



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ALAN OSMO**

**MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA NO BRASIL: APAGAMENTOS E  
TESTEMUNHOS**

**CAMPINAS,  
2022**

**ALAN OSMO**

**MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA NO BRASIL: APAGAMENTOS E  
TESTEMUNHOS**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de  
Estudos da Linguagem da Universidade  
Estadual de Campinas para obtenção do título  
de Doutor em Teoria e História Literária, na  
área de Teoria e Crítica Literária.**

**Orientador: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva**

**Este exemplar corresponde à versão final da tese  
defendida pelo aluno Alan Osmo e orientada pelo  
Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva.**

**CAMPINAS,  
2022**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

Os54m Osmo, Alan, 1986-  
Memória da violência no Brasil : apagamentos e testemunhos / Alan Osmo. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Márcio Seligmann-Silva.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Memória. 2. Violência. 3. Testemunho (Memória). 4. Trauma psíquico.  
5. Brasil - História. I. Seligmann-Silva, Márcio, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Memory of violence in Brazil : obliterations and testimonials

**Palavras-chave em inglês:**

Memory

Violence

Testimony (Memory)

Psychic trauma

Brazil - History

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutor em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Márcio Orlando Seligmann-Silva

João Camillo Barros de Oliveira Penna

Paulo César Endo

Matheus Gato de Jesus

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

**Data de defesa:** 28-03-2022

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1046-7934>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1904259130988618>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Márcio Orlando Seligmann Silva**

**João Camillo Barros de Oliveira Penna**

**Paulo César Endo**

**Matheus Gato de Jesus**

**Alfredo Cesar Barbosa de Melo**

**IEL/UNICAMP  
2022**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

*À Mira Perlov*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sami e Lilian, que me deram todo suporte material e emocional que eu precisei nos últimos anos, sem o qual esta pesquisa não teria sido possível. À minha irmã, Carla, que se tornou um grande exemplo para mim de como realizar um trabalho acadêmico comprometido com questões políticas prementes do país, e que sempre me incentivou em meu percurso, sendo um porto seguro em momentos que precisei.

Ao meu orientador, Márcio Seligmann-Silva, que ao longo do doutorado sempre acreditou em mim e me encorajou, mesmo em ideias e projetos que poderiam ser considerados pouco convencionais do ponto de vista acadêmico. Essa liberdade e apoio foram de grande importância para que eu pudesse aliar uma dose de criatividade à minha pesquisa.

Ao Matheus Gato e ao Alfredo Cesar Melo, pelas valiosas contribuições no exame de qualificação, que muito auxiliaram nos caminhos que percorri e nas mudanças que fiz para a versão final da tese.

Aos professores responsáveis pelas disciplinas que cursei ou assisti como ouvinte ao longo do doutorado, cujos debates promovidos, textos e autores apresentados muito ajudaram nesta pesquisa: Daniela Birman, Francisco Foot Hardman, Elena Brugioni, Helmut Galle, Walter Garcia e Salma Tannus Muchail.

Aos meus colegas do grupo de orientação, Lívia Santiago, Gabriel Philipson, André Carvalho, Lua Gill, Liniane Brum, Janaína Tatim, Bruno Mendes, Paulo Serber, Amanda Luzia, Carlos Ferreira, Maurício dos Santos, Maria Izabella Lima, Edmar Neves, Lucila Mantovani. Além de colegas, foram amigos que fiz nesse percurso, cuja companhia foi calorosa e que proporcionaram trocas riquíssimas.

Aos funcionários do IEL da Unicamp, sempre prestimosos e atenciosos nas dúvidas que tive e nas solicitações que fiz. Aos alunos da graduação do IEL da Unicamp com os quais tive contato nos estágios em docência que realizei, e com quem muito aprendi. Aos colegas da pós, pelas conversas e afeto, tanto em sala de aula, como nos intervalos, cafés, almoços e bares.

Aos meus amigos, que são muitos e que não vou me esforçar em nomear todos por conta do risco de esquecer algum, que foram fundamentais nos últimos anos para eu manter minha sanidade mental, minha esperança política, minha vontade de acreditar e lutar pelo que é justo, e por propiciarem momentos de prazer e diversão, que também são muito necessários durante um doutorado.

À Amanda Moreira, que apareceu na reta final do doutorado, e que desde então ocupou um lugar tão grande e importante em minha vida.

## RESUMO

Esta tese parte de uma indagação sobre a memória da violência no Brasil. Se a história do país é marcada pelo colonialismo, por genocídios e pela escravidão, proponho me debruçar sobre os processos de apagamento da violência cometida e de silenciamento das vítimas. Ou seja, ao invés de pretender compreender ou revelar fatos sobre o passado, indago sobre o esquecimento sistemático que paira em nossa sociedade e que permite com que esses assuntos incômodos fiquem escondidos. Além disso, a reflexão sobre a memória se dá a partir de testemunhos que buscaram inscrever a violência e se contrapor a uma versão da história que se pretende única, neutra e objetiva. Esta tese é constituída por um ensaio composto de quatro capítulos relativamente independentes entre si. No primeiro, a partir de experiências de caminhada por espaços que foram palcos de violência e que depois passaram por um processo de total desfiguração, proponho uma reflexão teórica sobre a memória e os processos de apagamento no Brasil, introduzindo a temática que atravessará a tese. No segundo capítulo, discuto o testemunho do xamã yanomami Davi Kopenawa presente no livro *A queda do céu* (2015), bem como a sua crítica à centralidade que a escrita alfabética ocupa no pensamento dos brancos. Proponho então pensar a escrita em sua dimensão paradoxal de *phármakon*: se há uma predominância de metáforas de escrita em diversas reflexões sobre a memória, é importante destacar suas limitações quando indagamos sobre que teoria da memória seria mais justa e apropriada, tanto do ponto de vista cultural, quanto ético, para se refletir sobre o Brasil. No terceiro capítulo, discuto ficção científica, apagamento e testemunho, a partir do filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós. A partir da indagação “sem provas, não há passado?”, reflito sobre episódios de violência cometidos por agentes de Estado que, devido à dificuldade de se produzir provas, raramente são reconhecidos como crime, de modo a produzir um esquecimento oficial sobre o passado. Por fim, no quarto capítulo, discuto a memória de dois episódios significativos da história do Brasil – a Guerra de Canudos (1896-1897) e o Massacre do Carandiru (1992) – a partir de duas obras artístico-literárias que buscaram testemunhar sobre a violência cometida: *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Diário de um detento* (1997), dos Racionais MC’s. Nesses casos em que a esfera do direito tem sistematicamente falhado em julgar crimes cometidos por agentes de Estado, a arte e a literatura parecem ser convocadas a se posicionar diante da história para denunciar a violência que correria o risco de ser apagada.

**Palavras-chave:** Memória. Violência. Testemunho. Trauma. História do Brasil.

## ABSTRACT

This doctoral thesis is based on the questioning about the memory of violence in Brazil. Since colonialism, genocides and slavery define our history, I decided to ponder the processes of obliteration of the memory of violence and the silencing of the victims. That is, instead of trying to understand or reveal facts about the past, I questioned how the systematic forgetfulness that hovers over our society makes it possible for such painful subjects to remain hidden. Besides, the way this thesis sees memory is based on testimonials that sought to inscribe violence and that made a stand against a version of History that is allegedly unique, neutral and objective. This thesis is composed of an essay made of four chapters relatively independent among themselves. Based on walking experiences in places that were stages of violence and that afterwards were completely transformed, the first chapter proposes a theoretical questioning about memory and its erasures, thus introducing the subject that will underline this thesis. The second one discusses the testimonial of the yanomami shaman Davi Kopenawa to be read in his book *A queda do céu* (2015) [The falling sky] and also the criticism therein to the role that alphabetical writing plays in the thinking of White people. My goal is to analyze the paradoxical dimension of writing as pharmakon. That is, if there is a prevalence of writing metaphors in several reflections about memory, it is necessary to highlight its limitations when asking ourselves which theory of memory would be more just and appropriate to ponder Brazil, both in regards to its cultural aspects and to its ethical aspects. The third chapter discusses Science Fiction, erasure and testimonial in the movie *Branco sai, preto fica* (2014) [White out, black in], by Adirley Queirós. Based on the question “if there is a past without evidence”, I ponder the violence episodes committed by the State that, due to the difficulties of producing evidence, are seldomly recognized as crimes, so that there is an official obliteration of the past. The fourth one discusses the memory of two relevant episodes in the History of Brazil – the War of Canudos (1896-1897) and the Massacre of Carandiru (1992) – based on two literary works of art that sought to create testimonials about the violence committed. The works of art are *Os sertões* (1902) [Backlands: The Canudos Campaign], by Euclides da Cunha, and *Diário de um detento* (1997) [Convict’s diary], by Racionais MC’s. In these cases, where the rule of law has systematically failed to judge crimes committed by the State, art and literature seem to have been summoned to make a stand before history to charge the violence that could be obliterated.

**Keywords:** Memory. Violence. Testimonial. Trauma. History of Brazil.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1. CAMINHAR E RECORDAR .....	17
1.1. Caminhar .....	19
1.2. Recordar .....	29
1.3. Um passado que assombra .....	36
2. A MEMÓRIA E O <i>PHÁRMAKON</i> .....	44
2.1. “Falar aos brancos”: o testemunho de Davi Kopenawa em <i>A queda do céu</i> .....	45
2.2. A crítica de Davi Kopenawa à escrita.....	55
2.3. O bloco mágico.....	68
3. SEM PROVAS NÃO HÁ PASSADO? FICÇÃO CIENTÍFICA, APAGAMENTO E TESTEMUNHO EM <i>BRANCO SAI, PRETO FICA</i> .....	77
3.1. Memória traumática e ficção científica.....	79
3.2. Arquivo e apagamento .....	85
3.3. Arte e testemunho .....	94
4. OS TESTEMUNHOS DE EUCLIDES DA CUNHA E DOS RACIONAIS MC’S DIANTE DE MASSACRES COMETIDOS PELO ESTADO BRASILEIRO.....	97
4.1. Depoimento de uma testemunha (Euclides da Cunha) .....	100
4.1.1. A construção de Canudos como terra estrangeira e espaço anacrônico .....	101
4.1.2. A denúncia do crime feita por Euclides da Cunha .....	120
4.2. A lei do cão.....	128
4.3. Mas quem vai acreditar no meu depoimento? (Racionais MC’s) .....	133
4.3.1. A parceria entre Mano Brown e Jocenir .....	141
4.3.2. A memória do Massacre do Carandiru na canção “Diário de um detento” .....	150
4.4. Os testemunhos de Euclides da Cunha e dos Racionais MC’s.....	159
REFERÊNCIAS .....	167

## INTRODUÇÃO

Esta tese parte de uma grande indagação sobre o tema da memória no Brasil, mais especificamente sobre os processos de apagamento da história de violência, que são tão característicos em nosso país.

De alguma forma, esta pesquisa é uma continuidade de indagações que venho trabalhando desde o início de meu percurso acadêmico em torno das ideias de memória, trauma<sup>1</sup> e testemunho. O meu mestrado<sup>2</sup> teve como objeto os desenhos, que foram feitos na ocasião de um tratamento psicanalítico, do pintor Maryan S. Maryan, que foi um sobrevivente do Holocausto e que teve toda a sua família assassinada no genocídio. Como aporte teórico, parti de discussões em torno do conceito de trauma, buscando trabalhar uma concepção que levasse em conta aspectos intersubjetivos, e que pensasse os eventuais “destinos” do trauma, principalmente no que diz respeito a formas como o meio social lida com a violência sofrida, e que recursos a vítima dispõe para comunicar aquilo que foi sofrido. Encontrei na obra do psicanalista húngaro Sándor Ferenczi um material rico para pensar essas questões, já que o autor inclui em sua teoria do trauma o momento em que depois da violência sofrida o sujeito tenta se expressar sobre o que viveu, pedir ajuda, recorrer ao meio social para dar um sentido ou até mesmo reparar os danos que foram causados a si. Esse segundo momento do trauma – que é conhecido como desmentido – seria o decisivo (FERENCZI, 2011). Se a comunicação humana é fundamentalmente marcada por mal-entendidos, desentendimentos, silêncios, a violência se dá quando há uma grande dissimetria de poder de modo que um lado anule o valor da fala do outro, o silencie, o desautorize, se coloque como única fonte absoluta de verdade. A partir dessas questões sobre o trauma, fui me interessando pelas reflexões sobre o testemunho, entendendo-o como uma possibilidade de o sujeito vítima de violência romper a barreira do desmentido e comunicar aos outros a violência sofrida.

Meu interesse pelo tema da memória esteve voltado, a princípio, para as reflexões sobre o Holocausto. Esse acontecimento é fundamental para entender porque vivo hoje no Brasil: a história da minha família, assim como a de muitos outros judeus que vivem aqui, é a

---

<sup>1</sup> Ainda que o conceito de trauma não apareça de modo explícito na maior parte desta tese, as considerações teóricas que desenvolvo são bastante influenciadas e animadas pela teoria do trauma.

<sup>2</sup> A dissertação de mestrado deu origem ao livro *O testemunho de Maryan: limites e possibilidades na expressão do trauma* (OSMO, 2018a).

de refugiados que buscavam a própria sobrevivência.<sup>3</sup> Sendo um acontecimento histórico que marcou de forma tão profunda a história da minha família, estudei por alguns anos sobre o assunto, inquieto com questões como: Como algo assim pôde acontecer? Como uma população pode ser levada a apoiar um regime fascista? Como alguém pode apoiar uma ideologia racial, reproduzindo estereótipos e preconceitos que buscam inferiorizar e humilhar outro grupo de pessoas? Como genocídios continuam a acontecer ainda hoje? A partir desses questionamentos e inquietações, passei a valorizar a importância de espaços de memória, sejam memoriais para lembrar os horrores que aconteceu, seja simplesmente a possibilidade de recordar o passado através da narrativa de pessoas que sobreviveram. Ao conhecermos o que aconteceu no passado, podemos entender também sobre nosso presente, e também conseguimos nos situar em relação a lutas para o futuro.

Se no meu mestrado, as discussões giraram em torno de reflexões sobre o Holocausto, agora no doutorado minha intenção foi refletir sobre a memória da violência no Brasil e seus recorrentes processos de apagamento. Eu nasci na cidade de São Paulo no ano de 1986, um ano após o fim da ditadura militar no país. Se esse ano remete ao período da redemocratização após 21 anos de ditadura militar, as décadas de 1980 e 1990, no país, foram marcadas por aumento vertiginoso nas desigualdades sociais e nos indicadores de violência. O ambiente em que cresci, portanto, é profundamente desigual e violento e, apesar do fim da ditadura militar e dos esforços feitos na democratização, as violações aos direitos humanos persistiram em um nível inaceitável. Foi nesse contexto que comecei a ter minhas primeiras percepções do mundo, e foi a partir dessa realidade contraditória e violenta que de alguma forma me formei subjetivamente.

