



O direito ao corpo nos romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks¹

The Right to the Body in the Novels by Bernardo Kucinski and Julián Fuks

Maria Zilda Ferreira Cury*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil
mariazildacury@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa a presença/ausência dos corpos nas narrativas relativas ao período da ditadura militar brasileira, tomando como referência os romances de Bernardo Kucinski e de Julian Fuks. A não visibilidade do corpo, ou a negação ao direito ao corpo, nos textos desses escritores afirmam, ainda, a potência da literatura e da arte, evidenciando, o texto narrativo como um espaço de hospitalidade radical da qual defende Jacques Derrida.

Palavras-chave: Corpo. Bernardo Kucinski. Julián Fuks.

Abstract: This article analyzes the presence/absence of bodies in narratives related to the period of the Brazilian military dictatorship, taking as reference the novels of Bernardo Kucinski and Julian Fuks. The non-visibility of the body, or the denial of the right to the body, in the texts of Kucinski and Fuks affirm the potency of literature and art, also evidencing the narrative text as a space of radical hospitality, which Jacques Derrida defends.

Keywords: Body. Bernardo Kucinski. Julián Fuks.

O fotógrafo argentino Gustavo Germano, entre janeiro de 2006 e outubro de 2007, realizou em seu país a primeira de uma série de exposições denominadas AUSÊNC'AS. O projeto, que em 2012 e 2015 teve lugar no Brasil e, em 2015, na Colômbia, em 2017 no Uruguai e está em processo de consecução no Chile, focaliza os desaparecidos políticos, vítimas das chamadas ditaduras do Cone Sul, como ficaram conhecidos os regimes que vigoraram na América do Sul entre as décadas de 1960 e 1980. Fotos de desaparecidos políticos daqueles governos que fizeram parte de uma cooperação entre ditaduras, a chamada Operação Condor, que facultou às

¹ O presente texto retoma, com modificações, dois outros de minha autoria: CURY, Maria Zilda Ferreira. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 59-72. CURY, Maria Zilda Ferreira. *Non habeas corpus: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski*. In: GOMES, Gínia Maria. *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre: Polifonia, 2020. p. 39-62.

* Professora Titular na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisadora do CNPq.



forças de repressão desses países a troca de informações sobre os chamados subversivos e o compartilhamento de métodos e técnicas de tortura e repressão.

Sem os corpos, acreditavam os militares titulares dessas ditaduras não serem responsabilizados pela tortura e morte de milhares de dissidentes. O título dado às mostras de Germano, com a rasura da letra “i” da palavra ausências, suscita o estranhamento do espectador, porque no título se lê uma ausência, uma falta, é-se compelido a preencher um vazio, a conferir-lhe uma suplementação de sentido.

As fotografias são apresentadas aos pares: fotos antigas, saídas de um álbum de família, e mais novas, feitas nos mesmos lugares, com os mesmos fotografados, na mesma posição. Nas mais recentes, um dos retratados na foto mais antiga sempre está ausente. A exposição é, então, uma forma de memorar uma ausência, de simular um *corpo* que, violentamente suprimido/desaparecido, permanece na foto, contraditoriamente, como um *não-corpo* que, por meio da representação artística, insiste em se fazer presente.

No projeto Ausenc’as na Argentina exibem-se duas fotos do próprio Gustavo Germano e seus irmãos, com um intervalo de 37 anos entre elas: na primeira, os quatro irmãos ainda crianças; na segunda, na mesma pose, já adultas, são exibidas as mesmas pessoas e, simultaneamente, é “exposta”, é fotografada a ausência do mais velho, Eduardo, assassinado aos 18 anos pela ditadura argentina.



Figura 1 – O fotógrafo Gustavo Germano e seus irmãos.

Se toda fotografia, como explicam vários estudiosos, faz um jogo fantasmático entre vida e morte, entre presença e ausência, as fotos exibidas nas exposições potencializam ao extremo essa relação. Além disso, exibem o doloroso caminho entre a esfera privada dos álbuns de família para a esfera pública da violência do período



ditatorial. As duas fotos constituem uma narrativa do trauma familiar do artista, redimensionando-o enquanto testemunho do trauma social e histórico argentino.

