse ou a piedade foram pouco a pouco transferidos do morto para a família e os sobreviventes, a fim de edificá-las, consolá-las. As modificações dos rituais fúnebres acentuam essa transferência.

Por fim, a segunda mudança que tem lugar é uma espécie de interdição da morte. Falar da morte passa a ser vergonhoso, bem como em outros tempos falar de sexo era vergonhoso. De maneira que, ao lidar com alguém que acabou de perder um ente amado, muitas vezes evita-se o assunto ou as condolências são feitas de maneira apressada. A morte torna-se incômoda, e tal decoro tem como objetivo escondê-la, ignorá-la a fim de evitar incômodos.

Ora, a interdição da morte e o culto aos túmulos parecem contraditórios. Todavia, enquanto na Inglaterra, onde a interdição da morte é aceita sem reservas, se pratica muito a incineração dos corpos, na França, as duas práticas (o enterro e a incineração) ainda são bastante comuns. Já os Estados Unidos ainda mantém o enterro como prática principal, embora seus ritos funerários tenham se modificado muito devido a interdição da morte. Isso significa que o trato dado ao corpo está relacionado a essa nova maneira de se lidar com a morte, isto é, o aumento de ritos nos quais o corpo é incinerado, bem como a hospitalização do moribundo estão atrelados à noção de interdição da morte. Todavia, mesmo mediante a essa nova perspectiva em relação à morte, o sepultamento ainda é possível. Contudo, quando a escolha é pelo sepultamento, muitas vezes outros ritos são modificados indicando a presença da interdição.

Em relação às obras literárias aqui analisadas, é interessante perceber que o surgimento de uma obra como *Algo : Preto*, que é escrito a partir da morte do outro e fala dela sem muitos pudores, se dê na mesma sociedade em que a morte é interdita, modificando nossa relação para com ela, bem como os ritos executados. Todavia, como foi explicitado ainda por Ariès, a literatura não segue o mesmo decoro para com a morte que a maneira contemporânea de encará-la nos impõe:

O desfasamento entre a morte livresca, que continua a ser fantasiosa, e a morte real, vergonhosa e indigna, é aliás uma das características estranhas mais significativas do nosso tempo. (ARIÈS, 1989, p. 144)

Se não é surpresa que a literatura continue tratando da temática da morte ainda que ela se encontre interdita nas relações cotidianas das sociedades ocidentais em geral, surpreende que em *Algo : Preto* essa escrita sobre/da morte não se dê fantasiosamente, como Ariès afirma que é o costume. Pelo contrário, a morte surge nos poemas de uma maneira bastante verossímil, em uma tessitura que costura dor e cotidianidade. Logo, o que é chamado por Ariès de “desfasamento entre a morte livresca e a morte real” acaba por não acontecer na obra de Roubaud, isso se deve ao fato de seus poemas tratarem a morte de uma perspectiva mais verossímil, não apenas aliando a dor da perda ao cotidiano que segue acontecendo, mas também se referindo à dificuldade de abordar essa questão por meio da linguagem, de dizer, de escrever a morte, isto é, se referindo à própria interdição.

Ainda com base nos trabalhos de Philippe Ariès, observa-se que a interdição da morte modificou também a forma como se vive e se compreende o luto – parte importante dos ritos funerários. Se anteriormente o luto era tido como uma manifestação legítima e necessária, nas sociedades ocidentais contemporâneas ele se torna, assim como a morte, interdito. Isso não significa que o luto não aconteça, mas, sim, que ele deixa de ser manifestado socialmente, justamente por ser considerado inoportuno:

Hoje, à necessidade milenária do luto, mais ou menos espontânea ou imposta consoante as épocas, sucedeu em meados dos séc. XX a sua interdição. No lapso de tempo duma geração, a situação inverteu-se: o que era comandado pela consciência individual ou pela vontade geral torna-se agora interdito. O que era proibido é hoje em dia recomendado. Já não convém exhibir o desgosto, nem sequer ter o aspecto de que o experimenta. (ARIÈS, 1989, p. 156)

É interessante que enquanto a sociedade experimenta não só a interdição da morte, mas também do luto, surja um livro que os trata tão explicitamente, porém só no âmbito da escrita. Isso porque o próprio eu do poema se recusa a falar da morte, por vezes a falar de modo geral, e se restringe a viver seu luto em reclusão, de maneira que a escrita se torna para ele uma maneira de se vivenciar o luto e a morte do outro, ainda que a linguagem não consiga dizê-la: “No espelho, circular, virtual e fechado. a linguagem não tem poder algum” (ROUBAUD, 2005, pg. 71).

Podemos, portanto, compreender o luto como um período de margem (liminar), que concerne às práticas ligadas às cerimônias e rituais funerários, e que se encontra interdito nas sociedades contemporâneas bem como as experiências liminares em geral, como foi apresentado. Todavia, essa interdição não parece se aplicar aos textos literários, como foi constatado por Ariès e podemos observar em *Algo : Preto*. Pelo contrário, o texto literário aparenta ser um lugar de permissividade, isto é, um lugar onde se pode dizer a morte (ainda que não seja de fato possível) e onde o luto pode ser enfim manifesto.

Todavia, a interdição da qual fala Ariès é uma questão social e que diz respeito não à vivência da dor e do trabalho de luto, mas de sua manifestação em um contexto público e que não pode ser confundida com a impossibilidade de se viver o luto que é consequência do crime de desaparecimento forçado. Essa impossibilidade, exaustivamente elucidada ao longo desse trabalho, tem a ver com a ausência do corpo

e com a dificuldade em se comprovar e portanto em se aceitar a morte do outro, o que compromete a travessia desse período de margem que é o luto. Identificadas as diferenciações na forma de experienciar o luto nas obras analisadas, voltamos à um ponto em comum nessas vivências de luto, de perda e de rememoração do outro: a escrita.

Nas obras analisadas, a escrita parece se conformar enquanto um lugar entre a vida e a morte, o passado e o futuro, o eu e o outro. É nesse sentido, portanto, que tomo a escrita enquanto uma zona de transição, um limiar. O texto literário se constitui enquanto zona de transição para aquele que escreve, bem como para aquele que lê, e a duração da travessia é o tempo escrita – para aquele que o escreve – e o tempo da leitura – para aquele que o lê. Apesar de a modernidade ter suprimido boa parte das experiências liminares, com o pretexto de evitar a “perda de tempo”, restam ainda alguns lugares nos quais elas são possíveis, como a infância e a literatura²⁷.

Ainda, a escrita proporciona um exercício de outramento por meio do qual aquele que escreve pode olhar para si mesmo como quem olha um espelho, observando-se de uma maneira distanciada, como se fosse outro. Nesse sentido, ao pensarmos a escrita que se desenvolve durante o luto considerando a possibilidade daquele que escreve de se ver enquanto um outro, podemos supor que, ao olhar-se nesse espelho que se constitui a partir da linguagem, aquele que se olha vê também os vestígios do processo que vivência. Nessa perspectiva, podemos afirmar que nos textos literários que formam o corpus desse trabalho o luto e a escrita se constituem enquanto processos análogos.

A obra de David Grossman, *Fora do Tempo*, pode nos iluminar no que diz respeito às relações entre escrita e luto. Na obra, que se passa em uma cidade de pais enlutados, um homem decide andar em círculos, inicialmente ao redor de si mesmo, depois ao redor de sua casa, da cidade, das montanhas, finalmente chegando diante de um muro que delimita a fronteira entre lá e cá, entre os mortos e os vivos, entre seu filho e ele. Outros pais juntam-se a ele nesse caminhar, ao mesmo tempo em que um centauro, meio homem, meio escrivantina, enlutado pela morte da filha vive a dificuldade de voltar a escrever desde o acontecimento. Ao perceber o movimento dos caminhantes, o centauro consegue retomar a palavra, falando ao anotador dos anais da

²⁷ GAGNEBIN. Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

cidade enquanto ele escreve o que lhe é dito. Esse movimento de retomada da palavra parece acompanhar o movimento dos caminhantes.