Procuro deliberadamente explicitar o meu percurso pessoal e motivações de pesquisa pois, quando lidamos com as memórias de violência, me parece de grande importância situar o lugar de onde falo, escapando assim de uma suposta neutralidade acadêmica. Segundo Stuart Hall: “Todos nós escrevemos e falamos desde um local e época específicos, a partir de uma história e cultura que são específicas. O que dizemos sempre tem um ‘contexto’ e é ‘posicionado’” (HALL, 2018, p. 88). Ainda mais tratando-se de temas como violência, racismo, desigualdades, acredito que não há neutralidade possível. A saída que encontrei, tendo consciência de que me posiciono em uma parcela privilegiada da sociedade – uma espécie de

---

<sup>3</sup> O meu avô materno conseguiu fugir sozinho, quando tinha 18 anos, da Alemanha nazista primeiro para a Bolívia, depois para o Brasil. Sua mãe e seu irmão foram assassinados no Holocausto. A minha avó materna, quando era criança, fugiu junto com suas duas irmãs e sua mãe da Polônia ocupada pelos nazistas, em uma longa viagem por diversos países da Europa até chegar ao Brasil, onde encontraram meu bisavô, que tinha conseguido escapar antes.

bolha protegida em meio ao contexto de violência –, foi tentar buscar uma honestidade em que me coloco, assumindo os riscos e limites, bem como os deslizamentos em que posso incorrer. Nesse sentido, cabe destacar a importância dos estudos sobre o testemunho para esta tese: por mais que haverá sempre uma certa distância intransponível – pois “ninguém testemunha pelas testemunhas”,<sup>4</sup> de acordo com a já bastante conhecida frase de Paul Celan –, acredito que é justamente o testemunho que pode permitir que nos aproximemos dessas experiências ligadas a realidades de violência terríveis, mesmo sem ter vivido algo parecido.

Esta pesquisa de doutorado, que se iniciou em 2017, foi atravessada por alguns percalços, o que acredito que contribuiu para a sua forma talvez heterodoxa. De um ponto de vista mais pessoal, eu vinha mudando de área de estudo, depois de concluir meu mestrado em psicologia e de estar cursando uma segunda graduação em Letras. Além de ingressar em uma área nova no doutorado – Teoria e história literária –, estava indo para uma nova instituição – a Unicamp, depois de ter realizado meus estudos universitários sempre na USP. Esse percurso interdisciplinar e talvez um pouco atabalhoado diz um pouco sobre meus interesses, ânsias e voracidade de fazer dialogar distintos campos de saberes, objetos e teorias. Mas isso também trouxe uma série de dificuldades: depois de diversas tentativas frustradas em distintas agências de fomento, não consegui bolsa de pesquisa, o que também tem bastante relação com um contexto mais geral político de sucateamento das universidades públicas e cortes nos investimentos nas áreas de educação e pesquisa.<sup>5</sup> Nessas tentativas de pedido de bolsa malsucedidas, fui mudando algumas vezes meu objeto de pesquisa, de modo que estudando temas bastante distintos e transitando por diferentes áreas do saber, demorei um certo tempo para encontrar algum fio que ligasse as questões que vinha trabalhando. Por fim, achei que o que as unia era o tema da memória da violência no Brasil, algo um tanto amplo, que pode parecer ambicioso e que eu nunca teria escolhido no início da pesquisa.

De um ponto de vista mais geral, cabe destacar o turbulento contexto político em que se deu essa pesquisa, que inclui a ascensão da extrema direita no país, e que culminou na eleição do Bolsonaro à presidência, com todas as catástrofes que isso acarretou. Isso tudo de alguma forma me trouxe um sentimento de urgência e inquietação que só acentuaram a estranheza que habita este texto.

Acredito que o grande texto de Sigmund Freud contra o fascismo seja *O homem Moisés e a religião monoteísta* (2014). Nele, há a ideia de que no interior de um grupo que se

---

<sup>4</sup> Trata-se de um trecho do poema “Aschenglorie”: “Niemand/zeugt für den/Zeugen” (CELAN, 2005, p. 198).

<sup>5</sup> Cabe conjecturar também que a dificuldade de eu conseguir financiamento esteja de alguma forma ligada com o próprio projeto de apagamento da memória da violência no Brasil que é tematizado nesta pesquisa.

reúne em torno de uma identidade comum vai haver a presença do outro, presença essa que vai estar possivelmente escondida e recalcada, como uma ameaça que poderia levar a desintegração do grupo. Freud, ao refletir sobre a história dos judeus a partir da hipótese de que o homem que liderou e unificou o povo na verdade era um egípcio, também está se referindo ao nazismo que buscava a pureza de raça ariana, e para isso tinha o projeto de aniquilar o outro, que assumia sobretudo a forma do judeu. Hoje vemos novamente em diversos locais a busca por uma nova pureza identitária com a ascensão de novas formas de fascismo, sendo um exemplo nesse sentido “o cidadão de bem” brasileiro, o patriota bolsonarista. Acredito que uma forma de lutar contra o fascismo e valorizar a diferença em nós, é tentarmos sempre questionar a construção da nossa identidade a partir do convívio e do diálogo com quem imaginamos ser totalmente diferentes. Através dessa forma podemos aos poucos romper as barreiras imaginárias que pareciam nos separar, rever crenças que tínhamos que muitas vezes podem ser violentas para outros grupos, e buscar formas de convívio mais solidárias e harmoniosas.

A partir de Stuart Hall (2013), podemos pensar na necessidade de, ao mesmo tempo, se lutar pela igualdade de direitos e pelo reconhecimento das diferenças culturais. Trata-se de uma “dupla demanda política, que advém da interação entre as desigualdades e injustiças gritantes provenientes da falta de igualdade concreta, e a exclusão e inferiorização decorrentes da falta de reconhecimento e da insensibilidade à diferença” (HALL, 2013, p. 91). Ou seja, se nossa sociedade é caracterizada por gritantes desigualdades e formas sistemáticas de marginalização e inferiorização de determinados grupos, cabe reivindicar formas de maior igualdade e justiça. Mas, também, contra um particularismo cultural que quer se impor como geral e universal, reprimindo e apagando tudo o que não se encaixe nele, é fundamental a demanda por heterogeneidade e diversidade, “por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através da diferença, e não apesar dela” (HALL, 2018, p. 97).

Esta tese se constitui de um ensaio composto por quatro capítulos relativamente independentes entre si. A elaboração deles não se deu de forma linear: diferentes capítulos foram escritos ao mesmo tempo ou em ordem distinta da apresentada, sendo muitas vezes reescritos e reconfigurados: suas partes pareciam por vezes quebra-cabeças que fui montando. Por conta disso, diversos pontos entre capítulos se comunicam, e poderiam inclusive estar em outro lugar da tese. Procurei marcar esses pontos de contato, na medida do possível, por meio de notas de rodapé, indicando conceitos que serão retomados ou desenvolvidos em outros lugares. Se, como destaca Vilém Flusser (2010), a escrita alfabética é linear e composta por fios na horizontal, cabe ao leitor completar os fios do sentido vertical que formam a tecitura:

[e]timologicamente, a palavra ‘texto’ quer dizer tecido, e a palavra ‘linha’, um fio de um tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da ‘corrente’) e não são unidos, como tecidos acabados, por fios (a ‘trama’) verticais. [...] Quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos (FLUSSER, 2010, p. 63-64).

A respeito do caráter inacabado dos textos, o autor diz ainda: “Suas linhas não só se apressam em direção a um ponto final, como também ultrapassam-no ao encontro do leitor, de quem se espera que o complete. [...] é comum a todos os textos serem braços estendidos que procuram com ou sem esperança ser abraçados por outro” (FLUSSER, 2010, p. 67).

Escolhi a forma ensaio para a tese, pois acredito que ela me permitiu escapar tanto de um ultraespecialismo em minha pesquisa, quanto de uma abordagem que se busca totalizante. Na busca por originalidade e por um campo de pesquisa próprio, é como se os pesquisadores se vissem incentivados a se especializarem cada vez mais em um assunto, ou um autor, ou uma obra, de modo a se tornar uma autoridade a respeito. Com isso, o ultraespecialista se torna uma referência sobre o assunto, mas tem dificuldade de falar sobre outros temas, e principalmente a conversar com outras áreas do conhecimento. Busquei me contrapor a isso através de uma abordagem interdisciplinar, a partir de um campo de pesquisa – introduzido a mim pelo meu orientador, Márcio Seligmann-Silva – que por sua própria natureza demanda o diálogo de distintas áreas do conhecimento: a memória.

A partir da forma ensaio, também busquei escapar de uma pretensão totalizante em minha pesquisa. Assim, a proposta não é esgotar determinado assunto, mas antes abrir novas possibilidades para outras pesquisas: “[u]m ensaio é uma tentativa de incitar os outros a refletirem, de levá-los a escrever complementos” (FLUSSER, 2010, p. 245). Não se trata, portanto, de tentar comprovar algo, mas sim de refletir de maneira dialógica.<sup>6</sup> Estou ciente, portanto, que há lacunas, brechas, perguntas não resolvidas, e acredito que isso seja importante em qualquer pesquisa na área de ciências humanas. A abordagem totalizante, em primeiro lugar, é falaciosa, pois é impossível esgotar determinado assunto. Em segundo lugar, ela é paranoica, pois é como se uma pessoa pudesse criar um conhecimento que pudesse, sem lacunas, explicar a totalidade à sua volta. Isso no máximo se constitui em um delírio, e não em um conhecimento proveitoso digno de ser compartilhado. Em minha pesquisa, os interesses foram surgindo como furos, como buracos, pelos quais fui me atraindo, com certa angústia e fascinação, e em meio aos quais fui buscando me situar. Precisei caminhar bastante – tema que aparecerá adiante para

---

<sup>6</sup> Acho importante enfatizar que a construção deste texto foi resultado de um diálogo com diversas pessoas ao longo de cinco anos.

abordar a memória<sup>7</sup> – ao redor deles (às vezes, parecia que era em círculos) para me orientar e para pensar em como eles se comunicam. O conhecimento com o qual busquei trabalhar na minha pesquisa serviu para tentar circundar esses buracos, e não os tapar.

Uma imagem que me inspirou nesse processo é a do umbigo do sonho, formulada por Freud:

Nos sonhos mais bem interpretados precisamos muitas vezes deixar um ponto no escuro, pois observamos durante a interpretação que ali começa um novelo de pensamentos oníricos que não se deixa deslindar, mas que também não forneceu outras contribuições ao conteúdo onírico. Este é então o umbigo do sonho, o ponto em que ele se assenta no desconhecido. De um modo bem geral, os pensamentos oníricos que topamos na interpretação precisam ficar sem conclusão e se espalhar em todas as direções na rede emaranhada de nosso mundo de pensamentos (FREUD, 2016<sup>8</sup>, p. 552).

O umbigo é o significado último do sonho, que permanece, entretanto, inacessível. O que é possível, através da associação livre, é formar ao redor desse umbigo uma rede de sentidos, de modo que vai se expandindo algum nível de compreensão sobre aquele objeto último, no caso, o sonho. Essa rede cobre o umbigo do sonho sem jamais tocá-lo. Como o tema aqui tratado é o da violência e o de apagamento dessa violência, uma rede de sentidos se torna especialmente importante, pois há o risco do emudecimento: esses buracos de incompreensão podem crescer transformando tudo num grande mar de silêncio. É apenas através de uma rede de sentidos ao seu redor, que podemos tentar algum nível de compreensão e ao mesmo tempo evitar que sejamos sugados para o silêncio e o esquecimento.

Parte significativa desta tese foi escrita durante uma pandemia que matou mais de 630 mil pessoas no país, em uma catástrofe sanitária e política sem precedentes na história. Boa parte dessas mortes poderiam ter sido evitadas, caso as autoridades políticas, principalmente as do governo federal, tivessem tomado as medidas apropriadas e seguido as orientações das instituições científicas e de saúde nacionais e internacionais. Ao pensar na memória da violência no Brasil e seus processos de apagamento, não posso deixar de me perguntar desesperançosamente sobre como este momento será visto no futuro. É bem provável que algo da atmosfera deste período excepcional em que vivemos tenha impregnado minha escrita com um tom de melancolia. De qualquer modo, procurei, no texto, manter a esperança na luta por

---

<sup>7</sup> No capítulo 1 desta tese.

<sup>8</sup> Nesta tese, sigo as normas da ABNT e, portanto, indico o ano da edição utilizada, e não o da publicação original. Sempre que possível a data da publicação original constará nas referências e, quando for importante para o argumento do texto, será indicada também em nota de rodapé.

horizontes políticos mais justos. Fica aqui uma singela homenagem às vítimas da covid e à dor dos familiares que perderam entes queridos.

## 1. CAMINHAR E RECORDAR<sup>9</sup>

No *Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna (2006), Pedro Dinis Quaderna narra a fundação, junto com Clemente e Samuel, da “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba”. Ela era composta unicamente pelos três escritores, que possuem características, ideais e objetivos bastante distintos, para não dizer opostos. Segundo a narrativa, as “sessões acadêmicas” da nova Academia de Letras eram de três tipos: as “sessões de gabinete”, as “sessões a pé” e as “sessões a cavalo”:

As de gabinete, tinham sido sugeridas por Samuel e destinavam-se a discutir ‘Literatura fidalga, pura, individual, poética e sonhosa’. As sessões a pé, tinham sido propostas por Clemente: nelas, ‘com os pés no chão’, nós nos desembaraçávamos ‘do mofo da Literatura burguesa decadente, ligando-nos à realidade, à análise e à crítica dos males sociais’, tudo isso ‘a pé, como o Povo faminto das estradas sertanejas’. As sessões a cavalo tinham sido sugeridas por mim [Pedro Dinis Quaderna]: sempre impressionado com os amores, as cavalarias, os cangaços e as *quengadas* dos ‘folhetos’, queria eu que nós discutíssemos essas Literaturas, a cavalo e heroicamente, vagando, como o Valente Vilela, pelos campos do Sertão. (SUASSUNA, 2006, p. 185).

A partir da criação literária da Academia de Letras do Sertão da Paraíba por Suassuna, fiquei divagando sobre nossas próprias “sessões” de pesquisa acadêmica no Brasil. Um certo incômodo me tomou ao me ver realizando uma pesquisa por demais “de gabinete”, aos moldes da literatura fidalga do personagem Samuel, e me questionei se isso não atrelava uma forte limitação metodológica aos meus objetos de estudo. A única forma de realizar um trabalho acadêmico é em meio a livros e bibliotecas, isolado e em silêncio, de modo desvinculado da realidade social barulhenta e contraditória do mundo lá fora?<sup>10</sup> E tentei pensar na possibilidade de um tipo de pesquisa que incluísse algo das “sessões a pé” de Clemente e das “sessões a cavalo” de Quaderna, não no sentido literal, mas de modo a pensar uma metodologia mais híbrida e aberta.

---

<sup>9</sup> Uma versão preliminar e reduzida deste capítulo foi publicada anteriormente (OSMO, 2021a).

<sup>10</sup> Em seu livro *Caminhar, uma filosofia*, Frederick Grós afirma:

“Os livros dos autores, os que estão prisioneiros entre suas paredes, enxertados em cima de suas cadeiras, são indigestos e pesados. Nascem da compilação dos outros livros sobre a mesa. São livros parecidos com gansos de engorda: abarrotados de citações, entupidos de referências, engrossados de anotações. São pesados, obesos e leem-se com lentidão, tédio, dificuldade. Fazem um livro com outros livros, comparando linhas com outras, repetindo o que os outros disseram do que outros ainda teriam até chegado a falar. Verifica-se, especifica-se, retifica-se: uma frase torna-se um parágrafo, um capítulo. Um livro torna-se o comentário de cem livros sobre uma frase de algum outro.