Vejam-se, ainda, numa das montagens da exposição que teve lugar no Brasil, membros da família de Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira, retratado à esquerda, na primeira imagem datada de 1967:



1967

Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira
Ana Lucia Valença de Santa Cruz Oliveira
Ana Carolina Valença de Santa Cruz Oliveira
Marcelo de Santa Cruz Oliveira
Ana Maria Valença Maia

2012

Ana Lucia V. de Santa Cruz Oliveira
Ana Carolina Valença de Santa Cruz Oliveira
Marcelo de Santa Cruz Oliveira
Ana Maria Valença Maia

Figura 2 – Fotografias da exposição.

Na segunda foto, tirada em 2012, a família se reuniu novamente, dessa vez sem Fernando, desaparecido político, morto pela ditadura civil-militar que esteve no poder no Brasil entre 1964 e 1985. Na legenda, o nome de Fernando é substituído pelo mesmo apóstrofo, usado na palavra ausências que dá título às mostras. Materializado seu corpo pelo sinal, Fernando Santa Cruz, como os outros tantos desaparecidos políticos retratados no projeto de Gustavo Germano, estranhamente invade a segunda cena, desconstruindo a narrativa idealizada do álbum de família com a violência de sua presença/ausência, de uma ausência que “fala”. O gesto de afeto e o contato corporal manifestado na mão que envolve o ombro da companheira, na primeira foto, dão lugar, estranhamente reitere-se, à ausência do corpo e do gesto, hipertrofiada pela expressão melancolicamente carregada dos mesmos personagens, anos depois, na segunda foto.

Como salienta Marianne Hirsch ao refletir sobre algumas fotografias de álbuns de família de sobreviventes da Shoah, também aqui o espectador assiste a uma suspensão entre vida e morte, a expressão de um desejo de captura do que já não



mais existe.² É colocado diante de um hiato que exige ser preenchido, a exibição de um corpo ausente, insepulto, presença paradoxal de um luto impossível de ser concluído.

O trauma exibido nesse trabalho de Germano, configurado na ausência do corpo, transcende, reitere-se, o círculo familiar para atingir a esfera pública de uma nação incapacitada de reconciliar-se consigo mesma, impedida de enfrentar os fatos violentos que marcaram sua história passada e que repercutem e se repetem em sua história recente. A primeira foto, isoladamente considerada, poderia limitar seu interesse à esfera privada, como tantas outras de mesma condição em que se colocam legendas com os nomes de conhecidos ou parentes para que, no futuro, se possam reconhecer aqueles que a passagem do tempo inevitavelmente foi transformando. A foto “montada” pelo artista argentino, no entanto, anacronicamente confrontada com a primeira, invade a cena pública, “afetando” o espectador, colocado diante da imagem que perlabora, pela ausência do corpo, a própria impossibilidade de expressão do horror da tortura e da morte.

Escolhi essas imagens tiradas ao trabalho de Germano para desenvolver algumas considerações sobre dois romances da literatura brasileira contemporânea: *K., relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski e *A resistência*, de Julián Fuks. Em ambos, mesclam-se as histórias familiares, também com referências a álbuns de família, tangenciando autoficções e relatos da história dolorosa do período ditatorial no Brasil e na Argentina. Ambos os textos, como pretendo mostrar, encetam reflexões sobre seu próprio fazer escritural e sobre a função ética atribuída à literatura de, entre outras, como no projeto de Germano, tornar presentes, pela ficção, os ausentes corpos desaparecidos pela ditadura.

No romance *K.: relato de uma busca*, a relação entre ficção e realidade é tão estreita que seus limites se embaralham consideravelmente.³ Como o personagem que dá nome ao romance, o autor também perdeu um membro de sua família: a irmã, Ana Rosa Kucinski Silva, professora de Química na Universidade de São Paulo.