Assim, o movimento dos caminhantes e o movimento da escrita são de alguma maneira análogos e acompanham o atravessamento do luto, que se dá também em círculos. Isto é, ele se desenrola ao redor do acontecimento, da morte do outro, em círculos cada vez maiores, ampliando a percepção acerca do acontecido sem contudo deixar de circundá-lo. Esse movimento só cessa quando os caminhantes, os enlutados, o escritor se deparam com o muro que define os limites entre os vivos e os mortos, ou seja, quando o limiar do luto é enfim transposto, a palavra é retomada. Contudo, o fim do caminhar e a retomada da palavra não abolem a morte do outro, o muro que separa os filhos e seus pais enlutados não pode ser transposto, o que resta daqueles que partiram para o outro lado é a memória que se tem deles.

A metáfora do caminhar em círculos se refere, portanto, ao ato de escrever e ao próprio trabalho de luto, visto que ambos buscam uma maneira de reestabelecer a vida do sobrevivente diante da perda de alguém amado. Essa busca se dá em círculos, pois ela acontece ao redor do acontecimento, da morte. Segundo Freud²⁸, o luto é uma reação à perda real, em geral a morte, de um ente querido, ou de uma abstração – a democracia, por exemplo – que ocupe o espaço referente a um ente. Ainda, o luto pode ser a dor em si ou a sua manifestação externa. Além disso, ele pode gerar uma perda de interesse pelo mundo externo – quando este não se relaciona ao objeto de desejo perdido –, bem como um afastamento das atividades que não se associem de alguma maneira ao objeto perdido, e uma dificuldade de adotar um novo objeto de desejo. É nesse sentido, portanto, que o movimento da escrita, do luto, do caminhar é circular.

Todavia, o luto não é o único motivador da escrita. A percepção da própria perenidade, concebida a partir da morte do outro, leva a esse desejo de escrita visto que a escrita é uma maneira de auto eternização, e oferece, tal qual a fama, a imortalização por meio da palavra. Assim, aquele que escreve tem a possibilidade de salvar a si ou ao outro daquilo que Assman²⁹ chama de segunda morte social, isto é, o esquecimento.

²⁸ FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1996, v. XIV.

²⁹ ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*; tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

Memória e Escrita

Na abertura de seu capítulo intitulado “Escrita”, Assman relembra a relação entre a escrita e morte a partir da frase de Stephen Greenblatt na qual ele expressa o desejo que motivou a sua escrita: o de falar com os mortos. Assman, ainda, aponta como essa observação remete a uma das funções que temos enquanto estudantes, pesquisadores, professores e profissionais da literatura, mas que esquecemos completamente, “que eles são xamãs e mantêm uma conversa permanente com as vozes dos ancestrais e dos espíritos do passado” (ASSMAN, 2011, P. 193). Nesse sentido, não nos ocupamos apenas do mídias no sentido técnico, ou seja, com o texto, mas também somos mídias – em um sentido oculto – pois mantemos esse contato com as vozes do passado, com o “mundo transcendente do passado”. O contato que estabelecemos com esse passado é possibilitado pelo *medium* técnico, isto é, pelo texto, no qual as vozes dos mortos ecoam e se tornam acessíveis a nós de tempos em tempos.

As questões que surgem a partir da conversa com os mortos não dizem respeito somente à literatura, mas à cultura em geral, no que concerne aos canais de comunicação, de transmissão, à tradição e a memória cultural. São questões antigas, levantadas por diversas gerações e para as quais os “vestígios do texto”, isto é, as letras, são parte significativa. É nesse sentido que Assman defende que um estudo sobre as mídias de memória deve partir da escrita, levando em consideração sua dimensão social e técnica, bem como seu desempenho no que diz respeito à memorização – que mudará de acordo com a cultura e a época que se analisa.

A fama é uma função da poesia que promove a autoeternização a partir da arte verbal do poeta, todavia, ao seu lado, a medialidade da escrita também faz parte desse projeto. Os antigos egípcios enalteciam a escrita como a mídia de memória mais segura, mais do que as construções e os monumentos, pois eles percebiam que esses se tornavam ruínas, mesmo sendo feitos de materiais mais rústicos, enquanto textos que datavam da mesma época dessas construções ainda eram lidos e copiados. De maneira que a escrita era vista como um meio para impedir o esquecimento. Mais tarde, a ideia de permanência da escrita, mesmo diante da ação destrutiva do tempo e a noção de que ela constitui um *medium* que assegura a imortalidade, se torna um *topos* literário. No Soneto LV, por exemplo, Shakespeare entende o poema como um

monumento mais perene do que o bronze, mais alto e mais real do que as pirâmides, que não pode ser destruído pela ação do tempo.

A escrita, no entanto, não é apenas um *medium* de auto eternização, mas é também um suporte da memória, sendo portanto *medium* e metáfora da memória simultaneamente. Segundo Assman, os procedimentos de inscrição e anotação são as mais antigas e também as mais atuais metáforas da memória. Embora seja tão associada à memória, a escrita também já foi relacionada à perda de memória, à destruição desta. Isso se deve justamente à importância que se deu ao ato de escrever e de gravar como mídia de memória, pois isso também engendra o perigo de que a função memorativa se torne exclusiva da escrita. Assim, a prática da memoração seria preterida em relação a de escrita, e a memória, bem como a responsabilidade por ela, seria externalizada. Essa questão é abordada por Platão, em seu conhecido diálogo *Fedro*, no qual ele defende que a função de armazenamento da escrita possivelmente pode ultrapassar a capacidade da memória humana, todavia a escrita não pode assumir a função da recordação. Nesse argumento vê-se a distinção entre dois conceitos da teoria da memória: *mneme* e *hypomnema*. Para Platão, esse novo invento – a escrita – não cumpre aquilo que promete, ela oferece somente um simulacro de sabedoria, podendo somente lembrar aquele que já conhece, mas não consegue fazer aquele que desconhece aprender.

Mais tarde, na Renascença, a dicotomia proposta por Platão entre recordação e escrita esbarraria, como aponta Assman, em incompreensão. Isso se deve à confiança que se tinha, durante esse período, na potencialidade de armazenamento da escrita – que estimula o desejo de permanência através da escrita –, mas também em uma confiança na escrita enquanto suporte para a faculdade da recordação. Assman, então, comenta o soneto 77 de Shakespeare, no qual surgem três objetos típicos da natureza morta do tempo: o relógio, o espelho e o livro. Segundo sua análise, o relógio e o espelho são referenciados como símbolos da vaidade. Isto é, a função pragmática desses objetos – disciplinamento temporal e cosmético, respectivamente – é apagada, dando lugar para a significação emblemática da vaidade. O livro, por sua vez, sofre o processo inverso, sua função pragmática é levada em consideração, enquanto a sua significação emblemática – também de vaidade – é apagada. Vemos então, o livro como objeto no qual pode-se inscrever tudo aquilo que não pode ser apreendido pela recordação. No poema, essa escrita mnemônica é associada às noções de nascimento,

educação e novo relacionamento, isso porque, ao contrário de algumas tradições filosóficas, aqui a escrita se relaciona a uma noção de vida nova e crescimento.