Aquele que compõe caminhando está, pelo contrário, livre de amarras, seu pensamento não é escravo dos outros volumes, do peso das verificações, da carga do pensamento alheio. Não há contas a prestar, a ninguém. Só pensar, julgar, decidir. É um pensamento que brota de um movimento de um impulso. Sente-se aí a elasticidade do corpo, o movimento da dança” (GRÓS, 2010, p. 27).

A reflexão contida neste capítulo partiu de experiências de caminhada que me fizeram olhar de outra forma para o tema da memória no Brasil e sua relação com a arte e a literatura. A primeira delas foi o “Caminho do Sertão”, uma caminhada no norte de Minas Gerais, inspirada em Guimarães Rosa e em locais reais presentes em sua obra. A segunda foi a “Caminhada dos Umbuzeiros”, realizada na região de Canudos-BA, cujo trajeto passa por locais associados à guerra ocorrida na região há mais de cento e vinte anos. A terceira foi a “Volta negra”, uma caminhada no centro de São Paulo que tem como objetivo apresentar espaços marcantes da história da escravidão na cidade. Estas experiências despertaram em mim um questionamento sobre a metodologia de pesquisa do meu trabalho e sobre a relação entre a memória e os lugares, ou mais precisamente sobre como, no Brasil, há uma completa reconfiguração de espaços que foram palcos de violência de modo a ocultar o que ocorreu.

São inúmeros e recorrentes, em nosso país, os casos de destruição e apagamento de espaços ligados à história de violência. Um exemplo, nesse sentido, que é interessante tanto para introduzir essa temática, como também porque sua discussão retornará em outro momento desta tese, é o da implosão da Casa de Detenção do Carandiru, na cidade de São Paulo, e da sua transformação em um parque:<sup>11</sup>

A demolição do Carandiru e a construção do Parque da Juventude foi uma tentativa de apagar do espaço e da memória coletiva o fato de que ali pelo menos 111 pessoas foram mortas. O projeto de lei 999-2003, apresentado na Assembleia Legislativa, pedia a mudança do nome da estação para “Parque da Juventude”, para superar um passado violento associado ao nome do complexo penitenciário. Atualmente, em um extremo do Parque da Juventude há o Museu Penitenciário Paulista; no outro, dentro de uma Escola Técnica (ETEC), o Espaço Memória Carandiru. Entre ambos, o parque, decorado com esculturas e monumentos que remetem à liberdade, à paz e à reflexão. Do Carandiru restam, na imensa área verde, apenas ruínas da muralha e de um pavilhão jamais concluído (ANGOTTI; BANDEIRA, 2020).<sup>12</sup>

De acordo com Angotti e Bandeira (2020), a construção do parque nunca foi concebida a partir de uma preocupação com a memória do Massacre do Carandiru: “Não houve debate público sobre o que deveria ser feito ali, nem consulta aos sobreviventes sobre de que forma sentiriam que suas memórias individuais seriam respeitadas. Para isso, o Estado deve antes reconhecer que ali ocorreu um massacre.” Isso seria importante, não apenas em respeito às vítimas e a seus familiares, como também para a sociedade questionar, repensar e se desfamiliarizar com os diversos massacres que ainda ocorrem no presente. A respeito do tema, também Soares e Costa

<sup>11</sup> Volto a discutir de modo mais detido o tema da memória do Massacre do Carandiru no capítulo 4 da tese. Nesse momento, restrinjo-me a comentar sobre a destruição e reconfiguração do espaço palco da violência, questão que desenvolvo ao longo deste capítulo.

<sup>12</sup> O artigo citado é online e não possui paginação.

(2015) apontam como todo o processo de demolição do complexo penitenciário e da construção do parque foi feito sem nenhum compromisso com a memória, ou melhor, antes parece ter sido movido por um explícito projeto para que a violência que ali ocorreu não fosse lembrada. Nesse sentido, as autoras defendem a importância de um espaço físico apropriado à conservação da memória do que foi o Carandiru e o Massacre ali ocorrido:

a implementação de um lugar de memória onde correu um massacre contra presos significaria um compromisso público do Estado com a não repetição desse tipo de crime, ao mesmo tempo seria o reconhecimento público da responsabilidade estatal em relação às causas que levaram ao triste episódio (SOARES; COSTA, 2015, p. 193).

Se o Massacre do Carandiru é representativo de uma longa série de crimes cometidos por agentes de Estado que não foram devidamente julgados nem reconhecidos, a forma como o espaço palco da violência foi totalmente reconfigurado mostra também a forma como o país lida com a memória, ou melhor, como há uma máquina de apagamento operando para silenciar as vítimas e esconder os vestígios do passado.

### 1.1. Caminhar

A primeira caminhada que fiz foi a do “Caminho do sertão”, em julho de 2018. A experiência consistia em percorrer um trajeto de aproximadamente 180 km no norte de Minas Gerais, perto da fronteira com a Bahia e com Goiás. Simbolicamente, ela iniciava em um assentamento da reforma agrária chamado “Sagarana” e ia até o Parque Grande Sertão: Veredas, localizado na fronteira de Minas com a Bahia. Além de conhecermos lugares que aparecem nos livros de Guimarães Rosa, tais como o Rio Urucuia, o Vão dos Buracos, o Ribeirão da Areia e a Serra das Araras, uma das propostas dos organizadores era o contato com o conflito agrário da região, com o crescimento desenfreado do agronegócio, com assentamentos da reforma agrária, com a agricultura familiar, com terras quilombolas, e também com a questão ambiental do Cerrado que perpassa todos esses aspectos.

Willi Bolle (2004), em sua discussão sobre *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, critica um certo tipo de leitura propícia a uma “romantização mistificadora” da obra, que se deve em parte a um desconhecimento da realidade da região, e relembra uma passagem do romance em que o narrador parece convidar o leitor a conhecer o sertão fora do livro: “Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra” (ROSA, 2001, p. 47); e ainda: “O senhor vá lá, verá. Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar” (ROSA, 2001, p. 43). Um dos riscos desse tipo de leitura mistificadora – em que há um apego excessivo a citações

como “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 325) – é a negação do vínculo com uma região geográfica e com uma ancoragem histórica do país. E, em consequência, também o risco de ignorar a existência de um sertão marcado por conflitos agrários, violência, desigualdades, injustiças, disputas de poder, que persistem até hoje.

Conheci pessoas que organizavam a “Caminhada dos Umbuzeiros” justamente no “Caminho do Sertão” e, desde aquele momento, tive o desejo de seguir por essa outra travessia. A Caminhada dos Umbuzeiros<sup>13</sup> consiste em um trajeto de 55 km saindo de Uauá-BA, palco da primeira batalha entre as forças do governo e os sertanejos, até a Nova Canudos. Esta se situa, é bom enfatizar, em um local diferente da Canudos que foi palco do massacre, a qual hoje se encontra sob às águas do açude Cocorobó, inaugurado em 1969.

Sofremos uma série de intempéries na caminhada que impediram que chegássemos a nosso destino final: a nova Canudos. Enquanto estávamos no meio do percurso uma chuva torrencial fez com que tudo inundasse e o rio Vaza-Barris enchesse, de modo que, além de tornar a logística inviável (pois dependíamos da locomoção de carros de apoio), passou a ser perigoso prosseguir. Em meio a um cenário quase apocalíptico e ao desespero dos próprios organizadores da caminhada, lembrei-me de Euclides da Cunha. Na parte “A terra” d’*Os sertões* (2016), o sertão descrito não é o de uma terra seca, com sol e calor, como se poderia esperar com base em uma visão superficial que temos da Caatinga, mas é, sobretudo, uma terra de contrastes. É a seca e o calor que subitamente sem aviso se transformam em tempestades e cheias.<sup>14</sup>

Outro motivo pelo qual lembrei-me de Euclides foi que, por alguma razão, achei que seria uma boa ideia levar o livro *Os sertões* para a caminhada. Obviamente aquele tijolo se revelou apenas um estorvo naquele contexto. Pelo menos me preocupei em embalá-lo em um saco plástico, o que de alguma forma o salvou, ao menos em parte, do aguaceiro.<sup>15</sup> O livro acabou se molhando junto com meu mochilão inteiro, e hoje guardo como lembrança da caminhada a minha edição de *Os sertões* com manchas e marcas de chuva. Voltei da

---

<sup>13</sup> É possível encontrar mais informações sobre a “Caminhada dos Umbuzeiros” em suas páginas oficiais nas redes sociais do Facebook e do Instagram.

<sup>14</sup> Euclides da Cunha fala de rios que têm “a existência fugitiva das estações chuvosas”: “São rios que sobem. Enchem-se de súbito; transbordam; reprofundam os leitos, anulando o obstáculo do declive geral do solo; rolam por alguns dias para o rio principal; e desaparecem, volvendo ao primitivo aspecto de valos em torcicolos, cheios de pedras, e secos” (CUNHA, 2016, p. 34). E mais adiante: “Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior. Os vales secos fazem-se rios” (CUNHA, 2016, p. 60).

<sup>15</sup> Aguaceiro acabou também sendo o trágico desfecho do belo samba-enredo “Os sertões”, composto para a escola “Em cima da hora”, em 1976, por Edeor de Paula. Pouco antes do desfile, começou um temporal que fez com que os carros alegóricos quebrassem e as fantasias desmanchassem, de modo que a escola de samba terminou rebaixada. Sobre essa história impressionante, ver Kodice e Guedes (2019).

“Caminhada dos Umbuzeiros” sem ter conseguido chegar a Canudos, mas com os contatos das pessoas que tinha conhecido e sabendo que alguma hora precisaria voltar para concluir o que tinha começado.<sup>16</sup>

Em minha experiência de viajar para o local, uma das coisas que mais me impressionou ao chegar em Uauá e conhecer os participantes e organizadores da Caminhada bem como alguns moradores da região, era o papel dado à memória da Guerra de Canudos. Havia uma preocupação em se cultivar narrativas sobre o episódio que apresentavam uma visão dos sertanejos em contraposição à versão oficial que prevaleceu – consolidada com a ajuda de Euclides da Cunha – e em que a guerra é vista como uma batalha entre as forças que representavam a República e o progresso e um bando de pessoas atrasadas que se deixaram levar por um fanático doente mental. O lugar que esse autor ocupa nas memórias do episódio é extremamente ambíguo e controverso, posto que se trata de alguém que é visto frequentemente como representante da voz dos vencedores alagozes. De fato, Euclides da Cunha defendia contundentemente a ação militar contra os revoltosos, e foi só quando esteve lá e viu o massacre com os próprios olhos que “mudou de lado” e passou a denunciar o crime que ocorreu. De qualquer modo, apesar de suas tentativas, a voz do autor persistia sendo a de um representante do litoral, desse outro Brasil que não conhece o sertão e que silencia as vozes das verdadeiras vítimas do massacre.<sup>17</sup>

João Batista Lima (2019), descendente de conselheiristas e pesquisador da história de Canudos que trabalha como guia local na região, conta sobre as camadas de destruição e apagamento, bem como da atual resistência, por parte de iniciativas e grupos, para a preservação de sua memória. Segundo ele, depois de Canudos ter sido destruída e incendiada no massacre, algumas famílias, no início do século XX, voltaram a construir e reabitar a região: “surgem novas casas, novas lavouras e, aos poucos, aqueles que dali saíram antes do cerco final, iniciam, junto daqueles novos moradores, a construção do que seria a segunda Canudos” (LIMA, 2019, p. 173). Em 1940, Getúlio Vargas fez uma visita a Canudos e prometeu ao líder político da região a construção de uma barragem para resolver o problema da seca daquele sertão:

A construção da barragem do Cocorobó é iniciada em 1951 [e foi concluída em 1969], trazendo movimento para o lugar. [...] O medo começa a surgir e, aos poucos, as pessoas que reconstruíram Canudos foram se dando conta de que a ‘construção do progresso’ seria, em verdade, sua ruína; logo perceberam

---

<sup>16</sup> Estava programado que eu retornasse para realizar a caminhada em 2020, mas a atividade foi cancelada em razão da pandemia de Covid-19.

<sup>17</sup> Volto a discutir de modo mais aprofundado a memória de Canudos e o livro de Euclides da Cunha no capítulo 4 desta tese.

que teriam que abandonar suas casas e sua terra – dessa vez para sempre, pois essa Canudos daria lugar às águas de um açude (LIMA, 2019, p. 176).

A terceira Canudos se situa na localidade da antiga fazenda Cocorobó, que aos poucos foi se transformando em uma vila, até que, em 1982, um decreto oficialmente a nomeou como Vila Nova Canudos. Em 1985, ocorreu a emancipação e a vila passou a ser considerada um município.

De acordo com os autores do livro *Sertão, sertões*, a memória de Canudos é importante para “a reflexão acerca dos massacres, do extermínio e da violência como fundamento do projeto nacional” (BARROS; PRETO; MARINHO, 2019, p. 11). O extermínio do arraial traz à tona também as diversas tentativas de apagamento da memória das vítimas: “A primeira Canudos, destruída e queimada pela guerra, renasce na segunda Canudos, que por sua vez tem o seu sonho e sua história afogados pelas águas do Cocorobó” (MARINHO; VERDI; CARVALHO, 2019, p. 182). O açude carrega a imagem de uma *amnésia* provocada pelas águas:

[as águas] vieram terminar o que o Exército republicano começara. A segunda morte, que é aquela do esquecimento, foi aqui uma morte por afogamento. Vencida a luta, derrotado o homem, era preciso ocultar até mesmo a terra que o abrigara. Se escrevêssemos hoje um epílogo para Os sertões, poderia talvez chamar-se ‘As águas’ (ZACARIAS, 2019, p. 189).

No documentário dirigido por Antonio Olavo *Paixão e guerra no sertão de Canudos*, de 1993, Zé de Itabé, então com cem anos de idade, afirma a respeito do açude Cocorobó: “Eu acho que eles não deviam ter feito esse açude aí, por causa de este pessoal ter derramado este sangue aí em Canudos, e ser coberto d’água. O senhor sabe, em sangue derramar água assim... sei não... sei não...”.

Recorrendo à teoria psicanalítica, podemos pensar na inundação de Canudos a partir da ideia de cripta formulada por Nicolas Abraham e Maria Torok (1995): o passado se mantém escondido como uma espécie de segredo: uma tumba que guarda uma história de violência, mas que – pelo fato de não ter havido os devidos rituais fúnebres, nem a possibilidade de os sobreviventes realizarem o processo de luto para os mortos, e muito menos a preservação da memória das vidas e dos rostos dos que se foram – parece assombrada por fantasmas que rondam o local.<sup>18</sup> Em períodos de seca, o volume de água do açude Cocorobó desce e partes da

<sup>18</sup> Em um dos momentos em que se referem à cripta, Nicolas Abraham e Maria Torok descrevem um tipo de perda que não pode se confessar enquanto perda, e que, nessa recusa do luto, só resta ao sujeito opor ao fato do passado uma denegação radical. O processo é descrito da seguinte forma: “Todas as palavras que não puderam ser ditas, todas as cenas que não puderam ser lembradas, todas as lágrimas que não puderam ser vertidas, serão engolidas, assim como, ao mesmo tempo, o traumatismo, causa da perda. Engolidos e postos em conserva. O luto indizível

antiga vila voltam à luz como se o passado reemergisse e aquilo que antes estava escondido na cripta subitamente se manifestasse. Podemos pensar que há algo da memória que resiste ao esquecimento, mas que depende ativamente do esforço de iniciativas e grupos para recordar o passado de violência.