A trama da narrativa começa alguns dias depois do desaparecimento da filha de K, velho judeu polonês imigrado para o Brasil, como o pai do escritor, e prossegue com o relato de sua busca para reencontrá-la. Mas a inicial K é também a de Kucinski, deslocamento mais uma vez na fronteira já problemática entre a realidade pessoal do autor e a do espaço ficcional. A letra K do título do romance igualmente pode ser remetida a Kafka e a seus personagens de mesma inicial. Entre Kucinski e Kafka traçam-se várias aproximações, notadamente a proveniência de famílias judias. E como as personagens do escritor tcheco reconhecidos pela inicial, K, o protagonista

² HIRSCH, Marianne. *Family Frames: photography, narrative, and post-memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

³ KUCINSKI, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



do romance de Kucinski, se encontra também fisgado, à revelia, no seio de uma busca dolorosa e interminável, numa série de caminhos labirínticos conducentes o mais das vezes a impasses burocráticos absurdos, a confrontações sem saída com as figuras de poder arbitrário. Para além, no entanto, desta retomada do universo kafkiano – a visão de uma burocracia surda e inflexível que caracteriza as ditaduras modernas, uma atmosfera sinistra e derrisória – há também no romance uma reflexão metalinguística sobre a ficção como espaço privilegiado para relatar um real traumático e como tal da ordem do não-narrável. Tal reflexão permite a emissão dramática da enunciação de vozes que, sem este recurso à ficção, permaneceriam para sempre mudas, reflexão que retorna frequentemente nas narrativas que enfocam as ditaduras militares do chamado Cone Sul.

Ao longo de suas buscas (junto à polícia, aos vizinhos, a espíões amadores e profissionais), K se dá conta de que sua filha levava uma segunda vida, dele completamente desconhecida. Era casada com um membro da resistência que, como ela, pertencia a uma organização clandestina de luta contra a ditadura.

O velho judeu tenta também recuperar o corpo da filha revisitando fotos do álbum familiar para que o encadeamento das imagens, em diferentes momentos, pudesse conferir um sentido à ausência do seu corpo. Como ocorre no projeto de Germano, o álbum de fotos da família é invadido pela ausência da filha desaparecida, por lacunas que, anacronicamente, remetem à ausência do corpo no presente da narrativa. Esse processo de reunião de indícios empreendido pelo personagem – das fotos, de informações colhidas nos arquivos policiais, com os conhecidos da filha, por meio de detetives contratados para encontrá-la – aproxima-se ao da escritura do romance que procura a reconstrução do corpo no texto. Apesar de seus esforços, enfrenta, ao fim do romance, o fato ineludível de sua morte e a impossibilidade do luto.

Essa tomada de consciência de K nunca teve uma confirmação definitiva por parte das autoridades. Para o leitor, no entanto, tal morte é sustentada, performativamente relatada em detalhe, numa cena chave de deslocamento de voz. A voz narrativa, para fazer o relato do suicídio de uma prisioneira política, não o faz diretamente; antes, serve-se da intermediação de um personagem secundário à ação: uma mulher, uma espécie de informante que trabalhava na chamada “Casa da morte” de Petrópolis, lugar onde, durante o período mais violento da ditadura militar no Brasil, se realizavam interrogatórios e onde foram assassinados, sob tortura, muitos presos que combatiam o regime ditatorial. É este deslocamento na direção de uma outra voz que permite a narração da morte da filha de K. A mulher, que recorreu a uma psicóloga a fim de superar o trauma como testemunha de tantas atrocidades presenciadas, conta à profissional como uma jovem, “com um nome esquisito”, conseguiu escapar das piores torturas se suicidando com a ingestão de uma cápsula de cianureto. A cena do suicídio é uma forma de registro memorial de um corpo ausente, que também leva



em conta os afetos e as relações familiares em meio aos engendramentos políticos. A transformação em suicídio do que certamente foi, em realidade, um assassinato antecedido de tortura, pode ser compreendido como um deslocamento, uma atenuação da real tragicidade da morte. É uma maneira de tornar mais suportável a dor e talvez a culpa que pesam sobre o autor que, instado por um dever de memória, figura a perda e a descrição do indizível sofrimento de um ente querido. A ficcionalização do suicídio torna presente o corpo, evidencia de algum modo a sua ausência. Como nas montagens feitas por Germano, o corpo da desaparecida política, vicariamente por meio do relato de um terceiro, insiste em se fazer presente. É como se o texto quisesse marcar a sua própria impossibilidade de expressão do horror, ao mesmo tempo que confere à personagem a dignidade do silêncio diante do torturador, transformado o suicídio em resistência ao arbítrio infligido ao outro, ao corpo do outro.