Assim, contrariamente aos outros objetos citados, no soneto o livro é visto primordialmente a partir da perspectiva de crescimento, renovação, força geradora da vida, diferente do que a partir da noção de vaidade ao qual muitas vezes ele foi associado. Segundo Assman,

Com isso as páginas vazias tornam-se o outro espelho; se o rosto certamente está destinado ao envelhecimento irreversível, o espírito pode recordar-se na leitura de escritos antigos e com isso renovar-se. Escrita e livro são também o melhor relógio, pois registram ganho e não as perdas. Assim, a escrita vê-se inusitadamente excluída das condições normais de vaidade; ela guarda em si exatamente o que foi subtraído ao homem, do ponto de vista da decadência e transitoriedade: a chance de uma renovação produtiva do tempo. (ASSMAN, 2011, p. 205)

Nesse sentido, a escrita é mais do que um auxiliar da memória, do que um *medium* técnico de anotação, como é para Platão. Ela é um *medium* de auto comunicação, que possibilita uma relação dialógica do sujeito consigo mesmo, propiciando a auto formação, o encontro consigo mesmo. Para Platão a escrita dos pensamentos é um processo que acontece de dentro pra fora, isto é, o sujeito os externaliza sem que isso no entanto modifique em algo esses pensamentos. Já no soneto de Shakespeare, vemos outra possibilidade, na qual a escrita dos pensamentos, a sua externalização, propicia um novo encontro consigo mesmo, a partir do qual o sujeito pode se observar e se renovar. Se para Platão a escrita, ao externalizar os pensamentos, enfraquecia a memória, em Shakespeare vemos não a diminuição da potência da memória, mas, pelo contrário, como essa escrita interativa a estimula.

Assman continua o capítulo analisando as relações entre escrita e memória e, portanto, também a própria teoria da memória, que está intrinsecamente ligada às mídias – que tanto se modificaram nos últimos séculos. Levando em consideração a evolução das mídias e, principalmente o surgimento do computador e conseqüentemente da escrita digital, vemos como surge uma nova percepção acerca da capacidade de armazenamento, isso porque, com as novas tecnologias, a capacidade de armazenamento de dados e arquivos extrapola os limites da memória

cultural. Tal condição se reflete na escrita digital, que não permite uma distinção precisa entre recordar e esquecer.

Retomando a questão da fama, lembremo-nos que ela está ligada à memoração dos mortos, que possui uma dimensão religiosa e uma mundana, sendo a primeira associada à noção de piedade (*pietas*) e a outra à fama (*fama*). Assim, a piedade – referente a dimensão religiosa – é a obrigação dos descendentes para com seus mortos e conseqüentemente é algo que depende dos outros, dos vivos. Já a fama é uma maneira de auto eternização que tem a ver com a auto encenação e pode ser conquistada para si, por si mesmo. Ainda, a fama possui também uma dimensão mundana e uma religiosa, de maneira que a primeira busca a eternização a partir da rememoração generalizada e a segunda intenta a salvação da alma por meio da recordação individual. Na Grécia, essas duas dimensões se separaram, de maneira que surge uma cultura da *fama* independente do culto aos mortos, na qual os poetas eram os responsáveis por inscrever os nomes dos heróis na memória da posteridade.

Ora, embora na Grécia a *fama* esteja associada à oralidade, por ser uma função dos poetas, a escrita também participa desse projeto de inscrição do nome na memória da posteridade. Levando em consideração essa função memorativa, tanto no que diz respeito à perpetuação do nome quanto à salvação da alma, podemos observar um ponto em comum entre a *fama*, a escrita e a ereção do túmulo. Todos eles cumprem o papel de rememorar os mortos a fim de cumprir os ritos necessários para que eles encontrem a salvação de suas almas, bem como são capazes de perpetuar o nome – o próprio ou o do outro – na memória da posteridade. Nesse sentido, a *fama*, a escrita e o túmulo conferem uma espécie de imortalidade, salvando não o corpo físico, mas a memória, o nome do esquecimento, visto muitas vezes como uma segunda morte:

Se o túmulo é um signo (*sèma*) construído com pedras, o poema também é signo, túmulo (*sèma*) de palavras; ambos têm por tarefa lembrar aos vivos de amanhã a existência dos mortos de ontem e hoje. Os traços gravados na pedra funerária encontram uma expansão na beleza do poema; a recitação e, singularmente, a escrita poética retomam transfigurando-a, a função fúnebre de dizer a morte, de dizer, portanto o ausente, mas também de torná-lo presente pela força do canto. (GAGNEBIN, 2014, p. 16)

Canto poético, escrita e túmulo têm, portanto, a capacidade de dizer a morte, o ausente e de torná-lo presente. No caso da escrita e do túmulo, além da

presentificação do ausente, esses monumentos³⁰ corporificam o ausente tornando-o não só presente, mas também conferindo-lhe uma concretude. Assim, para além das suas funções memorativas, eles conferem corpo ao ausente, funcionando como um duplo visível – tal qual o *Tau-tau*, utilizado nos ritos dos Torajas.

Quando analisamos a obra de Kucinski, a questão da memoração se torna bastante evidente pelos dois desejos que surgem ao pai enlutado: de uma lápide e de escrever um livro. A lápide e o livro têm uma função memorativa, sendo a lápide um monumento em memória do morto e o livro, além de carregar consigo as relações da própria escrita com a memória – mídia para a memória, metáfora da memória, mídia que propicia a auto eternização e a auto formação – ainda têm um direcionamento diferenciado aqui, visto que se trata de um livro em memória, com algumas fotos e um pequeno texto em homenagem ao morto, que costuma ser distribuído para a família e os amigos na Polônia.

Na ausência da lápide, a escrita de um livro em memória aparece como uma maneira de realizar os ritos fúnebres que foram negados à família, ritos que têm como função recordar, homenagear e também finalizar um ciclo, apaziguando a dor dos familiares e permitindo que eles sigam suas vidas. Assim, a escrita do livro é associada à colocação de uma lápide. Sob o ponto de vista do desaparecimento, o desejo de se colocar uma lápide e de se escrever um livro em memória da filha parecem evidenciar uma falta, a de algo que dê concretude ao fato, à morte, assegurando a veracidade do acontecimento, bem como a preservação da memória de A., a fim de que sua história não desapareça junto com seu corpo. Nesse sentido, o livro cumpre seu papel memorativo e também dá corpo ao ausente, não deixando que ele desapareça totalmente. Embora, ainda assim, a escrita do livro não pareça ser suficiente³¹.

³⁰ Aqui relembremos o soneto LV de Shakespeare, citado anteriormente, que trata a escrita como um monumento, mais duradouro do que o bronze, mais alto e mais real do que as pirâmides.

³¹ Lembro aqui o documentário *Nostalgia de la luz*, do diretor Patricio Guzmán, que se passa no deserto do Atacama, no Chile. O documentário explora os passados que são observados no Atacama, onde astrônomos de todo o mundo se reúnem para observar as estrelas, mortas a milhares de anos, embora sua luminosidade só seja vista pelos humanos anos luz depois de sua morte. Ao mesmo tempo e no mesmo lugar, mulheres que tiveram filhos, companheiros, irmãos mortos pela ditadura de Pinochet buscam a ossatura de seus entes queridos, que foram enviadas ao Atacama a fim de ocultar o crime. Em uma cena do documentário, uma das mulheres encontra os ossos do pé de seu irmão, indicando que de fato ele fora assassinado pela ditadura chilena e seu corpo enviado ao deserto. Apesar de enfim ter tido resultado em

É interessante notar que a escrita do outro, da sua história e seu desaparecimento, da violência vivida por ele, coloca a personagem K. diante de uma questão: é ético escrever literatura a partir da morte de sua filha? Como usar uma língua (íídiche) tão bonita para falar de algo tão feio? Ora, ainda que não seja o intuito desse trabalho responder essas questões, a partir delas é perceptível a transferência da culpa do estado para a família – já tratada anteriormente – mas também a preocupação de que a escrita do livro seja algo que lembre, que perpetue a filha, e não a si mesmo. É a partir desse ponto de vista que a personagem K. decide escrever não um livro de literatura, mas um livro de memória, tradicionalmente escrito em circunstâncias fúnebres com o intuito de fazer lembrar.