**Figura 1:** As ruínas de Canudos emergindo das águas do Cocorobó. Foto de Ir. Cirila Zambon (1994).<sup>19</sup>

A terceira experiência de caminhada que gostaria de comentar é a da “Volta negra”, um percurso de apenas (comparado às duas outras caminhadas) três horas pelo centro da cidade de São Paulo. A caminhada é organizada pelo coletivo “Cartografia negra”<sup>20</sup> e tem como proposta o resgate da memória de locais significativos ligados à história negra e da escravidão na cidade. Fiquei chocado ao descobrir que a cinco minutos a pé da minha casa, na Ladeira da Memória, havia um local onde se realizava leilões de escravos. E mais chocado ainda por não haver ali nenhuma placa, memorial ou qualquer coisa que remetesse a esse fato. Também ao

---

instala no interior do sujeito uma sepultura secreta” (ABRAHAM; TOROK, 1995, p. 248-249). Adiante neste capítulo, retomo a ideia de cripta bem como a de fantasma, desenvolvida por Nicolas Abraham. Também trabalhei esta temática em outro trabalho (OSMO, 2018a).

<sup>19</sup> A fotografia foi exposta na *Coleção de Memória de Canudos* [Exposição virtual], disponível em <<https://memoriasdecanudos.blogspot.com/2021/03/vestigios-da-cidade.html>> (acesso em 27 abr. 2021).

<sup>20</sup> Mais informações sobre o Projeto Cartografia Negra podem ser encontradas através do link: <<https://cartografianegra.wordpress.com/>> (acesso em 19 set. 2019).

ficar sabendo que onde hoje se localiza a Praça da Liberdade (rebatizada de Liberdade-Japão, em 18 de julho de 2018), havia uma grande forca na qual negros escravizados eram executados, de forma que aquilo servisse de exemplo e aterrorizasse os demais.<sup>21</sup> É significativo, então, que a Praça da Liberdade tenha sido conhecida no tempo da escravidão como Largo da Forca. A maneira como toda essa história foi apagada na cidade – de modo que podemos tranquilamente passear em um bairro que associamos à imigração japonesa sem saber que ali negros eram enforcados<sup>22</sup> – me fez pensar que discutir o tema da memória parece mais necessário do que nunca e também no quanto é preciso avançar para refletir sobre nossa relação com o passado brasileiro marcado pela violência. Pouquíssimos museus, pouquíssimos lugares preservados que remetem à escravidão, aos genocídios, e quase nenhuma preocupação em se guardar narrativas e perspectivas que levem em conta o ponto de vista das vítimas, nem em reparar minimamente os descendentes dos escravizados e demais grupos que sofreram assassinatos em massa no país.

Em sua pesquisa sobre o mercado de escravos do Valongo no Rio de Janeiro, Rogério Pacheco Jordão (2015) conta sobre um espanto análogo que sentiu a respeito do apagamento desse passado da cidade:

O espanto inaugural foi descobrir que havia funcionado na área portuária da cidade o maior mercado de escravos do Brasil, do qual, aos (então) 41 anos e graduado em História, eu nunca ouvir falar. O segundo incômodo foi constatar, andando pelo bairro da Saúde amparado por um mapa do século XIX, que no lugar onde existira o mercado – chamado de ‘Valongo’ – na atual bifurcação das ruas Camerino e Sacadura Cabral, não havia no espaço urbano referência a ele, nenhuma memória instituída de que ali desembarcara perto de 1 milhão de africanos no Brasil Colônia e Império (JORDÃO, 2015, p. 9).

Pode-se dizer que houve uma dupla camada de apagamento, pois o mercado de escravos no Valongo funcionou até 1831 (momento em que o tráfico transatlântico foi declarado ilegal) e, em 1843, foi construído sobre o local o Cais da Imperatriz, na ocasião da chegada ao Brasil da futura imperatriz Teresa Cristina:

---

<sup>21</sup> A respeito do tema, ver o filme curta-metragem intitulado *Liberdade* (2018), dirigido por Pedro Nishi e Vinicius Silva, que conta a história de imigrantes da Guiné que recentemente se instalaram no bairro da Liberdade. A construção do filme nos provoca a refletir sobre a história do local, justapondo essa recente imigração, a imigração dos japoneses no início do século 20 e a história – que constantemente parece ser apagada – dos negros escravizados.

<sup>22</sup> No dia 28 de janeiro de 2020, foi sancionada uma lei que oficializa a criação do Memorial dos Aflitos, no bairro da Liberdade, destinado à memória da população negra na região no período da escravidão. Trata-se de um passo tímido, mas importante, no sentido de se contrapor ao apagamento sistemático que a história da população negra e da escravidão costuma ter no Brasil. Ver: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral/memorial-da-populacao-negra-da-liberdade-vira-lei-em-sao-paulo,70003177187>> (acesso em 31 jan. 2020).

Naquele momento, o nome do cais mudou de Valongo para ‘da Imperatriz’, sendo que ambos desapareceriam, o do Valongo, por uma segunda vez, da superfície urbana no ano de 1906, quando a área foi aterrada para a construção do moderno porto da cidade, na esteira das chamadas ‘reformas modernizantes’, lideradas pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906) (JORDÃO, 2015, p. 15-16).

Em 2011, em meio a reformas urbanísticas na região portuária do Rio de Janeiro, o antigo cais de desembarque de escravizados foi “descoberto” por escavações arqueológicas – entre aspas, pois já existiam diversas referências à existência desse local, bem como a preocupação ativa por determinados grupos e artistas de se preservar a sua memória.<sup>23</sup> Diferentemente, portanto, dos locais ligados a história da escravidão na cidade de São Paulo que mencionei anteriormente, o cais do Valongo foi transformado em monumento aberto ao público, em 2013, passando a integrar Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana. Ainda que, desde então, tenha havido uma preocupação com a memória nesse local, fica a inquietante questão: “como o maior mercado de escravos do Brasil pode desaparecer da superfície física do Rio de Janeiro sem deixar rastros por mais de 180 anos” (JORDÃO, 2015, p. 9)?<sup>24</sup>

Se a história do Valongo aponta para o esquecimento do passado escravista na cidade do Rio de Janeiro, um importante papel nesse processo cabe a um “tipo de discurso que apaga, que conta sem contar ou conta a seu modo” (JORDÃO, 2015, p. 65). As reformas urbanas no início do século XX que reconfiguraram e desfiguraram a região do Valongo ocultando seu passado de violência, foram amparadas pelas teorias raciais que predominavam no meio científico do período.<sup>25</sup> O discurso higienista de então aliava uma suposta preocupação com a saúde pública com teorias que afirmavam as desigualdades entre os grupos humanos a partir de classificações entre distintas raças. Assim, como aponta Jordão (2015), as decisões políticas que motivaram o desaparecimento do Valongo no cenário urbano estavam impregnadas por um ideal de branqueamento. Ou seja, buscava-se tanto apagar a herança cultural negra que havia na região, como também a responsabilidade de setores da sociedade pela violência da escravidão, a partir de uma justificativa oficial de modernizar a cidade. Lado a lado com a reconfiguração espacial, discursos que afirmavam a superioridade racial branca agiam para apagar os vestígios da presença negra.

---

<sup>23</sup> Um exemplo significativo, nesse sentido, é o samba-enredo dos Acadêmicos do Salgueiro, de 1976, intitulado “Valongo”, com letra composta por Djalma Sabiá. Para uma discussão sobre esse tema, ver o já citado trabalho de Jordão (2015).

<sup>24</sup> Jordão (2015) fala em 180 anos, pois foi quando houve, por assim dizer, a primeira camada de apagamento, na ocasião da construção do Cais da Imperatriz, em 1843. Caso levemos em conta a segunda camada de apagamento, por conta das reformas urbanas no Rio de Janeiro no início do século XX, são por volta de 115 anos.

<sup>25</sup> Sobre a importância e difusão das teorias raciais nas instituições científicas do período, ver o trabalho de Lilia Schwarcz (1993).



**Figura 2:** *Amnésia*, de Flávio Cerqueira (2015).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> A obra faz parte do acervo do MASP. A imagem foi retirada do site do museu: <<https://masp.org.br/acervo/obra/amnesia>> (acesso em 24 jan. 2020).

A partir da escultura *Amnésia*, de Flávio Cerqueira (Figura 2), proponho uma breve reflexão sobre os processos de esquecimento e apagamento que agem sobre o passado violento da escravidão no Brasil. Nesse sentido, a tinta branca da amnésia presente na obra pode ser vista como o rio *Lethe* do esquecimento que cobre o corpo negro. Weinrich (2001), que propõe uma história cultural do esquecimento, reflete sobre o mítico rio do esquecimento da Grécia antiga chamado *Lethe*. O elemento *leth*, presente nesse nome, está também na palavra *aletheia*, que é traduzida como verdade, sendo que prefixo *a-* indica negação. Desse modo, segundo o autor, na formação da palavra, a verdade aparece como o “não-esquecido” ou o “inesquecível”: “por muitos séculos o pensamento filosófico da Europa, seguindo os gregos, procurou a verdade do lado do não-esquecer, portanto da memória e da lembrança, e só nos tempos modernos tentou mais ou menos timidamente atribuir também ao esquecimento uma certa verdade” (WEINRICH, 2001, p. 20-21).

Se trabalhos como os de Grada Kilomba (2019) nos recordam sobre palavras do uso cotidiano que têm uma origem racista ou que de alguma forma associam uma carga negativa aos negros/as, proponho aqui utilizar deliberadamente a palavra *branco* com uma carga negativa, ou melhor, como algo assemelhado a uma patologia. Quando queremos nos lembrar de algo em vão, ou em situações que subitamente esquecemos de algo que iríamos dizer, até mesmo caindo no ridículo de ficar sem graça e sem palavras diante de outras pessoas, utilizamos a expressão “deu branco”. O branco remete, portanto, ao esquecimento de algo importante e urgente que sentimos que precisamos dizer, mas que por algum motivo não nos vem à mente. Em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, Freud (2019) mostra que o esquecimento que se manifesta nesse “branco” carrega uma verdade oculta e que ele pode ser analisado. A tendência a esquecer nesses casos está baseada em um mecanismo de defesa que impede a recordação de algo que é incômodo.

A tinta branca presente na escultura, porém, remete também ao apagamento enquanto processo de branqueamento. Ou seja, há um ideal branco imposto aos corpos negros (e não brancos) para se moldarem e se adaptarem na sociedade. Trata-se, portanto, de uma dupla faceta da tinta branca: a do esquecimento e a que torna branco. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon (2008) bem poderia estar se referindo ao Brasil, quando comenta o caso das crianças negras nas Antilhas que aprendem na escola a identificarem-se subjetivamente com os europeus brancos colonizadores, aqueles que teriam trazido “a verdade” aos povos selvagens e primitivos. Desse modo, elas são forçadas a tomarem como ideal aqueles mesmos que exploraram, usurparam as terras, dizimaram povos e estupraram mulheres, escravizaram milhões levando-os a outro continente, e que, ainda por cima, justificavam toda essa violência

dizendo que promoviam um bem para as vítimas. Segundo o autor, por meio desse processo, as crianças são expostas a “uma verdade toda branca” (FANON, 2008, p. 132), levando-as a quererem adotar subjetivamente a atitude de uma pessoa branca. Isso é feito, entretanto, às custas de um enorme sofrimento, da negação de características das próprias identidades, de seus passados e da desvalorização do que estaria associado às próprias culturas, já que não se enquadram nesse ideal civilizatório branco.

A “verdade toda branca” ofusca<sup>27</sup> – “Toda essa brancura que me calcina”, afirma Fanon (2008, p. 107), em primeira pessoa –, de modo que outras verdades que poderiam ser concorrentes a ela são apagadas ou esquecidas, caso não haja um ativo esforço de recordação e de resistência. Junto com o apagamento da violência, poderíamos dizer que há uma ação de branqueamento da história: os brancos são os protagonistas e heróis. Trata-se de uma verdade histórica que é imposta e que apaga: uma narrativa monolíngue criada de forma violenta pelos colonizadores com o objetivo de apagar as demais vozes que foram vítimas nesse processo de dominação. Podemos recordar aqui o modo como Aimé Césaire caracteriza o empreendimento colonial europeu:

Os índios massacrados, o mundo muçulmano espoliado, o mundo chinês por um bom século conspurcado e desnaturado; o mundo negro desqualificado; vozes imensas para sempre extintas; lares espalhados ao vento; todo esse estrago, todo esse desperdício, *a humanidade reduzida ao monólogo* (CÉSAIRE, 2020, p. 73, grifos meus).

A história branca é uma narrativa única que assume o ar de neutra, de verdade oficial, pois estaria aliada à ciência. A suposta neutralidade faz parte do processo de violência, pois a narrativa criada não é associada a um determinado grupo com interesses específicos situados num tempo e num lugar. E, assim, outras vozes, perspectivas e culturas são ocultadas e silenciadas.

---

<sup>27</sup> Em uma leitura bastante original de *Moby Dick* (MELVILLE, 1980), Toni Morrison (1988) analisa o capítulo “A brancura da baleia”, propondo ver na escolha da cor da baleia um significado político alegórico para a ideologia racial branca. O narrador do livro afirma: “A brancura da baleia era, mais que tudo, o que me aterrorizava” (MELVILLE, 1980, tradução modificada). Para Morrison (1988), quando o escritor fala em *whiteness*, ele não está se referindo a pessoas brancas, mas à branquitude idealizada (*whiteness idealized*). O branco da baleia, no livro de Melville (1980, p. 231-233), é carregado por uma qualidade enganadora capaz de esconder algo terrível: se a cor branca culturalmente costuma ser uma característica doce, honrosa e sublime, quando associada à baleia ela tem o potencial de provocar o pânico, intensificando o terror a limites extremos. Na leitura de Morrison, com a descrição da brancura da baleia, Melville “questiona a própria noção de progresso branco, a própria ideia de superioridade racial, da brancura como lugar privilegiado para o último estágio da humanidade” (MORRISON, 1988, p. 144, tradução minha), denunciando a dimensão autodestrutiva presente por trás desse pensamento.

É importante ressaltar, porém, que na escultura *Amnésia* a tinta branca não cobre todo o corpo negro, aliás nem a maior parte. Desse modo é possível apostar em uma resistência das memórias negras contra os processos de apagamento.

## 1.2. Recordar

Para o desenvolvimento da reflexão teórica sobre a memória nesta tese, destaco a importância dos livros *Espaços da recordação*, de Aleida Assmann (2011), *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur (2007) e também da psicanálise, mais especificamente a obra de Freud, bem como a de Nicolas Abraham e Maria Torok. Sendo a memória um fenômeno complexo, cabe ressaltar que não pretendi fazer um levantamento exaustivo, mas sim lançar um olhar múltiplo sobre o tema. Nesse sentido, concordo com Assmann (2011) quando afirma que não é frutífero procurar uma teoria unificadora para um problema que é em si mesmo contraditório: “O fenômeno da memória, na variedade de suas ocorrências, não é transdisciplinar somente no fato de que não pode ser definido de maneira unívoca por nenhuma área; dentro de cada disciplina ele é contraditório e controverso” (ASSMANN, 2011, p. 20).