A reflexão sobre a literatura como espaço de resistência tem, pois, importância no romance. Encarnar a palavra: constata-se uma ligação estreita entre o corpo físico e o corpo do texto.

A literatura do trauma evidencia, assim, sua importância como registro do horror, mesmo diante do impasse, na aporia sempre presente na sua tentativa de “dizer o outro”, de dizer a dor e a morte do outro. Assim, em *K, relato de uma busca* somos confrontados ao papel que exerce a ficção no registro de memória, a fim de que os horrores da ditadura não sejam jamais esquecidos e que as vozes relegadas ao silêncio pela repressão possam se fazer de novo audíveis. Trata-se também de uma tentativa de expiação – da culpabilidade do sobrevivente de que fala Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*.⁴ A questão da mudança de voz é, então, muito importante uma vez que, segundo o filósofo italiano, a única voz legítima do trauma seria aquela da vítima, aquela que viveu a experiência até o limite, quer dizer aquela que está morta. Confunde-se também com a figura da abjeção total, aquela do “muçulmano”, para empregar o termo retomado por Agamben dos campos de concentração nazistas. A palavra “muçulmano” faz referência ao prisioneiro de que os últimos restos de humanidade foram suprimidos. Nos dois casos, a testemunha legítima do trauma seria, então, por isso, incapaz de fazer o relato.⁵

A testemunha integral (legítima, não-mediada) é, então, impossível, uma vez que somente o sobrevivente é capaz de elaborar o relato do trauma, um relato inevitavelmente marcado pela consciência desta separação, desta distância, e por um sentimento de culpabilidade, um sentimento que retorna, frequentemente, nos testemunhos dos sobreviventes. Sente-se, nesse “ato de autor” como o denomina Agamben, uma insuficiência e uma incapacidade de superação.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁵ AGAMBEN. 2008, p. 151



É isso o que sente o personagem K., que, como muitos outros parentes de vítimas desaparecidas, não abandona sua busca, mesmo depois de saber (ou ao menos fortemente suspeitar) que sua filha já esteja morta, mas sentindo-se culpado perante ela. Destemidamente enfrenta a polícia, a burocracia do regime ditatorial, exigindo, primeiramente, saber o paradeiro de sua filha e, depois, já convencido que ela fora assassinada, o seu corpo para que a ele fossem dadas as honras fúnebres. Recorre em vão a um rabino para que à filha se dê um sepultamento, simbólico, embora.

Como Antígona, personagem da tragédia de Sófocles, K. experimenta a urgência de respostas, sente a necessidade de um corpo para que se processe o luto.

Sobre a incompletude do luto de Antígona, diz Derrida:

Antígona suporta e nomeia essa coisa terrível: estar privada da tumba de seu pai, privada, sobretudo, como também sua irmã Ismene, de *saber* quanto à última morada do pai. Pior, privada *pelo* pai, segundo o desejo do próprio pai. [...] É como se ele quisesse partir sem mesmo deixar um endereço para o luto daquelas que o amam. É como se ele quisesse agravar infundavelmente o luto, encorpá-lo, mesmo, com o luto que elas não podem mais fazer. Ele vai privá-las de seu luto, obrigando-as assim a fazer o seu luto do luto. [...] Édipo não dá nem mesmo o tempo do luto, ele o recusa a elas; mas por isso mesmo ele ainda oferece a elas, simultaneamente, um *sursis* sem limite, uma espécie de tempo infindo.⁶

Trata-se de um vazio, de um estado de eterna suspensão, um *sursis* ilimitado, para usar o mesmo termo de Derrida para indicar uma espécie de limbo, espaço de ausência do corpo do outro, estado de expectativa e angústia permanentes e sem remissão.