O livro que a personagem decide escrever é destinado aos amigos e a família de A. e tem o intuito de recordá-la e homenageá-la. Ele surge do desejo de escrita, bem como de uma repulsa por se escrever literatura naquele momento. *Relato de uma busca*, pelo contrário, é um livro de literatura que se utiliza da ficção para rememorar um acontecimento que surge da experiência familiar, mas que diz respeito à história nacional. Nesse sentido, a obra de Kucinski cumpre um papel memorativo que diz respeito tanto ao público quanto ao privado. Seu romance faz um esforço de memoração, indo na direção contrária do esforço de apagamento que o governo militar buscou e que culmina no que Kucinski chama de Mal de Alzheimer Nacional. Para isso, ele parte de uma experiência familiar, o desaparecimento de sua irmã Ana Rosa Kucinski Silva e escreve um romance ficcional, no qual podemos achar muitas concordâncias e dissonâncias com o fato em si. A ficcionalização do acontecimento permite que ele extrapole a história familiar e relembre outras histórias de desaparecimento acontecidas no mesmo período, de maneira que a ficção não tenta mimetizar o acontecimento tal qual ele se deu, mas ser verossímil, mostrando-nos o “como poderia ser” de algo. O ato de imaginar como algo poderia ser ou como poderia ter sido nos abre os olhos para outras potencialidades. De maneira que a escolha de se escrever ficção e não um relato propicia um vislumbre de outras histórias reais, bem como insere o leitor dentro do um contexto histórico de um Brasil em plena ditadura, que muitas vezes não temos acesso, visto que boa parte da memória da ditadura foi apagada ou permanece inacessível. Diante disso, podemos dizer que a obra se faz lápide de dois acontecimentos: a morte de A. – e com isso

sua busca, ela não sente que aquilo é suficiente. A ditadura desapareceu com todo o corpo de seu irmão e ela deseja encontrar todos os seus ossos.

remete aos outros desaparecidos políticos – e a morte da democracia no Brasil, durante esse período. Assim, enquanto lápide, a obra honra e não permite que seja esquecido, combatendo o Mal de Alzheimer que assola o país no que diz respeito à ditadura militar.

Ambas as obras (de Roubaud e de Kucinski) são permeadas por um tom memorialístico, embora, em *Algo : Preto*, não se observe a mesma relação que se estabelece em *Relato de uma busca* entre a memória familiar e a memória nacional. Pelo contrário, observamos o desejo de escrita, de memória e o luto do ponto de vista mais íntimo. O livro surge de uma necessidade de retomada da palavra após uma perda dolorosa e se constitui dialogando com as obras e com os resquícios da presença de Alix. As fotografias, as fitas gravadas, os lenços, os diários de Alix confirmam a sua existência a todo momento e evidenciam o fato de que a morte é repentina, ainda que esperada. Por mais que o casal tivesse consciência e se preparasse de alguma maneira, a morte de Alix se dá de maneira brusca, de um dia para o outro ela não existe mais e só pode ser vista em fotografias, só pode ser lida em seus escritos. Nada disso, todavia, altera o cotidiano do poeta, que precisa seguir a vida e portanto não pode abandonar as pequenas obrigações cotidianas: acordar, preparar o café da manhã, comê-lo.

Nesse sentido, em *Algo : Preto* não só recorda Alix, a vida em casal ou as mídias e objetos que a fazem presente no cotidiano do poeta mesmo após a morte, ele também ordena tudo isso se utilizando da linguagem. Isto é, ao mesmo tempo que há a retomada da palavra, há também um ordenamento que só é possível a partir da linguagem e que diz respeito ao processo de escrita, mas também ao processo de luto. De maneira que, o movimento do luto só é perceptível com tanta clareza quando é colocado em palavras ao mesmo tempo em que o que mobiliza o desejo de escrita é esse processo pelo qual o enlutado precisa passar para poder retomar a vida.

Assim, apesar dessas escritas que surgem do luto – como é o caso de *Algo : Preto* e *Relato de uma busca* – serem marcadas por um forte tom memorialístico e carregarem em si o desejo de perpetuar a memória do morto, elas carregam inegavelmente uma questão de reconhecimento e de ordenamento. Isso significa que, intrínseca a essa escrita do outro é a escrita de si, que surge desse olhar o outro, o outro em relação a mim. De forma que, ao escrever o outro, o sujeito está sempre escrevendo a si mesmo. Então, quando a morte, a perda de um afeto se faz cerne da

escrita, a escrita do outro e de si surge como um ritual funerário, mas também como estratégia de sobrevivência daquele que precisa reordenar-se para prosseguir.

Escrever-se

“A razão disso é que aprender é um prazer, não só para os filósofos, mas igualmente para os outros homens (...); com efeito, se se gosta de ver imagens, é porque as olhando aprendemos a conhecer e conclui-se o que é cada coisa, como quando se diz: este é ele.”

(Aristóteles)

A escrita é recorrentemente associada à imagem do espelho, e, assim como o objeto, ela tem a capacidade reflexiva nos dois sentidos da palavra, de proporcionar a reflexão sobre algo e o de refletir, tal qual os espelhos, uma imagem. Essa segunda reflexão, da qual o espelho se faz metáfora, não é nada mais do que o reconhecimento de si que o ato de escrever proporciona, ainda que esse não seja o intento principal daquele que escreve. Se quando olhamos para o espelho vemos nele refletida a nossa imagem, a ideia da metáfora é que também podemos ver nossa imagem refletida nos textos que escrevemos. Assim, a escrita torna possível olhar para nós mesmos como se olhássemos para um espelho, todavia o que fica evidente não é uma autoimagem física, mas do nosso interior, observamos nossos pensamentos, lembranças, desejos, medos, sonhos. A partir dela, podemos observar nossos processos internos dispostos em linguagem e externos a nós, em uma mídia.

As obras analisadas ao longo desse trabalho são escritas a partir da perda de alguém amado, logo, um outro. Assim, ao mesmo tempo em que elas se fazem monumentos *in memoriam* daquele que se foi, observa-se um movimento de reflexão sobre a vida e a morte e de si mesmo. De maneira que, escrever o outro é também escrever a si mesmo. Diante de obras que têm como cerne a morte do outro, a escrita reflete esse sujeito que precisa reordenar a vida após a perda de alguém amado. Para entender essa potencialidade da escrita se faz necessário entender como a linguagem articula a experiência humana.

Em *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur defende que o tempo se torna o tempo humano porque é articulado de um modo narrativo, bem como a narrativa atinge seu pleno significado a partir do momento em que se torna uma condição da experiência temporal. Para desenvolver essa tese de caráter circular, o autor decide dar ao texto duas entradas independentes, assim ele retoma a teoria do tempo em Santo Agostinho e a teoria da intriga em Aristóteles, visto que em Santo Agostinho não há uma

referenciação à questão da narrativa, nem há uma referenciação à questão do tempo em Aristóteles. Para Ricouer, essas duas obras não se limitam a convergir em direção à mesma questão, mas também engendram uma a imagem invertida da outra.

Em Santo Agostinho, encontramos a noção de *tríplice presente*, segundo a qual o tempo é dividido em três. Em geral, denominamos esses três tempos como passado, presente e futuro, mas como Agostinho acrescenta, “Raramente falamos das coisas em termos próprios, o mais das vezes em termos impróprios (*non proprie*), mas apreendemos o que queremos dizer” (AGOSTINHO *apud* RICOUER, 1994, p. 28). A retificação tem como intuito pensar uma tríplice equivalência à noção de passado, presente e futuro, na qual três tempos presentes coexistem. Assim, o presente do passado é a memória, o presente do presente é a atenção e o presente do futuro é a espera. De maneira que, o passado, presente e o futuro só são porque estão presentes na memória, na atenção e na espera. Ainda, para Agostinho, o tempo humano é uma distensão do espírito e, para a compreensão do que isso significa, é preciso pensar o tríplice presente como a distensão e a distensão como a do tríplice presente.