Uma distinção importante com a qual Assmann (2011) trabalha é aquela entre memória e recordação. Enquanto as reflexões sobre a memória costumam estar associadas a uma ideia de armazenamento, a um recipiente protetor que pode guardar certa quantidade de informações, tendo como principal modelo a força de fixação da escrita,<sup>28</sup> a recordação procede basicamente de forma reconstrutiva. Ela deve ser entendida como uma força da qual o tempo participa ativamente: “nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação” (ASSMANN, 2011, p. 34). Se, com a memória, há uma expectativa de que o que foi armazenado está consolidado e pode ser resgatado de modo confiável; por outro lado, a recordação trabalha com certa liberdade o material que diz respeito ao passado, ela “não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção” (ASSMANN, 2011, p. 117). Desse modo, “o passado recordado” não se confunde com o conhecimento geral desinteressado do passado, mas se situa no contexto de uma luta pela interpretação da realidade.

---

<sup>28</sup> No próximo capítulo, aprofundarei a discussão sobre a memória em sua função de armazenamento tendo como principal modelo a escrita, a partir da ideia de *phármakon*.

Ricoeur (2007) propõe pensar as ideias de memória e de recordação a partir da distinção feita por Aristóteles entre *mnēmē* e *anamnēsis*.<sup>29</sup> Segundo o autor:

os gregos tinham dois termos, *mnēmē* e *anamnēsis*, para designar, de um lado, a lembrança como aparecendo, passivamente no limite, a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – *pathos* –, de outro lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada recordação, *recollection*.<sup>30</sup> [...] Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança (RICOEUR, 2007, p. 24).

Em comum na discussão sobre os dois termos, há uma distância temporal: a lembrança produz-se quando transcorreu um tempo. Ricoeur (2007) propõe traduzir *mnēmē* por memória e *anamnēsis* por recordação. Segundo o autor, é na contracorrente do rio *Lēthē* que a *anamnēsis* opera, caracterizando-se pelo seu caráter ativo de busca: “Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre” (RICOEUR, 2007, p. 46).

No texto “Recordar, repetir e elaborar”, Sigmund Freud (2010a)<sup>31</sup> explicita como recordar é uma parte essencial do processo terapêutico desenvolvido na psicanálise. Mesmo quando o ato de recordar, em análise, não acontece, o trabalho terapêutico caminha no sentido de fazer com que seja possível. Assim, o “recordar” é colocado como meta do tratamento psicanalítico. O problema é que, às vezes, esse objetivo pode não ser alcançado.

A partir desse texto de Freud, Ricoeur (2007) propõe uma transposição da recordação para o plano da memória coletiva. Em sua leitura, o autor enfatiza a dimensão de trabalho da memória que está presente no termo “elaborar” – *durcharbeiten*. O processo de recordar encontra-se por vezes dificultado devido a experiências traumáticas do passado: “[a] retirada dos obstáculos à rememoração, que fazem da memória um trabalho, pode ser ajudada pela intervenção de um terceiro, o psicanalista, entre outros (RICOEUR, 2007, p. 138). Pode-se dizer deste que ele ‘autoriza’ o paciente a se lembrar, segundo uma expressão de Marie Balmory”. Essa autorização auxilia o trabalho de memória do paciente a “reconstruir uma cadeia mnemônica compreensível e aceitável aos próprios olhos. Assim posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via narrativa” (RICOEUR, 2007, p. 138-139). O autor associa o trabalho de memória ao dever de memória, propondo essa ligação através da ideia de justiça: “É a justiça que, ao extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar,

<sup>29</sup> Outra distinção importante que Ricoeur (2007) trabalha, que é retomada a partir do mito da origem da escrita no diálogo *Fedro*, de Platão (2000), é entre *mnēmē* e *hupomnēsis*. Isso também será discutido no próximo capítulo.

<sup>30</sup> Sobre a palavra em inglês *recollection*, Jan Assmann (2008) ressalta como ela evoca a ideia de juntar coisas soltas, a recordação sendo assim uma busca de uma restauração perdida. Assim o autor enfatiza o caráter vinculante do processo em que há um empenho cultural em se estabelecer conexões.

<sup>31</sup> A data da publicação original do texto de Freud é 1914.

transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo” (RICOEUR, 2007, p. 101).

Ao discutir a ideia de um “passado não pacificado”, Ricoeur (2007) nos ajuda a pensar em como lidar com um passado de violência que deixa profundas marcas no presente, como é o caso do Brasil. O autor afirma a existência de uma dívida com o passado e aponta que, dentre as pessoas com as quais estamos em dívida, “uma prioridade moral cabe às vítimas” (RICOEUR, 2007, p. 102). Comentando o livro de Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin diz que o autor “propõe apoiar-se nas ‘propostas terapêuticas’ de Freud para melhor compreender os processos coletivos e políticos de elaboração do passado” (GAGNEBIN, 2006, p. 104). Trata-se de um recordar ativo: um trabalho de elaboração do passado “realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (GAGNEBIN, 2006, p. 105).

Em outro texto em que aborda o tema da memória, Freud vai trazer a figura de alguém que caminha: trata-se de “O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen” (FREUD, 2015).<sup>32</sup> A partir da discussão do romance *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, Freud discute a forte imagem de um arqueólogo, chamado Hanold, que caminha pelas ruínas da antiga Pompeia, destruída pela erupção do vulcão Vesúvio, quando subitamente os mortos voltam à vida. Desse modo, podemos pensar em fantasmas do passado que aparecem a alguém que caminha.

---

<sup>32</sup> O ano da publicação original do texto de Freud é 1907.



**Figura 2:** Baixo relevo da *Gradiva*<sup>33</sup>

A narrativa de Jensen se inspira em um baixo-relevo da Antiguidade que retrata uma jovem em movimento, no exato momento em que um dos pés se afasta do chão para iniciar um novo passo. Assim, é fixado em uma escultura o próprio instante que indica o movimento, o caminhar. O baixo-relevo é romano, provavelmente derivado de outro da Grécia Antiga produzido no século IV A.C. O nome latino “Gradiva” – que significa “aquela que caminha” – foi atribuído à obra na novela de Jensen.

Na síntese que faz de *Gradiva*,<sup>34</sup> Freud (2015) afirma que a narrativa se passa, pelo menos em boa parte, em Pompeia e tem como protagonista um jovem arqueólogo que “havia trocado o interesse na vida pela dedicação aos vestígios do passado clássico e, agora, por uma via indireta bem peculiar, mas consistente, era transportado de volta para a vida” (FREUD,

<sup>33</sup> Essa imagem encontra-se disponível no site do museu Chiaramonti, através do seguinte link: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-chiaramonti/gradiva.html> (acesso em 27 abr. 2021).

<sup>34</sup> Apesar de recomendar o leitor a ler por conta própria o texto de Jensen, uma parte considerável do texto de Freud (2015) se dedica a fazer um resumo da novela de Jensen, sintetizando seus principais pontos. Há uma edição brasileira do livro de Jensen que se encontra esgotada. Nesta tese, as partes citadas foram retiradas do próprio texto do Freud, da edição da Companhia das Letras, em que as citações do texto de Jensen foram traduzidas diretamente do alemão.

2015, p. 18). O *leitmotiv* da novela é o interesse que o arqueólogo tem por um baixo-relevo que adquiriu, um interesse que não encontra explicação imediata:

Um jovem arqueólogo, Norbert Hanold, descobriu numa coleção de antiguidades, em Roma, um baixo-relevo que o atraiu de forma que ele se regozijou ao conseguir uma excelente cópia em gesso da peça, que pendurou em seu gabinete numa cidade universitária alemã, onde pode estudá-la com atenção. A escultura representa uma jovem mulher andando [...]. Um dos pés se apoia inteiramente no chão, enquanto o outro se acha dobrado, tocando o solo apenas com os dedos, tendo a planta e o tornozelo quase a prumo. Foi esse andar inusual e bastante encantador que provavelmente prendeu a atenção do artista e, após tantos séculos, veio a seduzir o olhar do nosso arqueólogo. (FREUD, 2015, p. 19).

Freud (2015) destaca que Hanold fica obcecado com a maneira como foi talhado o andar daquela figura: ele “vê algo ‘de hoje’ nela, como se o artista a tivesse enxergado na rua e capturado a visão ‘conforme a vida’. Ele dá um nome à moça representada a andar: ‘Gradiva’, ‘aquela que anda’” (FREUD, 2015, p. 19). Essas características salientadas na escultura – algo de atual, “conforme a vida” – são curiosamente opostas ao material do qual ela foi feita, ou seja, a pedra.

Freud (2015) se detém, em determinado momento, em um sonho em que o personagem se acha em Pompeia, no dia da erupção do Vesúvio, testemunhando a destruição da cidade. No sonho, Hanold vê a figura da Gradiva, como se ela fosse uma habitante local e estivesse presente no dia da catástrofe. A moça senta-se num degrau da escada do pórtico do templo de Júpiter e Hanold repara que “seu rosto empalidecia cada vez mais, como que se transformando em mármore” (FREUD, 2015, p. 22). Depois de acordar, o arqueólogo demora um tempo até renunciar à ideia de que tinha testemunhado a destruição de Pompeia, mas fica convicto de que Gradiva tinha vivido e sido soterrada lá, na ocasião da erupção vulcânica. É como se Hanold criasse vida para a figura de mármore, como se Gradiva de fato tivesse vivido há muito tempo, e como se ele pudesse ter visto essa pessoa em um sonho. Ao longo da narrativa, o personagem vai ficando mais e mais obcecado pela figura até que realiza uma viagem à Itália, mais precisamente a Pompeia, sem que o motivo para isso lhe tivesse ficado claro.

É interessante destacar que tanto a profissão de arqueólogo quanto a própria cidade de Pompeia fascinavam Freud que, ao longo de sua obra, fez comparações entre os trabalhos do arqueólogo e o do psicanalista. Seu interesse parece recair sobre a possibilidade de um passado ficar armazenado e, de alguma forma, intacto em camadas do solo, sendo possível recuperá-lo a partir de um trabalho de escavação. O autor entende o psiquismo também como

sendo composto por camadas nas quais se conservam fragmentos do passado na forma de lembranças. Faz parte do trabalho do psicanalista essa escavação dos fragmentos.<sup>35</sup> Pompeia é emblemática, nesse sentido, pois é praticamente uma cidade inteira que foi conservada. Dessa maneira, a viagem do arqueólogo Hanold a Pompeia na narrativa de Jensen pode ser vista como uma viagem ao passado, uma busca por um passado que se manteve intacto. Hanold procurava, assim, encontrar Gradiva, que teria vivido no local dois mil anos antes.

Apesar de sua profissão, nesse momento da narrativa, o personagem está em crise em relação à arqueologia e à ciência em geral. Ele então começa a caminhar sem rumo por Pompeia, “na ‘ardente, sagrada’ hora do meio-dia – que os antigos consideravam hora de espíritos” (FREUD, 2015, p. 28), quando se manifestou nele “a capacidade de remontar à vida desaparecida, mas não através da ciência” (FREUD, 2015, p. 28):

O que esta [a ciência] ensinava era uma concepção arqueológica sem vida; o que lhe saía da boca era uma linguagem morta, filológica. Essas não ajudavam a apreender com a alma, o espírito, o coração – como se queira chamar; quem aspirasse a tanto deveria, como o único ser vivo no cálido silêncio do meio-dia, permanecer ali entre os vestígios do passado, para ver e ouvir não com os olhos físicos e não com os ouvidos do corpo. Então... os mortos despertavam e Pompeia recomeçava a viver (JENSEN, citado por FREUD, 2015, p. 28).

Surge, portanto, uma contraposição entre um passado que é pesquisado pelo arqueólogo, que nesse momento não interessa a Hanold, e um outro passado que é carregado de vida. A busca do personagem é pela vida do passado e é nesse momento que aparece Gradiva. Comentando a novela de Jensen e o texto de Freud, Derrida (2001) afirma:

Hanold sofre do mal de arquivo. Esgotou a ciência da arqueologia. [...] já estava farto da ciência e de sua competência. Seu desejo impaciente se insurgia contra a positividade da ciência diante da morte. Ela ensinava, dizia-se ele, uma intuição arqueológica sem vida [...]. E no momento em que Pompeia retorna à vida, quando os mortos revivem [...], Hanold compreende tudo. [...] Hanold se lembra que veio ver se poderia reencontrar seus traços, os traços do passo de Gradiva. (DERRIDA, 2001, p. 126-127).

Derrida debruça-se sobre essa origem – em que Gradiva teria gravado seu passo no solo ao caminhar –, que caracterizaria não apenas Hanold, como também o próprio Freud e a psicanálise. Desse modo, na leitura de Derrida (2001, p. 119), por mais que recorrentemente

---

<sup>35</sup> Em um fragmento intitulado “Escavar e recordar”, Walter Benjamin, provavelmente inspirado pela psicanálise, também propõe uma relação entre a memória e o trabalho do arqueólogo: “A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é, antes, o meio [*Medium*]. É o meio [*Medium*] onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio [*Medium*] no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

faça recurso a um modelo de representação auxiliar, uma memória exterior que funciona como uma prótese técnica – *hupomnēsis*<sup>36</sup> –, “Freud mantém invariavelmente o primado da memória viva e da anamnese em sua temporalização original”. O mal de arquivo da psicanálise seria essa promessa arqueológica através da qual ela tenta sempre voltar a origem viva daquilo que o arquivo perde:

É o instante quase estático com o qual Freud sonha: quando o sucesso mesmo de uma escavação deve assinalar o apagamento do arquivista: *a origem fala dela mesma*. [...] Ela se apresenta e comenta a si própria. ‘As pedras falam!’ No presente. Anamnese sem hipomnese! O arqueólogo conseguiu fazer com que o arquivo não sirva mais para nada. Ele *se apaga*, torna-se transparente ou acessório para deixar a *origem* se apresentar ela mesma em pessoa. Diretamente, sem mediação e sem atraso (DERRIDA, 2001, p. 120).

Entretanto, recuperar esse momento originário em que o pé deixa sua marca no solo, ou seja, em que a impressão e a marca são ainda uma coisa só, não é possível.<sup>37</sup> Ou melhor, isso só pode ser feito *a posteriori*. Derrida (2009, p. 311) faz uso do próprio conceito psicanalítico de *nachträglich* para apontar como o sentido é sempre reconstituído mais tarde: “*nachträglich* também significa *suplementar*”, sendo o suplemento também aquilo que supre, acrescentando o que falta. Assim, o presente do passado não pode ser despertado em sua forma original, plenamente viva, mas pode apenas ser reconstituído em um momento posterior. Joel Birman afirma que essa a origem do arquivo não é jamais capturável, relacionando-a com o umbigo do sonho: “Assim, da mesma forma que o umbigo do sonho é aquele que se abre para o desconhecido e para o silêncio, para as bordas do segredo insondável do sonho [...], no que tange ao arquivo, a sua origem não seria também jamais capturável como verdade material” (BIRMAN, 2008, p. 124). O passado desse modo não se mantém intacto e preservado de modo que bastaria escavá-lo ou resgatá-lo em uma massa de arquivos, pois o próprio arquivamento é carregado de lacunas e de descontinuidades.

A partir da figura da Gradiva, imaginei um caminhante que recorda. O ato de recordar se dá em movimento a partir de um ativo trabalho de busca.<sup>38</sup> Assim como Paul Gilroy,

<sup>36</sup> Isso será desenvolvido no próximo capítulo, em que será discutido o “bloco mágico” de Freud, bem como a ideia de *hupomnēsis*.