O romance coloca em cena várias vozes enunciativas, agenciadas numa estrutura narrativa fragmentada, que assume diferentes pontos de vista. As palavras de K revelam um esforço para reunir os fatos dissociados e fracionados da vida de sua filha afim de reconstituir um todo que seria enfim coerente, integral de sua vida. Exemplo da “condensação” ou da performance metafórica do ato da escrita, a reunião de fotos e de fatos reforça a importância que tem no romance a reflexão que nele faz Kucinski sobre a própria literatura. Como assinala Eurídice Figueiredo: “Se o pai não conseguiu fazer nenhum ritual para a filha, o livro K. pode ser interpretado

⁶ DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. p. 83.



como um *kaddish* para a irmã morta, uma oração fúnebre que ajuda a fazer a passagem do mundo dos vivos ao mundo dos mortos”.⁷

Pode-se, então, fazer, nesse processo de reunião e de reconstituição de restos, uma aproximação entre os ritos funerários, como aponta Figueiredo, e os ritos de uma escritura que procura reconstruir o corpo no texto.

A despeito de todas essas, a literatura permanece ainda assim um espaço privilegiado de registro do horror. A preconização da ficção como este modo privilegiado de “narrar o inenarrável” é abordada desde a abertura do romance de Kucinski. “Caro leitor,” começa ele, “tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.”⁸ A frase é acompanhada de uma epígrafe, tomada ao romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, igualmente relativa à presença/ausência dos autores nos seus textos. No entanto, enquanto a frase/invocação de Kucinski parece insistir na realidade dos fatos reproduzidos no romance, no de Mia Couto é, ao contrário, a desaparecimento da realidade e do autor que é sugerida. “Acendo a história,” escreve ele, “me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.” A ficção seria, então, importante, senão até mais importante, que a realidade – e isto, mesmo nos relatos de testemunho sobre a ditadura, gênero no qual a autenticidade e as ligações com o vivido, com o real da história são habitualmente levadas em grande conta.

Assim, o leitor é confrontado ao papel importante que exerce a ficção no registro de memória. Ettore Finazzi-Agrò registra essa quase exclusividade do ficcional que permite surpreender o interdito e o ilegítimo escondidos nos interstícios da história oficial, respondendo às exigências de uma ética da inscrição “daqueles que não têm mais voz, das verdadeiras e já mudas testemunhas – daqueles, enfim, que pela condição de degradação em que permaneceram, experimentaram até o fim e o fundo a destruição.”⁹

Na esteira das reflexões de Walter Benjamin sobre a impossibilidade da narração na modernidade uma vez que a experiência não pode mais ser partilhada, Jeanne Marie Gagnebin diz que o narrador e o historiador contemporâneos têm uma tarefa essencial qual seja a transmissão do inenarrável, embora inesquecível, uma tarefa de guardião da memória dos sem-nome, um dever de fidelidade aos mortos que não puderam ser enterrados.¹⁰ Tarefa altamente política, diz ainda a pesquisadora, importante para a produção da literatura, da história e da filosofia do que se

⁷ FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017. p. 138.

⁸ KUCINSKI. 2014, p. 8.

⁹ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 64. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, n. 43, p. 179-190, 2014. p. 180.

¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 47.



convencionou chamar de pós-modernidade, uma vez que tal empreendimento significa uma luta da memória contra o esquecimento, como resistência à repetição e à reprodução do horror como exigência do tempo presente. “Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro.”¹¹

A reflexão sobre a literatura como espaço de resistência tem importância num segundo romance brasileiro – desta vez sobre a ditadura argentina: *A resistência*, de Julián Fuks, publicado em 2015.¹²

É interessante acentuar que, como o romance de Kucinski, *A resistência* é uma espécie de autoficção familiar. Julián Fuks elabora uma versão da história de seu irmão – Emi, a quem o livro é dedicado- que foi efetivamente adotado pelos pais do escritor antes que deixassem a Argentina. A dedicatória é a seguinte: *Ao Emi, muito mais que o irmão possível*. Reitere-se a reflexão metaficcional que aí se apresenta, mesmo antes da matéria propriamente narrada.

Como o romance de Kucinski, também o de Fuks exibe uma epígrafe, tirada de um livro de mesmo título, *La Resistencia*, do autor argentino Ernesto Sabato. “Creio que há que resistir: este foi o meu lema. Mas quantas vezes me questionei como encarnar esta palavra?” Encarnar a palavra: aqui, mais uma vez, constata-se uma ligação estreita entre o corpo físico e o corpo do texto. Enquanto em *K* trata-se do texto que substituíria a presença ou a completude do corpo perdido, em *A resistência* há o convite à reflexão sobre a possibilidade contrária. Isto é, passa-se de uma textualização do corpo à encarnação ou à “corporalização” da escritura.