Tendo como base os conceitos de *tríplice presente* e de *distentio animi* de Agostinho, Ricouer se volta para a leitura da *Poética*, de Aristóteles, na qual ele encontra uma réplica invertida da *distentio animi* no conceito de tessitura da intriga (*muthos*). Se Agostinho “sofre sob a coerção existencial da discordância” (RICOUER, 1994, p. 55), em Aristóteles observa-se o triunfo da concordância sob a discordância. Assim, Paul Ricouer estabelece uma relação entre a experiência viva, na qual a discordância rompe com a concordância, e uma atividade verbal, na qual a concordância repara a discordância. Além disso, o conceito aristotélico de atividade mimética (*mimese*), traz à tona outra questão, que é a da “imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga” (RICOUER, 1994, p. 55).

A despeito de tais conceitos aristotélicos, é preciso primeiramente estabelecer que ambos, *muthos* e *mimese*, devem ser entendidos como operações e não como estruturas. O primeiro se refere à disposição dos fatos em sistema e, como Ricouer ressalta, é preciso compreender o termo *sustasis* como a *disposição* e não como *sistema* – como já fora traduzido – dando, assim, ênfase ao caráter operatório do *muthos*. O mesmo se aplica à *mimese*, a qual é preciso compreender como uma atividade, seja ela entendida como imitação ou como representação, de maneira que ela é o processo ativo de imitar ou de representar. Ainda, ele ressalta a quase identificação entre as expressões: agenciamento dos fatos e representação da ação,

sendo a primeira referente ao *muthos*, ou *intriga*, e a segunda à *mimese*. O que ele chama de “quase identificação” pode ser assegurada pela hierarquização que se dá entre as seis partes da tragédia, na qual a prioridade concerne ao “que” (objeto) da representação, isto é, a intriga, os caracteres, o pensamento. Seguidos pelo “por que” (meio), ou seja, a expressão e o canto, e pelo “como” (modo), o espetáculo. Uma segunda hierarquização se dá no interior do objeto, isto é, do “que”, na qual a ação se sobressai aos caracteres e ao pensamento. Isso se deve ao fato de que *mimese praxeôs* se refere a uma representação da ação e, só por isso, de homens que agem. Ainda, essa quase identificação é reconhecida na fórmula “É a intriga que é a representação da ação” (ARISTÓTELES *apud* RICOUER, 1994, p. 59).

É essa fórmula que vai conduzir o pensamento, visto que ela impõe que a imitação ou representação da ação e o agenciamento dos fatos sejam considerados juntos e definidos um pelo outro. De maneira que, a atividade mimética imita a ação humana e produz, por consequência, o agenciamento dos fatos, a intriga. É importante lembrar que Ricouer propõe a extensão do modelo de tessitura da intriga a qualquer composição denominada narrativa, e para isso é necessária a superação daquilo que ele chama de “coerções limitativas”, isto é, as restrições que Aristóteles atribui aos gêneros da tragédia, da comédia e da epopeia. Só assim é possível a extensão do modelo de tessitura da intriga para além do gênero trágico, para que enfim a intriga seja compreendida como um modelo de concordância e o *muthos* trágico se eleve à condição de solução poética do paradoxo especulativo do tempo que surge em Santo Agostinho. Tal empreendimento se torna mais plausível quando observa-se que a teoria aristotélica não enfatiza apenas a concordância, mas também o jogo da discordância no interior da própria concordância, que se evidencia, primeiramente, pela definição do *muthos* como a disposição dos fatos. Para Ricouer, “é essa dialética interna à composição poética que faz do *muthos* trágico a representação invertida do paradoxo agostiniano” (RICOUER, 1994, p. 66).

Posteriormente, Ricouer fará a ligação entre os dois estudos, a fim de por à prova sua hipótese de base acerca das relações entre o tempo humano e a narração. Em uma espécie de modelo reduzido da tese, ele toma como fio condutor da exploração da mediação entre tempo e narrativa a articulação entre três momentos da *mimese* (a tríplice *mimese*), aos quais ele dará o nome de *mimese* I, *mimese* II e *mimese* III. De maneira que, *mimese* II constitui o pivô da análise por ser ela quem “abre o mundo da composição poética e institui a literariedade da obra literária”

(RICOUER, 1994, p. 86), além disso, ela exerce a mediação entre *mimese* I e *mimese* III, sendo essa função mediadora característica de *mimese* I. Assim, a configuração textual – a qual chamamos de *mimese* II – faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e a refiguração da obra pela recepção, respectivamente *mimese* I e *mimese* III. De maneira que, o leitor será o operador que em seu fazer – o ato de ler – assume a unidade do percurso da prefiguração à refiguração, por meio da configuração textual. Para o autor, é essa perspectiva da dinâmica da tessitura da intriga que constitui a chave do problema da relação entre tempo e narrativa.

De *mimese* I, pode-se dizer que imitar ou representar a ação envolve primeiramente a pré-compreensão do mundo e do agir humano, isso implica a compreensão das suas estruturas inteligíveis, das suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. Ainda, segundo Ricouer, “é sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (RICOUER, 1994, p. 101). A *mimese* II, por sua vez, abre o reino do *como-se*, da ficção – de acordo com o uso da crítica literária. Ainda, ela se encontra em uma posição intermediária, pois exerce uma função de mediação, que deriva do caráter dinâmico da operação de configuração – ao qual deve-se também a escolha do termo tessitura da intriga ao termo intriga. O dinamismo de *mimese* II consiste no fato de que a intriga já exerce textualmente uma função de integração e, portanto, de mediação que lhe proporciona uma mediação mais ampla entre a pré-compreensão e a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais. Essa mediação se dá ao menos em três situações: entre os acontecimentos individuais e a história como um todo, entre fatores heterogêneos – como agente, fim, meio, interações, circunstâncias – e entre os caracteres temporais.

Os caracteres temporais não foram levados em conta na teoria aristotélica da intriga, todavia, eles estão implicados no dinamismo que constitui a narrativa. E, com isso, dão sentido à questão da discordância-concordância, refletindo o paradoxo agostiniano do tempo. Isso porque o tecer da intriga combina duas dimensões temporais, sendo uma delas cronológica e a outra, não-cronológica. Assim, a primeira é a dimensão episódica, que caracteriza a história por ser constituída pelos acontecimentos, e a segunda é a dimensão configurante, que considera junto os acontecimentos, e através da qual a intriga transforma esses acontecimentos em uma história, um todo. Mas, ressalta Ricouer, a *poièsis* não só reflete o paradoxo do tempo, como também confere a ele uma solução que consiste no próprio ato poético. Tal ato

se revela ao ouvinte ou ao leitor da história na capacidade que uma história de ser seguida:

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na *conclusão*. Essa conclusão não é logicamente implicada por algumas premissas anteriores. Ela dá à história um “ponto final”, o qual por sua vez fornece o ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo. Compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos. (RICOUER, 1994, p. 105)

É a essa capacidade da história de ser seguida que atribuímos o estatuto de solução poética do paradoxo do tempo. Se a dimensão episódica traz o tempo narrativo para junto da representação linear, a dimensão configurante, por sua vez, reúne os acontecimentos em uma totalidade significante, e assim permite que a história seja seguida. É, ainda, graças a isso que conseguimos traduzir a intriga em um “tema” ou um “assunto”. Além disso, ela confere à sequência de incidentes um “sentido de ponto final”, a partir do qual a história pode ser vista em sua totalidade. Apesar disso, Ricoeur traz a questão do re-narrar, que evidencia mais do que o próprio narrar a função do encerramento da história, isso porque quando uma história é bem conhecida (como as narrativas populares ou tradicionais) não é tão importante a descoberta do próximo incidente e o sentido da história como um todo, pois já o sabemos, mas entender como os episódios já conhecidos conduzem a esse fim. Retomaremos mais tarde a questão do re-narrar, que nos será cara para pensar os efeitos de se narrar uma história pessoal, como é o caso de *Algo : Preto e Relato de uma busca*, obras nas quais observa-se a partilha da experiência pessoal por meio da linguagem. Nessas obras, o acontecimento (a morte e o desaparecimento) se repetem não só na memória como no interior do próprio texto, logo essas histórias são re-narradas algumas vezes ao longo dos textos que as contam, possibilitando a compreensão da dimensão episódica em si e em sua relação com o todo, logo, a dimensão constituinte.