<sup>37</sup> No desenlace da novela de Jensen, descobre-se que Gradiva na verdade não era um fantasma, mas uma mulher de carne e osso que se chamava Zoé Bertgang. Zoé, que por coincidência tinha viajado para Pompeia no mesmo período que Hanold, era sua vizinha na Alemanha, e ambos tinham sido amigos íntimos na infância. A relação entre Gradiva e Zoé Bertgang acaba sendo revelada em seus próprios nomes, pois “*Bertgang* significa o mesmo que *Gradiva*, ou seja, ‘a que brilha ao andar’” (JENSEN, citado por FREUD, 2015, p. 53). Já seu primeiro nome revela ser uma ironia para Hanold, pois em grego *Zoé* significa “vida”.

<sup>38</sup> Inspirado pelas teses “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 2020), Seligmann-Silva propõe, ao invés do modelo do pesquisador detetive do passado, “o do investigador que se recorda de modo ativo, promovendo o encontro transformador com o ocorrido” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 13).

em suas considerações sobre o *Atlântico negro* (2012), recorre diversas vezes a imagens do oceano e do navegar, enfatizando o movimento e a comunicação de pontos distantes, gostaria de propor algo parecido com o caminhar. Para o autor, o conceito de espaço pode ser transformado quando “encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais” (GILROY, 2012, p. 20-21). A imagem do navio como um sistema vivo,<sup>39</sup> transportada aqui para um ambiente mais terrestre e seco, pode inspirar esse caminhante que se desloca e recorda um passado marcado por rupturas, descontinuidades e apagamentos. Os locais visitados adquirem importância, pois revelam uma história de violência que passou por um processo de desconfiguração e ocultação. Contra esse esquecimento, o ato de recordar não se faz sozinho, mas em grupo, em diálogo com outras pessoas, integrando um processo maior de engajamento político. O passado como tal não pode ser recuperado,<sup>40</sup> mas podemos tentar reconstituir algum sentido a partir dos restos, vestígios e lembranças que ainda sobrevivem. Essa reconstrução não se dá sem uma dose de recriação, ou seja, há um componente de imaginação aliado ao ato de recordação, ainda mais quando estamos diante de uma história em que o apagamento faz parte da violência. Pelo fato de o processo de apagamento dizer respeito a questões que incomodam, e por haver interesses políticos para que fiquem ocultas, é necessária muita coragem para que apareçam, adquiram importância, e para que modifiquemos a forma como lidamos não apenas com nosso passado, mas também com nosso presente, e como imaginamos nosso futuro. Daí a importância da arte e da literatura para o trabalho de memória, tema este que busco desenvolver e defender ao longo desta tese.

### 1.3. Um passado que assombra

É característico do Brasil um esforço recorrente de se tentar negar e esconder a história de violência: Canudos incendiada e depois submersa por um açude; a Casa de Detenção do Carandiru implodida para dar lugar ao Parque da Juventude; os espaços ligados à história da escravidão que foram completamente remodelados, dando origem a praças e pontos turísticos que em nada remetem ao contexto de violência. Se obras como *Os sertões*, de Euclides da

---

<sup>39</sup> Segundo o autor: “Deve-se enfatizar que os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. [...] O navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo” (GILROY, 2012, p. 60).

<sup>40</sup> Podemos recordar aqui Walter Benjamin: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampeja no instante de um perigo” (BENJAMIN, 2020, p. 115).

Cunha (2016), cumprem um papel importante na memória de episódios significativos de violência, como o do massacre dos sertanejos em Canudos, conhecer os locais que serviram de palco para esses acontecimentos propicia um contato que a leitura de um texto não consegue transmitir. Nesse sentido, chama a atenção o fato de não haver uma preocupação por parte dos órgãos do governo em criar algum memorial ligado ao passado da escravidão, de modo que hoje as pessoas podem passar pela Ladeira da Memória, na cidade de São Paulo, sem saber que ali eram realizados leilões de escravizados ou então caminhar pela Praça da Liberdade, sem considerar que ali ficava uma enorme força onde pessoas negras eram executadas.

Para pensar na relação entre memória e lugares, Aleida Assmann (2011) retoma a citação de Cícero “tamanho é a força da recordação que habita os locais” (ASSMANN, 2011, p. 332), e propõe a ideia de locais portadores de recordação. De acordo com a autora, a partir de sua própria experiência, Cícero descobriu que “as impressões captadas em um cenário histórico são ‘mais vivas e atenciosas’ que outras assimiladas por ouvir falar ou pela leitura” (2011, p. 318).

Paul Ricoeur (2007) fala de lugares que funcionam como *reminders*, ou seja, como indícios de recordação que oferecem “um apoio à memória que falha” (RICOEUR, 2007, p. 58), auxiliando na luta contra o esquecimento. O autor busca complexificar a discussão a respeito dos “lugares de memória”, preocupando-se em não a reduzir a uma obsessão por tudo arquivar, ou seja, a uma institucionalização da memória que pode ser definida como “memória arquivística”.<sup>41</sup> Ao nos alertar para esse aspecto, Ricoeur (2007) propõe que os lugares de memória não se reduzem a lugares topográficos, mas consistem em marcas exteriores nas quais podemos buscar apoio para a recordação. Desse modo, o sentimento de continuidade em relação ao passado seria residual e os lugares de memória funcionariam como restos.

Ao pensarmos nos locais que foram palco de violências na história brasileira e que mais tarde foram completamente remodelados e apagados – como aqueles ligados ao Massacre de Canudos ou aos terrores da escravidão –, adquire maior importância a dimensão do componente ativo contida na expressão “espaços portadores de recordação”, trazida por Aleida Assmann (2011). Ao se referir a Auschwitz enquanto local – e cabe lembrar que, hoje, Auschwitz funciona como um memorial aberto à visitação do público –, Assmann (2011) enfatiza a multidimensionalidade e a complexidade desse local traumático, que não é museu, não é cemitério, não é local turístico, mas também é isso tudo ao mesmo tempo. A conservação e a musealização de locais traumáticos são orientadas pela convicção de que as atrocidades

---

<sup>41</sup> A relação entre memória e arquivo será discutida de modo mais aprofundado no capítulo 3 desta tese.

devem ser ancoradas de forma duradoura na memória. Segundo a autora, “[o] palco dos acontecimentos deve tornar acessível ao visitante o que as mídias escritas ou visuais não conseguem transmitir: a aura do local que não é reproduzível em *medium* algum” (ASSMANN, 2011, p. 351). Esse local dotado de aura, diz a autora, não traz a promessa de um contato imediato com o passado, mas auxilia a perceber a distância irrecuperável em relação a ele.

Trata-se também de lugares que dizem respeito a traumas associados a um “esquecer não pacificado”, pois parecem estar assombrados por “mortos que não descansam, por terem sido assassinados ou ficarem insepultos” (ASSMANN, 2011, p. 188). Assmann fala de um passado não pacificado que “ressurge de forma inesperada e assombra o presente” (ASSMANN, 2011, p. 188) como fantasmas. A imagem dos fantasmas suspende o controle voluntário da consciência, e mostra um procedimento coercitivo das recordações. Se até aqui vim enfatizando a importância da memória, cabe também destacar os benefícios do esquecer. A memória traumática<sup>42</sup> é caracterizada por algo que fica retornando, atualizando um sofrimento passado, de modo que buscamos uma possibilidade de nos vermos livres disso, de tocarmos nossa vida e olharmos para frente. Como destaca Seligmann-Silva, a memória não é apenas um “bem”, ela pode também encerrar “uma carga espectral que gostaríamos muitas vezes de esquecer – ou enterrar, como fazemos com nossos mortos” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 35). Assim, podemos levantar as seguintes questões: como preservar a memória de uma violência que deixou marcas tão profundas no passado e ao mesmo tempo conseguir viver no presente e ter projetos para o futuro? Como, por outro lado, conseguir esquecer uma violência que insiste em reaparecer no presente, ou seja, como lidar com um passado que assombra e que persiste atuando através de várias gerações?

De acordo com Avery Gordon, em seu livro *Haunting matters* (2008), fantasmas apontam para uma violência social que não foi resolvida e que segue atuando no presente. As assombrações nos lembram que algo está faltando, foi mantido oculto, em segredo, mas que se esforça constantemente para se manifestar. Na concepção da autora, o fantasma é um fenômeno social, um índice de opressão, um lembrete de que algo aconteceu, mas que permaneceu enquanto experiência inarticulada. A própria violência está vinculada ao não dito, seja porque diz respeito à indizibilidade da dor traumática, seja porque existem forças interessadas em negar e apagar o que aconteceu, de modo que as vítimas e pessoas afetadas são silenciadas. Dialogando com essas formulações, Stephen Frosh afirma: “o que é deixado não resolvido na história encontra um caminho para o presente como uma assombração traumática que é

---

<sup>42</sup> Discuto novamente o tema da memória traumática no capítulo 3 desta tese.

profundamente social, embora vivenciada nos mais profundos nichos das vidas individuais” (FROSH, 2018, p. 58). Os fantasmas vêm de um lugar que não é a mente do indivíduo, mas o próprio tecido da história e da cultura. O que nos assombra psiquicamente é

alguma injustiça, algo com o que não se lidou adequadamente. Essa é uma das mais antigas concepções de fantasmas, que eles vagam pelo mundo e não conseguem encontrar descanso porque foram maltratados, expulsos e deixados sem reconhecimento. Uma injustiça foi feita: eles foram assassinados, um memorial não foi erguido para eles, alguém se esqueceu de fazer a oração memorial (FROSH, 2018, p. 58).

Podemos buscar uma concepção de fantasma a partir da teoria psicanalítica através dos trabalhos de Nicolas Abraham. Para o autor, a assombração do fantasma corresponde a uma “invasão pelos elementos de um drama ativamente não-sabido ‘naquele’ que o sofre” (ABRAHAM, 1995a, p. 378). Há uma importante dimensão do não-saber que opera na assombração: ela ganha força justamente a partir da incerteza, do não-dito. Para o autor, a lacuna e o incômodo que o segredo provoca produz um duplo efeito: “interditar o saber e induzir a sondagem inconsciente” (ABRAHAM, 1995b, p. 412). Como aponta Frosh (2018), as coisas que não sabemos são inquietantes e nos perturbam mais do que aquilo que temos consciência: elas persistem voltando como se tivessem vida própria. Não podendo o fantasma ser reconhecido pelo sujeito como uma experiência de evidência, ele apenas pode ser “objeto de uma construção com tudo o que isso comporta de incerteza” (ABRAHAM, 1995c, p. 394). Esse processo de construção é bastante difícil, pois pode despertar o horror de se quebrar um segredo que está rigorosamente mantido. Há uma ambivalência de um mostrar-esconder operando com o fantasma: “algo é permitido escapar, mas também é negado, então não pode ser simbolizado, mas somente vivenciado como uma realidade concreta que vem de fora” (FROSH, 2018, p. 52).

Frosh (2018) propõe articular as reflexões sobre assombrações com a experiência histórica do colonialismo, de modo a pensar nas continuidades da violência de séculos de opressão colonial, pilhagem, genocídio e escravidão:

O colonialismo não apenas oprimiu suas vítimas; ele também roubou o passado delas, tornando-o inelutável. A consequência disso é uma coisa criptografada<sup>43</sup> que atua como um buraco na história; algo imaginado e sentido

<sup>43</sup> Frosh se baseia aqui no conceito de criptonímia elaborado por Nicolas Abraham e Maria Torok (1986). Os autores se referem a uma situação catastrófica que colocou palavras fora de circulação e, como consequência, em seu lugar aparecem as criptonímias, que servem justamente para ocultar o significado original. Criptonímia é um neologismo criado por Abraham e Torok que, segundo Rand (1986), foi forjado a partir do prefixo grego *cripto* - que significa escondido, oculto, secreto - e de uma analogia com termos retóricos como *metonímia*. Trata-se de um procedimento verbal cujo propósito é esconder palavras que não podem ser alcançadas. Segundo Frosh (2018, p. 142), “aquilo que é demasiadamente terrível para simbolizar torna-se criptografado, escondido em um lugar onde é inacessível, mas de onde continua se manifestando, escapando e, por fim, talvez dominando o sujeito”.

como ausente, mas cuja existência é negada, um nunca-existente que continua a assombrar o presente (FROSH, 2018, p. 68-69).

Ao refletirmos sobre a experiência história da escravidão e dos genocídios que caracterizam o contexto brasileiro, é relevante destacarmos essa dimensão de apagamento do passado, que diz respeito à destruição de culturas inteiras através dos processos de mortes em massa, da conversão religiosa, da expropriação de terras, do aprisionamento, da escravização e do transporte de um grande contingente de pessoas para outro continente. Segundo a proposta de Frosh (2018), aquilo que é mantido oculto, entretanto, escapa e se manifesta na forma de assombrações. Dessa forma, o passado de violência brasileiro, mesmo que negado, segue atuando no presente, lançando mensagens enigmáticas e demandando que lidemos com ele.

Se em um plano oficial o regime da escravidão terminou no Brasil, a sua terrível violência que durou mais de três séculos ainda assombra o nosso presente. Suas marcas persistem se manifestando nas gigantescas desigualdades raciais que caracterizam nossa sociedade, bem como nos índices inaceitáveis de homicídio e de encarceramento que atingem sobretudo jovens negros. Mas além desses índices mais quantitativos que são mensuráveis podemos tentar refletir sobre as consequências subjetivas do apagamento desse passado de violência a partir do que Grada Kilomba (2019) chama de episódios de racismo cotidiano. A autora enfatiza o caráter cotidiano e, portanto, não pontual, de experiências traumáticas de racismo que reencenam o passado colonial e da escravidão: trata-se de “um choque violento que de repente coloca o *sujeito negro* em uma cena colonial na qual, como no cenário de uma *plantação*,<sup>44</sup> ele é aprisionado como a/o ‘*Outra/o*’ subordinado e exótico” (KILOMBA, 2019, p. 29-30). É possível pensar nessas atualizações do passado traumático da escravidão como assombrações:

O racismo se torna um fantasma, assombrando-nos noite e dia. Um fantasma *branco*. Vivê-lo é tão excessivo e intolerável para a organização psíquica, que a violência do racismo assombra o *sujeito negro* de maneiras que outros eventos não o fazem. É uma estranha possessão que retorna, de maneira intrusiva, como conhecimento fragmentado. Somos assombradas/os por memórias e experiências que causaram uma dor desumanizante, uma dor da qual se tem pressa em fugir (KILOMBA, 2019, p. 219).

Esse passado assombra porque a história da violência da escravidão e do colonialismo foi enterrada indevidamente: ela foi apagada e negada, de modo que segue retornando de forma intrusiva no presente. Num contexto em que a história coletiva de opressão racial, humilhação

---

<sup>44</sup> A palavra *plantação* traduz aqui *plantation*, que é o termo utilizado para caracterizar o sistema de produção e o regime de trabalho predominante durante o período em que a escravidão esteve vigente no Brasil, bem como em outras partes das Américas.

e dor é recorrentemente animada através dos episódios de racismo cotidiano, a ideia de um esquecer positivo do passado se torna extremamente difícil. Ainda assim, Kilomba defende que busquemos “uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente” (KILOMBRA, 2019, p. 224).