A Resistência apresenta um narrador/protagonista que expõe a tensa relação que tem com seu irmão adotivo. Para o exílio, motivado pela perseguição da ditadura argentina, os pais trouxeram com eles um recém-nascido, de origem desconhecida. Mais tarde, já no Brasil, nasceu o narrador. A trama põe em curso uma busca, que faz retornar o narrador à Argentina a fim de descobrir as origens de seu irmão – talvez um órfão dentre tantos outros filhos de prisioneiros políticos desaparecidos. Muitas dessas crianças foram adotadas por famílias argentinas, aí incluídas famílias de militares ou de colaboradores do regime ditatorial – ou seja, muitas vezes as mesmas pessoas que mataram ou fizeram desaparecer os corpos de seus pais. O narrador vai à Argentina, na mesma casa onde moraram os pais, visitando os lugares de memória da ditadura tais como a Plaza de Mayo, à procura de recordações muito embora tais recordações não sejam propriamente as suas.

Trata-se do que Marianne Hirsch chama de *post-memory*, pós-memória, uma memória recebida em herança, não diretamente. É num capítulo de seu livro *Family Frames*:

¹¹ GAGNEBIN, 2006, p. 47.

¹² FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



photography, narrative and postmemory,¹³ que se volta sobre a série *Maus*, de Art Spiegelman, que Hirsch explica como a geração imediatamente posterior a um trauma (para Spiegelman a Segunda Guerra Mundial e a experiência de seus pais em campos de concentração na Europa) ressentida os efeitos de maneira “vicária”, “delegada”. Esta “geração pós”, como a denomina Hirsch, cresceu rodeada de imagens e histórias tão familiares que parecem adotar uma dimensão real, como se elas fizessem parte de um efetivamente vivido. Um outro aspecto da pós memória ressaltado por Hirsch é sua dupla constituição: simultaneamente de memórias reais (transmitidas por testemunhos autênticos) e de elementos fictícios ou narrativos provenientes de numerosos artefatos culturais que circundam inevitavelmente o trauma: imagens, histórias, filmes etc. mediatizada, não propriamente pela lembrança, mas por uma criação e um investimento imaginativos.¹⁴

Para voltar à questão da busca em *A resistência*, assim como à relação do protagonista com as lembranças herdadas de seus pais, é pertinente assinalar como esta busca se corporaliza no texto. O romance que daí resulta incorpora ele mesmo a resistência anunciada no título e na epígrafe de Ernesto Sabato.

Desde as primeiras páginas, o processo de escrita é colocado em primeiro plano: no final das contas o narrador constrói um relato, engaja o leitor em uma discussão meta-textual sobre a forma que vai tomando lentamente o romance, assim como as pesquisas que faz sobre o irmão, que resultam finalmente na forma de um livro que o narrador oferece ao irmão, no final.

No curso desta reconstituição memorial, as lembranças ocupam um espaço liminar entre o público e o privado, como ocorre frequentemente com a pós memória, uma vez que o narrador não se volta unicamente para o passado do irmão adotivo, mas se engaja também na reconstituição da memória coletiva da ditadura. “São as filhas das mulheres fortes e dignas que agora procuram os muitos bebês sequestrados, apropriados pelos militares, entregues a famílias amigadas ao regime, passados de mão em mão como mercadorias valiosas, extraviados sem deixar rastro”.¹⁵

Hirsch, como já se disse, elabora seu conceito de pós memória a partir da experiência dos filhos de sobreviventes do Holocausto; no entanto, julga o conceito igualmente pertinente para a memória de segundas gerações de outros eventos coletivos traumáticos, uma vez que a pós memória caracteriza a experiência de todos aqueles que cresceram dominados pelos relatos traumáticos que precederam seu nascimento, mesmo à revelia do sujeito herdeiro e acabam por invadir, por se apossar de seu presente, a atemorizá-lo como um espectro.

¹³ HIRSCH, 2002.

¹⁴ HIRSCH, 2002, p. 22. Tradução nossa.

¹⁵ FUKS, 2015, p. 94.