Todavia, há ainda, um terceiro estágio da *mimese* que é responsável pelo sentido pleno da narrativa, segundo Ricoeur, “a narrativa tem seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer em *mimese* III” (RICOUER, 1994, p. 110). O percurso da *mimese* se conclui no leitor ou no ouvinte, de maneira que

mimese III marca a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, do mundo configurado pelo poema e do mundo da ação efetiva. Uma estética da recepção, no entanto, não aborda a questão da *comunicação* sem tratar também da *referência*. Logo, o que é comunicado por uma obra é o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte e o que o leitor ou o ouvinte recebe está relacionado à sua capacidade de acolhimento, que, por sua vez, é definida pela abertura ou limitação concernentes também à um horizonte de mundo. A definição de *mimese* III, portanto, está atrelada às noções de horizonte e de mundo e se baseia em três pressuposições “que embasam respectivamente os atos de discurso em geral, as obras literárias dentre os atos de discurso, enfim, as obras narrativas dentre as obras literárias” (RICOUER, 1994, p. 119).

Em relação ao discurso – e conferindo à frase o estatuto de sua unidade –, Ricouer afirma que o que é intentado pelo discurso deixa de se relacionar com o significado de cada significante na imanência de um sistema de signos, de maneira que a frase orienta-se para além de si mesma, assim ela diz alguma coisa sobre algo. Essa noção do referente do discurso é contemporânea ao seu caráter de acontecimento e dialógico, de maneira que um acontecimento completo não se limita a alguém tomar a palavra e se dirigir a outro, mas que esse que fala tenha a intenção de levar a linguagem e de partilhar uma experiência com o outro. Assim,

Referência e horizonte são correlativos como o são a forma e o fundo. Qualquer experiência possui ao mesmo tempo um contorno que a cerca e discerne e ergue-se sobre um horizonte de potencialidades que constituem seu horizonte interno e externo: interno, no sentido de que é sempre possível detalhar e precisar a coisa considerada no interior de um contorno estável; externo, no sentido de que a coisa visada mantém relações potenciais com uma coisa totalmente diversa, no horizonte de um mundo total, o qual nunca figura como objeto de discurso. (RICOUER, 1994, p. 119)

Assim, a linguagem não constitui um mundo ou mesmo é um mundo. Nós é que estamos no mundo, que vivemos experiências e situações e tentamos nos orientar por meio da compreensão e, por isso, temos algo a partilhar. Assim, levamos a experiência à linguagem. Ora, esse primeiro pressuposto precisa ser articulado com as reflexões sobre a recepção, isto é, sobre a capacidade de comunicar e a capacidade de referenciar. Levando em consideração o caráter dialógico da referência, pode-se dizer

que o que o leitor ou o ouvinte recebe da obra é, além do sentido e por meio dele, a referência. Isto é, a experiência compartilhada por meio da linguagem, e, ainda, o mundo e sua temporalidade exibidos por ela.

No nível da obra de arte, há ainda um segundo pressuposto segundo o qual as obras literárias também partilham experiência por meio da linguagem. Ricouer lembra que esse segundo pressuposto entra em embate com a teoria poética que se recusa à referência ao que é extralinguístico, encerrando o texto em si mesmo. Todavia, a problemática do mundo do texto e do mundo do leitor não finda com isso, pois a leitura coloca de novo a questão da fusão desses dois horizontes, de sua intersecção. Essa questão pode ser ignorada,

Mas então, por um lado, ratifica-se paradoxalmente o positivismo que geralmente se combate, a saber, o preconceito de que só é real do dado tal como pode ser empiricamente observado e cientificamente descrito. Por outro, encerra-se a literatura num mundo em si e quebra-se a ponta subversiva que ela volta contra a ordem moral e a ordem social. Esquece-se de que a ficção é precisamente o que faz da linguagem este supremo perigo de que Walter Benjamim, depois de Hölderlin, fala com temor e admiração. (RICOUER, 1994, p. 121)

Diversos casos derivam da interação entre o mundo do texto e do mundo do leitor, como a confirmação ideológica da ordem, a crítica social e mesmo a alienação de um real. A fusão entre esses dois horizontes ainda está relacionada com a dinâmica textual, logo, a solução dessa problemática deve ser encontrada no interior da própria linguagem poética. Lembrando a tese de sua obra anterior, *Metáfora Viva*, Ricouer retoma a questão da *referenciação metafórica*. Para ele, a capacidade de referência da linguagem poética não se esgota pelo regime descritivo, de maneira que ela tem o seu próprio regime referencial, o da *referenciação metafórica*. Tal regime diz respeito a todos os textos poéticos, sejam eles líricos ou narrativos. Além disso, ele considera que as obras literárias falam do mundo, mas o fazem segundo a sua própria maneira, de um modo que não é descritivo. Assim, o desaparecimento desse modo descritivo é a condição negativa para que surja “um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de uma maneira direta” (RICOEUR, 1994, p. 122).

Há ainda um terceiro pressuposto, o de que a capacidade referencial das obras narrativas pode ser estendida às obras poéticas como um todo. Assim, Ricouer aponta

que o problema da narratividade é, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexo do que o da poesia lírica. Mais simples porque a narratividade está relacionada ao mundo apreendido com *práxis*, mais do que como *pathos*. Isso quer dizer que o que é ressignificado pela narrativa já foi apreendido e pré-significado anteriormente no nível do agir humano - retomando a ideia de *pré-compreensão* do mundo da ação, isto é, *mimese* I. E, mais complexo porque leva em consideração a questão da *referência cruzada* entre a narrativa de ficção e a historiografia.

Retomaremos alguns pontos, a fim de observá-los no contexto das obras literárias que compõem esse trabalho. Assim, anteriormente, observamos como a escrita exerce um papel importante enquanto rito funerário, bem como sua função memorialística. Todavia, não podemos deixar de notar o efeito reflexivo da escrita em relação aquele que escreve. Ainda que o escritor se volte para o outro, para a memória que tem dele e para esse desejo de perpetuá-lo, sempre se inscreve também no texto. Esse reflexo de si mesmo surge de toda a composição da obra, de maneira que não importa o tema da obra literária, ela sempre refletirá ao menos as escolhas do autor quanto ao tema, o gênero, as palavras, a forma de imaginar, de compor poeticamente. No entanto, quando colocamos em questão obras literárias que são declaradamente escritas a partir das memórias pessoais do autor, isso se torna mais claro. Isso porque o que está sendo construído ali não é apenas a identidade do escritor enquanto autor, mas também enquanto um indivíduo que intenta partilhar suas experiências pessoais por meio da linguagem.