Se Kilomba fala de episódios de racismo cotidiano que atualizam o trauma colonial, acredito que o apagamento e destruição dos locais de memória da escravidão – tais como os casos comentados do bairro da Liberdade, em São Paulo, e do cais do Valongo, no Rio de Janeiro – apenas agravam esse processo. O ocultamento da violência, a impossibilidade do luto para os afetados, o branqueamento da história, tudo isso age de modo a promover um encriptamento do passado traumático que anima as assombrações a atuarem no presente. Tal como no livro *Amada*,<sup>45</sup> de Toni Morrison (2007), podemos pensar nos efeitos do passado traumático da escravidão persistindo e incomodando na forma de assombrações. O romance é uma narrativa ficcional construída a partir de um caso real de uma mulher escravizada que tinha fugido, e antes de ser recapturada pelos feitores, num ato de desespero, mata uma de suas filhas. Essa mãe ganha vida, através da escrita de Toni Morrison, na personagem Sethe, que depois do infanticídio e de outros dois de seus filhos fugirem, vive com sua filha Denver em uma casa habitada por fantasmas. “Não tem uma casa no país que não esteja recheada até o teto com a tristeza de algum negro morto” (MORRISON, 2007, p. 20) – lhe diz Baby Suggs, a sogra de Sethe, dando a entender que os fantasmas com quem elas têm de conviver estão ligados a um drama social coletivo e à violência histórica da escravidão.

Boa parte da narrativa se passa em um momento em que a escravidão terminou no plano oficial. Entretanto, como destaca Gordon (2009) em sua análise do romance, as assombrações – que habitam os lugares e com que os personagens do livro convivem – sugerem que se trata, na verdade, de um passado que não acabou e cujos efeitos persistem perturbando. Desse modo, o maior medo de Sethe era que seus filhos tivessem uma vida de escrava como a dela. Dirigindo-se a Denver, ela se refere ao local em que foi escrava – que ironicamente é chamado de “Doce lar” – como real e presente: mesmo tendo fugido de lá, parece que ele ainda assombra, ameaçando se apropriar novamente das vidas de Sethe e de sua família e recolocá-

---

<sup>45</sup> Apesar de a narrativa se passar no contexto dos Estados Unidos no período logo após a Guerra Civil, a aproximação com o Brasil me parece muito pertinente, seja porque se tratam de experiências históricas parecidas, seja porque, a partir da proposta de Paul Gilroy (2012) do *Atlântico negro*, podemos pensar em um passado traumático comum que liga a diáspora negra em comunidades espalhadas pelos países ao redor do Oceano Atlântico: “Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural” (GILROY, 2012, p. 57).

las na terrível posição de propriedades de outra pessoa. A violência do passado parece ainda atuar como uma memória traumática que se repete indefinidamente e que é transmitida para as gerações seguintes na forma de assombrações:

[Sethe:] “Estava falando do tempo. É tão difícil para mim acreditar no tempo. Algumas coisas vão embora. Passam. Algumas coisas ficam. Eu pensava que era minha memória. Sabe. Algumas coisas você esquece. Outras coisas, não esquece nunca. Mas não é. *Lugares, os lugares ainda estão lá. Se uma casa pega fogo, desaparece, mas o lugar – a imagem dela – fica, e não só na minha memória, mas lá fora, no mundo.* O que eu lembro é um quadro flutuando fora da minha cabeça. Quer dizer, mesmo que eu não pense, mesmo que eu morra, a imagem do que eu fiz, ou do que eu sabia, ou vi, ainda fica lá. Bem no lugar onde a coisa aconteceu.”

“Outras pessoas conseguem ver?” Denver perguntou.

“Ah, conseguem. Ah, conseguem sim, sim, sim. Algum dia, você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma memória que é de alguma outra pessoa. *Lá onde eu estava antes de vir para cá, aquele lugar é de verdade. Não vai sumir nunca. Mesmo que a fazenda inteira – cada árvore, cada haste de grama dela morra. A imagem ainda está lá, e mais, se você for lá – você que nunca esteve lá –, se você for lá e ficar no lugar onde era, vai acontecer tudo de novo; vai estar ali para você, esperando você. Então, Denver, você não pode ir lá nunca. Nunca. Porque mesmo agora que está tudo acabado – acabado e encerrado –, vai estar sempre lá esperando você.* Foi por isso que eu tive de tirar todos os meus filhos de lá. De qualquer jeito” (MORRISON, 2007, p. 60-61, grifos meus).

Toni Morrison, de forma brilhante e consistente, nos lembra que a memória da violência pode se manifestar por meio de assombrações. O passado traumático da escravidão retorna repetidamente, reatualizando o horror e indicando que algo oculto ainda está presente. Os fantasmas não são algo que simplesmente podemos explicar confiando ingenuamente nas armas da razão ou da ciência, ou nem mesmo podemos descartá-los, pois eles vão seguir assombrando, reaparecendo de forma inesperada e surpreendente, desconcertando-nos e reencenando terrores que acreditávamos superados. Como então lidar com fantasmas?

De acordo com Gordon (2008), o fantasma está vivo e se projeta em nós de tal forma que necessitamos reconhecê-lo, buscando oferecer-lhe uma memória hospitaleira e uma preocupação por justiça. A partir de Nicolas Abraham, podemos compreender que por trás dos fantasmas estão enigmas mudos gerados por uma catástrofe que colocou as palavras fora de circulação. Para o autor, o segredo vergonhoso, enterrado, sempre volta a assombrar: “Convém falar dele para exorcizá-lo” (ABRAHAM, 1995b, p. 412). A forma de se apaziguar o fantasma é tentarmos buscar a verdade por trás daquilo que foi mantido oculto e, assim, reduzir o estado penoso de saber – não saber. Se a impossibilidade de comunicação e as lacunas deixadas pelo

passado traumático criam uma cripta preenchida com dados brutos da realidade,<sup>46</sup> a alternativa possível, segundo Abraham e Torok (1995, p. 239) é a de reviver junto aos outros, “por entre as palavras, o que não cabe nas palavras”. É importante destacar a impossibilidade de se lidar sozinho com esse passado encravado: diante da cripta, resta-nos como alternativa buscar a reconstituição da eficácia do *testemunho*.<sup>47</sup> Quando queremos lidar com uma violência ligada a um passado colonial e de escravidão, tal como a que caracteriza o Brasil, um grande desafio se coloca:

Há uma enorme complexidade envolvida na compreensão do que é que os fantasmas mantêm vivo. Por um lado, eles sofreram injustiças e estão exigindo reparação. Quando nos deparamos com esse aspecto de um fantasma, ação é exigida de nós, compreendendo desde reconhecimento até reparação. Uma oração talvez não seja o suficiente, nem um pedido de desculpas com décadas ou séculos de atraso às vítimas da opressão colonial, roubo e genocídio. O ato necessário pode envolver desenterrar o ‘corpo extraordinário’ e enterrá-lo novamente de acordo com os rituais apropriados – os quais podem envolver não apenas cerimônias, mas também a ação política (FROSH, 2018, p. 64).

De alguma forma, os fantasmas aparecem para denunciar uma violência passada e para demandar de nós uma ação: se eles sofreram injustiças, estão exigindo reconhecimento e reparação. Tal como argumenta Frosh (2018), as assombrações estão ligadas ao silenciamento de vozes que foi imposto a um grande número de pessoas: mesmo que pertençam ao passado, “os efeitos de seu silenciamento, de sua exclusão da história podem ser sentidos hoje” (FROSH, 2018, p. 15). Os fantasmas somente poderão ser libertados a partir de uma ação que lhes traga justiça diante da violência cometida. Se as assombrações chamam nossa atenção para um passado não pacificado, cabe lutarmos para reconhecê-las, para trazer à tona o segredo incômodo que está oculto e para repararmos o mal que foi por tanto tempo negado e apagado.

---

<sup>46</sup> Nas palavras enigmáticas de Abraham e Torok: “incontestavelmente no ventre da cripta se mantêm, indizíveis, semelhantes às corujas numa vigilância sem descanso, palavras enterradas vivas. O fato realitário consiste nessas palavras cuja existência oculta se atesta em sua ausência manifesta” (ABRAHAM; TOROK, 1995, p. 140).

<sup>47</sup> O conceito de testemunho retornará em diversos momentos desta tese. Por ora, levando em conta a discussão que desenvolvi neste capítulo, ressalto um comentário de Seligmann-Silva a respeito: “Por um lado o testemunho deve ser visto como uma forma de esquecimento, uma ‘fuga para frente’, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca-se igualmente através do testemunho, a libertação da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90).

## 2. A MEMÓRIA E O PHÁRMAKON

Ao longo de meus estudos sobre o tema da memória, deparei-me com uma centralidade muito forte na/da escrita. É como se a memória necessitasse da escrita, seja através de metáforas para pensar a própria memória, seja em formas de armazenamento, como uma técnica assessória a uma memória que é frágil e suscetível ao esquecimento. O fato de a escrita circundar diversas reflexões sobre a memória gerou-me algumas inquietações: Seria possível refletir sobre a memória sem o auxílio de metáforas ligadas à escrita? Por que a escrita historicamente ocupa um lugar tão importante nas reflexões sobre a memória? Sendo a memória um fenômeno tão variável culturalmente, faz sentido pensar em um modelo único e universal? Poderíamos pensar em uma memória contra a escrita?<sup>48</sup> Por meio dessas perguntas, deparei-me com uma série de paradoxos que envolvem o tema da memória-esquecimento e também da escrita como *phármakon*.

Sobre a relação entre memória e escrita, uma obra importante para o que desenvolvo neste capítulo foi o já citado *Espaços da recordação*, de Aleida Assmann (2011). Acredito que um dos grandes méritos desse livro é mostrar que, por mais que as metáforas ligadas à escrita para designar a memória foram muito influentes na história do Ocidente, elas não foram as únicas. A autora explora uma profusão de diferentes imagens para designar a memória, de modo a enfatizar a riqueza e complexidade desse fenômeno.<sup>49</sup> Um dos exemplos de que gosto é o da memória como estômago:

Tendo-se a língua latina como pano de fundo, na qual *ruminare* já se aplicava tanto ao alimento quanto a uma ideia, no sentido de se refletir sobre ela, é bastante plausível que a expressão evocasse antes o estômago de uma vaca que o de uma pessoa. Qualquer estômago da vaca, que tem a função de devolver o alimento ainda não digerido à boca para mais uma vez ser processado, é uma imagem admirável para a memória, que em contraste com as metáforas da escrita, do espaço e do edifício, já bastante difundidas, ilumina agora, sobretudo, a dimensão temporal do ato da recordação (ASSMANN, 2011, p. 179).

O trecho citado está no item “Engolir, ruminar, digerir”, título que faz uma referência chistosa ao famoso ensaio de Freud (2010a) “Recordar, repetir, elaborar”. A imagem do ruminar parece dar conta de um aspecto da memória traumática que é o retorno de elementos não

<sup>48</sup> Também não deixa de ser paradoxal essas questões serem feitas a partir de uma tese que se dá sob a forma escrita.

<sup>49</sup> A proposta da autora, justamente, é a de “possibilitar tantos pontos de vista sobre o complexo fenômeno da memória quantos forem possíveis e apontar novas linhas de desenvolvimento e problemas para trabalhos futuros” (ASSMANN, 2011, p. 20).

suficientemente digeridos, que precisam ser processados de novo e de novo. Assim como Freud (2010a) aponta que há limites e insuficiências no recordar, e que aquilo que não pode ser elaborado fica repetindo, a metáfora do estômago parece traduzir essa complexidade através da imagem de um longo processo de digestão. Sendo uma atividade do organismo, ela está sujeita a adoecimentos, dores, dificuldades ligadas à qualidade e à quantidade do alimento a ser ingerido. Há comida que não cai bem! Não se trata, portanto, de uma tarefa cognitiva de resgatar uma dada informação armazenada, mas antes de algo corporal, de uma função básica que todos precisamos lidar o tempo todo. A partir da sugestão de Assmann de utilizar distintas e inesperadas metáforas para a memória, podemos explorar dimensões complexas que não se esgotam em uma única imagem, tais como o caráter temporal da memória, a diferença entre a memória enquanto armazenamento e o ato de recordar, a complexa dinâmica entre recordar e esquecer, a dimensão do retorno traumático de experiências do passado, as relações com o afeto etc.

Meu objetivo, neste capítulo, é trazer questionamentos teóricos sobre a memória que nos auxiliem a refletir sobre (e a lidar com) o passado de violência no Brasil. A ideia, portanto, não é propor modelos fechados ou adaptar teorias, mas trazer inquietações que possam ampliar perspectivas, levando em conta nosso contexto local. O eixo em torno do qual desenvolvo a discussão é a relação tensa entre a memória e o *phármakon*. O capítulo está dividido em três partes: na primeira, discuto o testemunho feito pelo xamã yanomami Davi Kopenawa presente no livro *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015); na segunda, parto da crítica que Davi Kopenawa faz à escrita, para então pensá-la como um *phármakon* – remédio e veneno – para a memória; na terceira, a partir do bloco mágico de Freud, em que o aparelho da memória é pensado a partir de um brinquedo de criança que funciona como uma máquina de escrita, discuto e problematizo a predominância de metáforas envolvendo a escrita nas teorias da memória.

### **2.1. “Falar aos brancos”: o testemunho de Davi Kopenawa em *A queda do céu***

Minha escolha por discutir as palavras do xamã yanomami Davi Kopenawa, presentes no livro *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015) deve-se ao fato de elas abordarem questões centrais para esta tese em torno do testemunho e da memória. Kopenawa fala de uma história de violência praticada contra os Yanomami que durou séculos e prossegue até hoje, violência essa que pode muito bem ser caracterizada através do nome genocídio. Há um projeto de extermínio dos indígenas contínuo, que avança e recua a depender das

conjunturas políticas, mas que é persistente pelo fato de esses povos ocuparem um pedaço de terra, impedindo sua exploração econômica pelos brancos,<sup>50</sup> que são gananciosos pelo ouro e metais que estão em suas profundezas. Os indígenas, com sua cultura, hábitos e preocupações com a natureza, atrapalhariam o desenvolvimento e o progresso, de modo que seria necessário integrá-los à força ao Brasil moderno, ou simplesmente tirá-los do caminho, para que deixem de atrapalhar esse projeto de país. Davi Kopenawa nos fornece um poderoso testemunho dessa história de genocídio, recorrendo à palavra escrita por ser talvez a única forma de os brancos darem importância ao que tem a dizer.

*A queda do céu* (2015) é de enorme riqueza, e não é minha pretensão analisar a obra de uma forma detida, e que leve em conta suas distintas nuances e grande complexidade, pois uma tese inteira seria necessária para isso. Assim, quero deixar claro que meu recorte é específico. Por um lado, introduzo neste momento a discussão sobre testemunho, que retornará em outras partes desta tese. Devido a uma série de especificidades do livro – tais como o fato de se originar de uma parceria entre um antropólogo e um xamã yanomami, de haver o tempo todo uma tensão entre oralidade e escrita e de abordar uma história de violência frequentemente apagada na sociedade brasileira: a dirigida contra os povos indígenas –, acredito que ele contribui enormemente para a reflexão sobre o tema do testemunho no Brasil. Por outro lado, as sábias reflexões de Davi Kopenawa sobre a relação que os brancos possuem com a escrita foram extremamente instigantes para mim, e me auxiliaram a desenvolver aspectos teóricos sobre o tema da memória. O xamã yanomami não tem a enorme tradição e textos da filosofia ocidental atrás de si, mas tem todos os seus antepassados que falam com ele através dos *xapiri*,<sup>51</sup> e que assim transmitem sua sabedoria. É o aprendizado através da transmissão oral que fala através de Davi Kopenawa, e é também minha intenção valorizar isso. Ao pensarmos na memória, em sua relação com a escrita e contra a escrita, é importante buscar formas de quebrar barreiras para que o assunto não fique restrito a livros e a metáforas que envolvem à escrita. Acredito que isso só seja possível se nos abirmos a ouvir pessoas que são guardiãs desse tesouro da memória oral.