Uma memória chave do romance – inteiramente imaginada – é aquela do nascimento do irmão, evocada como tendo lugar numa prisão política. É ela, talvez, o evento traumático central, semelhantemente à cena do suicídio da filha de K. E, como no romance de Kucinski, o trauma é demasiadamente doloroso para ser narrado diretamente, sem mediação. Em *A resistência*, o deslocamento e a distância necessárias são obtidos pela falsa recusa ou recusa ambígua do narrador em contar ou mesmo imaginar a cena em questão. A assertiva tem o efeito contrário de evocar precisamente os fatos que ele tenta, a todo custo, evitar:

Não quero imaginar a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. Não quero imaginar a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio. Não quero imaginar um filho como uma mulher em ruína.¹⁶

O irmão seria a testemunha legítima, aquela que tem autoridade para falar, mas que permanece, apesar disso, silenciosa. Incapaz de aceitar este silêncio obstinado e perplexo diante da pretensa indiferença do irmão com relação ao passado, convencido de que ele recalca o trauma de seu nascimento e de sua separação violenta do corpo materno, o narrador parte em busca de uma possível reconstituição desta origem. Volta atrás para reinventar, reconstruir este passado.

Mas, além do passado do irmão, busca, na condição de herdeiro pós-memorial, sua própria memória em Buenos Aires: a memória de uma vida que não houve (“pode um exílio ser herdado?” mas que poderia ter existido – uma vida possível (como o “irmão possível” da dedicatória), num espaço onde o vivido, o não-vivido e os vividos possíveis tensa e dolorosamente coexistem.¹⁷ “Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido, sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci”.¹⁸

O sentido dado por Jacques Derrida à herança parece pertinente para o contexto da análise que aqui se propõe. Herdar é sempre reinventar. A herança é algo que chega até nós sem ser pedido, “que nos cai por cima”, independente de nós. Fenanda Bernardo, retomando conceitos apresentados pelo filósofo em *De quoi demain e*

¹⁶ FUKS, 2015, p. 11.

¹⁷ FUKS, 2015, p. 19.

¹⁸ FUKS, 2015, p.131.



Spectres de Marx, assinala que é o legado que nos escolhe.¹⁹ Com efeito, neste último livro, Derrida descreve a afirmação do legado como um dever. “A herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros.”²⁰

Esse dever, essa tarefa, é transmitida à nova geração como uma responsabilidade face ao trauma da geração precedente, assim como uma responsabilidade de tomada de posição face aos problemas do tempo presente: “Não há herança sem apelo à responsabilidade. Uma herança é sempre a reafirmação de uma dívida, (mas também) uma reafirmação crítica, seletiva e filtrante...”²¹

Do mesmo modo que o narrador do romance de Fuks, herdeiro que se vê imbuído da responsabilidade de fazer falar os mortos, mas também e sobretudo de intervir no presente. O jovem Sebastián, ao escrever o livro e ao doá-lo ao irmão, conclui as duas tarefas. Seu papel mediador entre corpos, – mortos e vivos – se faz de tal forma que o narrador se sente reiteradamente assombrado por uma herança traumática que não é diretamente a sua, mas cujos efeitos se fazem sentir: pela incomunicabilidade do irmão, pelo exílio dos pais e, finalmente, pelo espectro da vida que ele poderia ter vivido na Argentina se o exílio não tivesse sido imposto.

As lembranças espectrais são também as que se depreendem das fotos no álbum de família do velho Kucinski e das ausências no projeto de Gustavo Germano. E é justamente à imagem do espectro e à responsabilidade que ele transmite aos herdeiros que recorre Derrida, tomando sua imagem ao Hamlet, de Shakespeare:

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos outros que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está presente; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais presente e aí onde ela nunca será nunca, não mais do que a lei, redutível ao direito.²²

A resistência faz reviver os espectros da ditadura, do exílio familiar e do trauma do irmão adotivo. Encena-se durante a narrativa a escritura do romance; apresenta-se o livro materializado, corporificado no seu desfecho. Esse ato metalinguístico tem

¹⁹ BERNARDO, Fernanda. A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II). *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, n. 22, p. 412-446, 2002.

²⁰ DERRIDA. 1994, p. 78.