Lembrando o acontecimento sem fim, aquele que não cessa de acontecer e que é repetido indefinidamente por meio da linguagem em *Algo : Preto*, bem como a necessidade da personagem principal de *Relato de uma busca* de contar a história de sua filha – para as autoridades, para outras famílias de desaparecidos, para as netas em Israel, para os amigos e familiares – e relacionando com a questão colocada por Ricouer acerca do ato de *re-narrar*, podemos entender melhor as implicações de se contar uma história já conhecida. Se, como aponta Ricouer, seguir uma história é mais do que a surpresa de descobrir os acontecimentos e seu sentido, mas também entender como os incidentes já conhecidos conduzem a esse fim, o que obtemos dessa repetição é uma compreensão do todo e de como ele se relaciona com suas partes, que para Ricouer constitui a própria resolução do paradoxo do tempo em Agostinho. Re-narrar uma história implica, portanto, numa outra compreensão dela, tanto da sua dimensão episódica quando da sua dimensão constituinte, isto é, como os episódios,

os acontecimentos isolados se relacionam uns com os outros e constituem também um todo, a própria intriga.

Além disso, ao falar de uma estrutura pré-narrativa da experiência, Ricoeur comenta acerca das histórias não (ainda) narradas³², histórias que exigem narratividade. Para isso, ele aponta a necessidade de abandonar a experiência cotidiana e coloca duas situações, uma advinda do ambiente de análise psicanalítica e a outra de um caso judicial. Vamos nos deter sobre a segunda por um momento:

Wilhelm Schapp em *In Geschichten verstrickt* (1976) – *Emaranhado nas histórias* – descreve o caso em que um juiz empenha-se em compreender um curso de ação, um caráter, desembaraçando a meada de intrigas na qual o suspeito está preso. A ênfase aqui está no “estar-emaranhado” (*verstricktsein*) (p. 85), verbo cuja voz passiva sublinha que a história “acontece” a alguém antes que alguém a narre. O emaranhamento aparece antes como a “pré-história” da história é o que a vincula a um todo mais vasto e dá-lhe um “pano de fundo”. Esse pano de fundo é feito pela “imbricação viva” de todas as histórias vividas umas nas outras. É preciso pois que as histórias narradas “emerjam” (*auftauchen*) desse pano de fundo. Com essa emergência, o sujeito implicado emerge também. (RICOEUR, 1994, p. 116)

Partindo da ideia de *re-narrar*, mas também da de *estar emaranhado* e de *emergir*, podemos observar como o ato de contar uma história tem um efeito na compreensão dos acontecimentos e da história como um todo, bem como do próprio sujeito que *emerge* junto às histórias que conta e, logo, faz *emergir*. Nesse sentido, o desejo de escrita que surge em K. e em Roubaud é levado além do cunho memorialístico e de honra aos mortos, ele também reflete uma necessidade de compreensão. Ainda, como explicita Roubaud, que a linguagem não dê conta de compartilhar a experiência de perda em sua plenitude, ela desencadeia, a partir do ordenamento, uma outra perspectiva, além de ser uma ferramenta de busca de uma identidade pessoal. Levando em consideração que o desejo de escrita surge de uma perda, é natural que exista um desejo de reconhecimento de quem se é, isto é, de uma reformulação da identidade pessoal a partir da perda. Para isso, é necessário não só entender a si mesmo, mas também a morte do outro. É nesse sentido que a escrita de si e a escrita do outro são implicadas uma na outra.

³² RICOEUR, 1994, p. 115.

Relembro mais uma vez Ricouer, quando diz que é às obras de ficção que devemos a ampliação de nosso horizonte de existência³³. Enquanto leitores, a partilha dessas experiências nos permite imaginar situações que não vivemos ao instaurar o reino do *como-se*. Figuramos então a perda de alguém amado, a nossa própria morte, a dor daqueles que perderam pessoas queridas para a ditadura militar. Ao entrar em contato com o mundo do texto, acessamos também o nosso mundo, às questões humanas sob uma nova perspectiva que levam a outros entendimentos.

³³ RICOUER, 1994, p. 123.

CONCLUSÃO

Ao longo da leitura de *K. – Relato de uma busca*, de Kucinski, e *Algo : Preto*, de Roubaud, chamou-me a atenção o fato da perda suscitar um forte desejo de escrita. Evidentemente, a intimidade de K. e de Roubaud com a escrita indicam um dos motivos pelos quais ela se faz necessária a eles, todavia, como vimos ao longo dessa pesquisa, as relações entre morte, memória e escrita são mais complexas. Assim, colocamos em questão outras motivações implicadas pelo ato de escrever o outro, que não se desvencilha do ato de escrever a si mesmo.

Em primeiro lugar, observamos como a poesia e a memória mantêm uma relação imbricada desde a Grécia Antiga, sendo o poeta o responsável pela perpetuação da memória do herói, bem como pela memória da história. Ainda referente a essas tradições, é a noção de fama e de auto eternização por meio da palavra, isto é, de uma salvação do esquecimento que é possível por meio da composição poética. Nesse sentido, encontramos referências à analogia que se estabelece entre o túmulo e o poema, indicando uma relação estreita entre as tradições fúnebres e o ato de perpetuar o outro, em memória. Como vimos, o sepultamento e a honraria aos mortos são parte importante da cultura grega e se fazem tema de obras clássicas como a *Iliada*, de Homero, e a *Antígona*, de Sófocles.

A importância do sepultamento não se restringe à cultura grega. Em *Relato de uma busca*, há um capítulo inteiro dedicado à discussão entre K. e o rabino a quem ele procura a fim de discutir a colocação de uma lápide para sua filha. Os argumentos do rabino são baseados na ausência do corpo a ser velado, assim ele defende ser impossível a colocação de uma *matzeivá* sem que haja um corpo. Todavia, o que leva o rabino a recusar o rito e o monumento em memória da desaparecida não é a falta do corpo, pelo contrário, suas motivações são políticas. A lápide em memória de uma desaparecida ultrapassa o âmbito privado, sendo uma ação de cunho político. Tendo em vista que nesse momento os militares negavam qualquer envolvimento com desaparecimento de A., se o rabino concordasse com a colocação da lápide, ele estaria também concordando com a história contada por K., assumindo portanto um posicionamento em relação aos desaparecimentos e ao regime militar.

Impossibilitado de realizar os ritos que desejava, K. decide escrever um pequeno livro de memórias a ser entregue a amigos e familiares e mais uma vez se vê frustrado pela implicação política, o rapaz que lhe atende na gráfica se recusa a fazer a impressão de um livro em memória de uma subversiva. Assim, ele é privado de

informações acerca do paradeiro de sua filha, do corpo morto e dos ritos funerários. O apagamento da memória de A. faz com que ela pareça nunca ter existido, o que está de acordo com a política de apagamento da memória nacional comum aos regimes totalitários. Como vimos, nas ditaduras da América Latina, o desaparecimento forçado cumpre esse papel de apagamento e, no Brasil, com a ausência de políticas de memória após o fim da ditadura, ficamos sujeitos ao que Kucinski chama de Mal de Alzheimer Nacional.

Diante disso, K. decide escrever uma carta a suas netas em Israel na qual ele conta a história de sua filha e de seu desaparecimento. A carta se restringe ao âmbito familiar, mas cumpre o papel memorialístico ao qual se propõe. Todavia, se os escritos da personagem não têm um alcance maior, o romance *Relato de uma busca* cumpre a função memorialística em dois níveis: o familiar e o nacional. Isso porque ao relembrar a história do desaparecimento de sua irmã, Kucinski relembra outros desaparecidos, bem como o funcionamento do regime militar e sua complicada relação com a memória, mais precisamente com o apagamento dela.