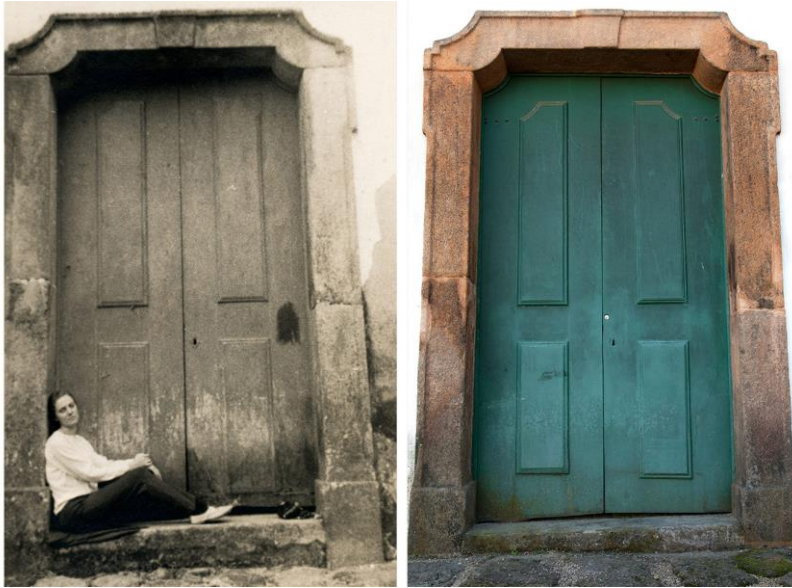
²¹ DERRIDA. 1994, p. 124.

²² DERRIDA, 1994, p. 11.



como efeito conferir à literatura o papel ético de intervenção na herança do passado, assim como no presente, projetando-a também num espaço futuro.

Nos dois romances – *K.* e *A resistência* – aqui sumariamente visitados, a literatura logra preencher esta função ética tornando-se espaço da hospitalidade radical de que nos fala Derrida. O corpo ausente tornado presença de Ana Rosa Kucinski é também retratado por Gustavo Germano.



1966

2012

Figura 3 – Ana Rosa Kucinski Silva.

Ana Rosa Kucinski Silva, presa política cujo corpo jamais foi encontrado e cuja prisão, tortura e morte não foram reconhecidas pelo Estado.

Mais uma vez, a atemporalidade do corpo ausente na foto, paradoxalmente datada, causa estranheza no espectador, estranheza que se estende para a primeira foto, o estranho invadindo com sua feição de indizível horror o que há de mais familiar, como nos realça a reflexão que faz Freud sobre o *Unheimlich*. O horror não se encontra, assim, necessariamente, na imagem, mas na narrativa que o espectador se vê compelido a elaborar, tornando presente o que a imagem deixou de fora, suplementando as imagens, desconstruindo-as com a melancolia da ausência/presença duplamente fantasmática do corpo.²³ Ao dispor as duas fotos, Germano faz com que as “imagens tomem posição” para usar a expressão que dá título ao livro de Didi-Huberman, configurando-as como denúncia e assumindo para a sua arte uma dimensão ética de resistência.²⁴

²³ HIRSCH, 2002, p. 21.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.



Non habeas corpus. Que não tenhas teu corpo é a realidade imposta a tantos corpos pelas ditaduras.

As narrativas de Bernardo Kucinski e de Julian Fuks, as exposições de Germano, se insurgem contra o imperativo da ausência do corpo, da negação ao direito ao corpo, revelando-se inscrições que afirmam a potência da literatura e da arte.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Homo Sacer III. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BERNARDO, Fernanda. A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cos- mopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II). *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, n. 22, p. 412-446, 2002.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 59-72.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Non habeas corpus*: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski. In: GOMES, Gínia Maria. *Narrativas Brasileiras Contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre: Polifonia, 2020. p. 39-62.

DERRIDA, Jacques. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Tradução: Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

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

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 64. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 179-190, 2014.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.



GERMANO, Gustavo. <http://www.gustavogermano.com/porfolio-2/>. Acesso em: 04 mar. 2020. Reprodução autorizada pelo autor.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames: photography, narrative, and post-memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

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

SELLIGMAN-SILVA, Márcio (org.). Introdução. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

Recebido em: 23/02/2021.

Aprovado em: 23/03/2021.