A obra de Roubaud, por sua vez, é composta por vestígios de Alix, daquilo que ficou para trás: suas fotografias, seus escritos, suas fitas, as lembranças impressas nos outros. Juntos, esses vestígios compõem *Algo : Preto*, uma zona escura, uma sombra projetada pela existência de Alix, que traça uma silhueta de sua vida e seu trabalho artístico. Nesse sentido, quando se volta para o outro, a escrita desses poemas adquire um tom memorialístico. Se o corpo físico não pode ser salvo da morte, Roubaud esforça-se para perpetuar ao menos a memória de Alix. Além disso, a escrita que se propõe a salvar o outro do esquecimento também cumpre em algum nível o intento de restituir uma corporeidade ao que desapareceu, como se o livro ocupasse de alguma maneira o lugar que o *Tau-tau* ocupa para os Torajas, sendo portanto uma espécie de duplo visível do morto.

Por outro lado, quando faz um movimento reflexivo, isto é, quando se volta para o escritor, a escrita reflete o movimento do luto. Em *Algo : Preto*, vê-se o movimento de retomada da palavra e a compreensão da impossibilidade de comunicar por meio da linguagem toda a experiência de perda. Todavia, é a linguagem que permite uma outra percepção e compreensão do acontecimento, por meio do ordenamento e do *como se* próprio da ficção. É por meio do *como se* que aprendemos a lidar com a morte e com a nossa própria perenidade, além disso, é a partir das

compreensões engendradas pelo ato de escrever que o sujeito acessa esse lugar de construção ou reconstrução da identidade pessoal, tão importante no período de luto.

Se em *Algo : Preto* esse trabalho com a linguagem, e conseqüentemente com aquilo que ela proporciona quando permite o ato de compartilhar a experiência humana, fica mais explícito, isso se deve ao fato de que o trabalho de luto não é completamente possível para K.. A supressão do corpo e dos ritos funerários torna esse trabalho inconcluso, de maneira que a escrita torna-se uma ferramenta que intenta superar o estancamento da zona limiar, ao mesmo tempo em que o evidencia.

“Cobrir esse papel como se cobre um corpo” envolve, portanto, dois movimentos. Assim como o escritor que ao mesmo tempo em que se volta para o outro, olha também para si, os ritos funerários cumprem um papel em relação ao morto e outro em relação aos sobreviventes. Isto é, ao perpetuar a memória dos mortos e honrá-los, os ritos funerários também dizem respeito ao enlutado que se despede e conclui uma parte de sua vida, aquela que compartilhava com o ente perdido. Quando a escrita se propõe a ser parte dos ritos funerários, como acontece com as obras que aqui analisamos, ela diz respeito tanto ao morto quanto ao enlutado. Isso se dá, textualmente, por meio do que chamamos de escrita de si e escrita do outro, que aqui se dão por meio da memoração e do ordenamento textual/reordenamento da vida.

No que diz respeito a esse último aspecto, o de reordenamento da vida, não podemos deixar de pontuar que ele está implicado no processo de luto. Além disso, o luto para além da questão psíquica que é descrita por Freud, tem também sua dimensão cultural, sendo ele parte das nossas tradições fúnebres, ao mesmo tempo em que essas tradições são rituais que exercemos enquanto humanos para simbolizar e compreender a perda, ajudando no processo de reestruturação de si e reordenamento da vida que o sujeito precisará passar para sair da zona liminar do luto. Isso fica bastante evidente na obra de Kucinski justamente pela negação dos rituais e suas conseqüências.

Lembrando Ricouer quando fala da capacidade da obra literária de partilhar a experiência humana, bem como o que ele diz acerca das histórias (ainda) não contadas, isto é, aquelas histórias que se engendram quando se puxa um fio do emaranhado de histórias do qual o sujeito é constituído, ajudando-o a achar o fio da meada, lembramos também o poder e a importância de compartilhar a experiência contando histórias:

Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Essa observação adquire toda a sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração. (RICOUER, 1994, p. 116)

Nesse sentido, o ato de contar histórias faz parte da experiência humana e contribui para a compreensão do que significa ser humano, da nossa dimensão temporal, bem como da nossa perenidade. Além disso, sua dimensão memorativa nos permite lembrar e honrar nossos mortos, no âmbito privado e no público. Quando falamos do âmbito público, não podemos deixar de notar que é isso que permite o conhecimento da nossa história nacional bem como o reconhecimento dos atos criminosos ocorridos ao longo da nossa história, proporcionando o debate e a perpetuação da memória nacional – contrariamente aos regimes totalitários, que objetivam o apagamento da memória nacional, a fim de evitar a reincidência desses acontecimentos.

Além disso, quando falamos das obras literárias constituídas a partir da perda, consequentemente da escrita como *medium*, podemos assumi-las como monumentos em memória, como lápides, que enquanto tal, suprem o desejo de perpetuação da memória e de corporificação do ausente. Dessa maneira, elas integram os ritos funerários e compõem o ritual de memoração dos mortos, mas também o trabalho de luto. Esse último, por sua vez, é análogo à escrita, sendo ambos experiências liminares oriundas da perda e que precisam ser atravessadas para que a vida seja novamente possível.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**; tradução de J. Oliveira Santos de A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ARAÚJO LIMA. Anna Georgea Feitosa Mayer de. “**Estudos sobre desaparecimento, morte, morrer e luto**”. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 11, n. 33, p. 986 – 989, Dezembro de 2012. Disponível em: < <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/AnnaGeorgea.pdf> > Acesso em: 15 de março de 2019.

ARIÉS, P. **Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média**. Lisboa: Teorema, 1989.

ASSMANN. Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**; tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

BARTHES. Roland. **Diário de luto**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. Editora Martins Fontes, 2011.

BARTHES. Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

CAMPOS. Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2011.

CARDIM. Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

DANZINGER. Leila. **Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes**. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007. ISSN: 1982-3053. Disponível em:

< <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/%20article/view/985>>

Acesso em: 10 de maio de 2019.

DELEUZE. Gilles. **A imagem-movimento**; tradução de Stella Senra. Editora Brasiliense, 1985.

DERRIDA. Jacques. **Mal de Arquivo – uma impressão freudiana**; tradução Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª edição).

KAFKA. Franz. **O processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUCINSKI. Bernardo. **K. – relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI. Bernardo. **Os Visitantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD. Sigmund (1920). **Além do princípio do prazer**. In: Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1996 v. XVIII.

FREUD. Sigmund. **Luto e Melancolia** in Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1996, v. XIV.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Editora 34, 2014.

GROSSMAN. David. **Fora do Tempo**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HALBWACHS. Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1990.

LEJEUNE. Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA. Luiz Costa. **Memória, história e ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 422p.

MAESSO. Márcia Cristina. **O tempo do luto e o discurso do outro**. Rio de Janeiro, *Ágora*, v. XX, n. 2 mai/ago, 2017, 337-355. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/agora/v20n2/1809-4414-agora-20-02-00337.pdf>> Acesso

em: 13 de março de 2019.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2016.

RICOUER. Paul. **Tempo e Narrativa – tomo I**; tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RICOUER. Paul. **Tempo e Narrativa – tomo II**; tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. 513p.

ROUBAUD. Alix Cléo. **Alix's Journal**. Translated by Jan Steyn. Dalkey Archive, 2010.

ROUBAUD. Jacques. **Algo : preto**; tradução de Inês Oseki-Dépré. – São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTOS. Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem**. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2015.

SÓFOCLES. **Antígona**. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1984.

SONTAG. Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. Companhia das Letras, 2003.

TERÁN. Oscar. **Pensar la memoria**. Disponível em:
<http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T09_Docu1_Pensarlamemoria_Teran.pdf>
Acesso em: 10 de dezembro de 2017.

VAN GENNEP. Arnold. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

YATES. Francis A.. **A arte da memória**; tradução de Flavia Bancher. – Campinas,

SP: Editora da Unicamp, 2007.