---

<sup>50</sup> Caberia questionar quem são os “brancos” a quem Davi Kopenawa se refere. Se, por um lado, os brancos podem ser vistos de forma mais geral como os não-indígenas, incluindo aí grupos de distintas cores de pele, por outro, parece-me mais pertinente pensar que se trata dos grupos historicamente ligados ao projeto colonial, que desde a chegada dos europeus no solo americano vêm usurpando as terras dos povos indígenas, transmitindo doenças, assassinando e estuprando, de modo mais ou menos contínuo ao longo de séculos. Apesar de ter havido importantes avanços no período da democratização após a ditadura militar de 1964-1985, tais como demarcações de terras e reconhecimento de direitos (através da constituição de 1988), o projeto colonial que atenta contra a existência dos povos indígenas persistiu e ganhou nova força com o retorno dos militares e da extrema direita ao poder nos últimos anos, especialmente após a eleição de Bolsonaro em 2018.

<sup>51</sup> Os *xapiri* são os espíritos xamânicos.

O livro é resultado de uma complexa parceria entre o xamã yanomami Davi Kopenawa e o antropólogo francês (de origem marroquina) Bruce Albert. Albert trabalhou e conviveu entre os Yanomami por décadas, ocasião em que desenvolveu uma amizade com Kopenawa, da qual resultou parcerias e lutas políticas conjuntas, tais como o engajamento contra o avanço do garimpo em terras indígenas, bem como a mobilização pela demarcação do território yanomami no início da década de 1990. Como explicita o antropólogo, o livro foi feito a partir de uma série de gravações que ele realizou com Kopenawa ao longo de mais de uma década e de numerosas visitas que fez aos Yanomami:

As gravações que serviram de base para as sucessivas versões do manuscrito começaram em dezembro de 1989 e prosseguiram, no ritmo de minhas viagens à terra yanomami ou de eventos indigenistas nas cidades, até o início da década de 2000. Trata-se, portanto, de um conjunto de falas, narrativas e conversas, gravadas em yanomami, em geral sem roteiro, ao longo de mais de dez anos, a respeito de sua vida, de seu saber xamânico e de sua experiência do mundo dos brancos (KOPENAWA; ALBERT,<sup>52</sup> 2015, p. 49).

O material gravado em yanomami foi transcrito, traduzido primeiramente para o francês – língua na qual *A queda do céu* foi publicado pela primeira vez<sup>53</sup> –, e depois editado: a divisão dos capítulos, a ordem e o título deles, tudo isso foi escolha de Bruce Albert, que depois submeteu à aprovação de Davi Kopenawa.<sup>54</sup> Ou seja, as palavras do xamã em um contexto de diálogo com o antropólogo atravessaram um longo processo até serem fixadas na escrita, impressas em papéis e comercializadas na forma livro. Ainda que Davi Kopenawa faça uma defesa enfática da memória oral e critique a centralidade que a escrita alfabética tem na tradição ocidental, ele recorre às palavras escritas, por intermédio de Bruce Albert, e à forma livro para se dirigir aos brancos, pois, caso contrário, eles nunca escutariam o que tem a dizer. No prólogo do livro, Bruce Albert afirma que “Davi Kopenawa quis, desde o início de nossa colaboração, que seu *testemunho* atingisse a maior audiência possível” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 49, grifos meus).

---

<sup>52</sup> A autoria do livro *A queda do céu* é atribuída a Davi Kopenawa e Bruce Albert. Mesmo em partes do livro – tais como o “Prólogo”, o “*Postscriptum*”, as notas e os anexos – que foram escritas por Albert, não é indicada uma autoria separada. Tendo em vista que parece ter sido intenção dos autores enfatizar a dimensão de coautoria presente na obra, em minhas citações indico o nome de ambos.

<sup>53</sup> A edição brasileira de *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015) é uma tradução do livro em francês.

<sup>54</sup> Esse processo em que foram transformadas muitas e muitas horas de gravação da fala de Davi Kopenawa em livro é explicitado em um capítulo ao final de *A queda do céu* intitulado “*Postscriptum – Quando eu é um outro (e vice-versa)*”, escrito por Bruce Albert. Nesse capítulo, Albert conta também um pouco sobre sua história de vida, seu percurso acadêmico e como antropólogo, seu trabalho com os Yanomami, sobre como conheceu Davi Kopenawa, como desenvolveu uma longa parceria e amizade com ele e como nasceu a ideia do livro.

O projeto do livro nasce, de acordo com Albert, depois de Davi Kopenawa ser tomado por revolta e angústia diante do extermínio dos Yanomami pelos garimpeiros no final da década de 1980:

No final da década de 1980, uma corrida do ouro sem precedentes devastava as terras yanomami. Davi Kopenawa estava profundamente abalado pela verdadeira catástrofe epidemiológica e ecológica de que seu povo era vítima e que lhe parecia anunciar seu iminente desaparecimento. Ele tinha começado a elaborar, com seu sogro e mentor, ‘grande homem’ de *Watoriki*, uma profecia xamânica sobre a fumaça do ouro, a morte dos xamãs e a queda do céu (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 530).

Algo que está na base do desejo do xamã yanomami de falar aos brancos na forma de um livro é a sua urgência de testemunhar diante do genocídio do seu povo e da catástrofe ambiental promovida pelos brancos. Bruce Albert conta que Davi Kopenawa, depois de assistir a uma reportagem na TV Globo sobre o avanço dos garimpeiros pela floresta yanomami, lhe deixou uma mensagem gravada em três fitas com suas reflexões sobre o episódio. Segundo o antropólogo, “[a]través dessa gravação, Davi Kopenawa quis me transmitir seu testemunho sobre a situação trágica dos Yanomami e me lançar um apelo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 531).

As palavras que o xamã pediu que Bruce Albert ajudasse a divulgar transitam por uma grande variedade de temas, dos quais destaco: a cosmologia yanomami, a iniciação xamânica, a história de vida de Davi Kopenawa (seu percurso individual até se tornar xamã, suas incursões no mundo dos brancos, as tentativas de espalhar suas palavras para defender os interesses dos indígenas e proteger a floresta), as constantes invasões dos brancos em territórios yanomami por conta do garimpo e da construção de rodovias, as epidemias e mortes provocadas por essas invasões, as reflexões do xamã sobre a cultura dos brancos, e os riscos de uma catástrofe ambiental planetária por conta de nosso modo de viver.

Um tema importante que aparece na fala de Davi Kopenawa é a dificuldade ou a falta de vontade dos brancos de se abrirem ao pensamento de outra cultura. Além disso, um de seus principais objetivos ao “falar aos brancos” é o de se contrapor ao que disseram e escreveram no passado sobre os Yanomami. No livro, aparecem algumas referências ao trabalho do antropólogo N. A. Chagnon *The fierce people*, que se tornou um best-seller, e difundiu uma imagem dos Yanomami como um povo feroz e violento.<sup>55</sup> Segundo Davi Kopenawa:

---

<sup>55</sup> A respeito desse livro, diz Davi Kopenawa: “nossas palavras foram enredadas numa língua de fantasma, cujos desenhos tortos se espalharam entre os brancos, por toda parte. E acabaram voltando para nós. Foi doloroso e revoltante para nós, pois tornaram-se palavras de ignorância. Não queremos mais ouvir essas velhas palavras a

Antigamente, os brancos falavam de nós à nossa revelia e nossas verdadeiras palavras permaneciam escondidas na floresta. Ninguém além de nós podia escutá-las. Então, comecei a viajar para que as pessoas das cidades por sua vez a ouvissem. Onde podia, espalhei-as por suas orelhas, em suas peles de papel<sup>56</sup> e nas imagens de sua televisão. Elas se propagaram para muito longe de nós, e ainda que acabemos desaparecendo mesmo, continuarão existindo longe da floresta. Ninguém pode apagá-las. Muitos brancos agora as conhecem (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 389).

A parceria de Davi Kopenawa e Bruce Albert busca uma forma de escrita em que o próprio xamã yanomami possa falar de seu povo. Mas também não se reduz a isso, pois uma das grandes originalidades do livro é que o próprio Kopenawa se dedica a produzir o seu retrato do mundo dos brancos, chamado por ele de “povo da mercadoria”. Assim, contrapondo-se a toda uma tradição de livros de viajantes europeus e de antropólogos que vinham descrever o “novo mundo”, suas paisagens, as culturas e hábitos dos povos dito “primitivos” que aqui viviam, o xamã yanomami conta sobre sua própria incursão entre os não-indígenas. A história de vida de Davi Kopenawa é marcada por um período em que ele tentou, segundo suas palavras, “virar branco”. Isso lhe permitiu aprender o português, conhecer a vida em cidades grandes, transitar por distintos espaços, instituições e entrar em contato com diferentes grupos de pessoas. Depois – quando Kopenawa voltou a viver entre os Yanomamis, realizou sua iniciação xamânica e se tornou uma liderança –, sua experiência prévia acabou sendo importante para ele falar em nome de seu povo entre os brancos, e assim defender os interesses de grupos indígenas em distintas instâncias. Com isso, o xamã yanomami passou também a viajar para cidades do exterior, contato esse que lhe permitiu também formular sobre sua própria visão dos brancos, descritos como um povo que possui uma relação doentia com a Terra, que tem um pensamento torto e marcado pelo esquecimento e que deixa de lado as coisas importantes para se fixarem unicamente nas “mercadorias”.

Podemos pensar que *A queda do céu* faz, de certa forma, um percurso inverso ao de um trabalho etnológico tradicional no qual um intelectual branco se desloca para o seio de uma cultura distante para retratá-la, descrever seus costumes, e depois divulgar suas descobertas no “mundo civilizado”, para a elite pensante do país. De repente, o “mundo civilizado”, a sociedade que representa o progresso, se torna simplesmente “o povo da mercadoria”: os brancos passam a ser o povo exótico, que tem hábitos estranhos, e que precisam ser alertados

---

nosso respeito. Pertencem aos maus pensamentos dos brancos. [...] Por isso quero fazer com que essas palavras ruins sejam esquecidas e substituídas pelas minhas que são novas e direitas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 77-78).

<sup>56</sup> Como discutirei adiante, “peles de papel” é uma das formas com que Davi Kopenawa se refere à escrita impressa.

sobre a catástrofe planetária a que seu modo de viver está indo em direção. A esse respeito, diz Viveiros de Castro, no prefácio do livro:

Impossível, de fato, não nos reconhecermos nessa caricatura fielmente disforme de nós ‘mesmos’ desenhada, para nosso escarmento, por esse ‘nós’ outro, esse outro que entretanto insiste em nos advertir que somos, ao fim e ao cabo (mas talvez apenas ao fim e ao cabo), todos os mesmos, uma vez que, quando a floresta acabar e as entranhas da terra tiverem sido completamente destroçadas pelas máquinas devoradoras de minério, as fundações do cosmos ruirão e o céu desabarará terrível sobre todos os viventes (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 14-15).

Viveiros de Castro (2015) chama de “contra-antropologia”<sup>57</sup> essa caracterização dos brancos feita por Davi Kopenawa. É importante enfatizar a questão do interlocutor a quem o discurso de Kopenawa se dirige, pois a escolha da forma livro se deu justamente para isso: “é um livro sobre nós, dirigido a nós, os brasileiros que não se consideram índios” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 12). O termo *napë* usado pelos Yanomami para se referirem aos brancos, e usado com frequência por Davi Kopenawa no livro, originalmente era utilizado para “definir a condição relacional e mutável de ‘inimigo’ [...]. O Outro sem mais, o inimigo por excelência e por essência, é o ‘Branco’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 12-13).

*A queda do céu* e a complexa parceria estabelecida entre Davi Kopenawa e Bruce Albert que resultou no livro podem ser pensados a partir de reflexões teóricas sobre testemunho, mais especificamente a partir da tradição ligada ao testemunho latino-americano (PENNA, 2013; BEVERLEY; ACHUGAR, 2002; SELIGMANN-SILVA, 2005). Esta é caracterizada frequentemente pela presença de um intelectual que faz um papel de editar uma voz considerada representativa de um grupo historicamente silenciado – vítimas do empreendimento colonial, da escravidão, de massacres, de genocídios, de opressão racial, da miséria, da fome – e que não têm trânsito pela cultura letrada e pelo meio editorial de modo a registrar e divulgar suas versões da história. Segundo João Camillo Penna, “é precisamente *a diferença entre dois mediadores*, o antropólogo ou cientista social letrado e algo derivado da figura do ‘informante’, que define estruturalmente o testemunho hispano-americano” (PENNA, 2013, p. 31). Ao valorizar memórias de pessoas recorrentemente silenciadas e marginalizadas, o testemunho carrega o desejo de desmontar o discurso monológico da história hegemônica, apresentando perspectivas e narrativas alternativas sobre o passado (ACHUGAR, 2002). Alguns livros dentro dessa

---

<sup>57</sup> Bruce Albert também utiliza esse termo para se referir ao retrato dos brancos elaborado pelo Davi Kopenawa: “[trata-se de] uma espécie de contra-antropologia histórica do mundo branco, a partir da comparação de esferas culturais que, em suas viagens, ele percebera como pontos de embate cruciais entre o seu mundo e o nosso (a mercadoria, a guerra, a escrita e a natureza)” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 542).

tradição tiveram bastante repercussão, cabendo destacar: *Memórias de um cimarron* (BARNET, 1986), livro feito a partir de entrevistas que Miguel Barnet realizou na década de 1960, em Cuba, com Esteban Montejo, um idoso com 105 anos, que nasceu escravizado e que posteriormente fugiu, passando a viver como *cimarron* (nome dado naquele contexto aos escravizados fugitivos); e *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (BURGOS, 1985), feito a partir de entrevistas que Elizabeth Burgos fez com Rigoberta Menchú, uma indígena quiché que se propõe a contar suas memórias como sobrevivente do genocídio ocorrido na Guatemala nas décadas de 1970 e 1980 e como militante em defesa dos interesses camponeses e indígenas no país. Em ambos os livros, há a figura de um *gestor*, um intelectual que entrevista, transcreve e edita vozes de pessoas que carregam memórias de violência e que fazem parte de grupos com precária inserção no meio letrado (PENNA, 2013). No Brasil, caberia o exemplo do clássico *Quarto de despejo* (2014), livro publicado pela primeira vez em 1960 e que se tornou um best-seller, em que Carolina Maria de Jesus narra sobre seu cotidiano na favela do Canindé, em São Paulo, marcado pela fome, pela miséria, pela violência e pelo racismo. Se, nesse caso, há a importante ressalva de que ela – diferentemente de Esteban Montejo e Rigoberta Menchú – era uma ávida leitora e escritora, para a publicação de *O quarto de despejo*, entretanto, acabou sendo fundamental o trabalho – alvo hoje de inúmeras críticas – de Audálio Dantas, que, a partir de vários cadernos de Carolina, selecionou, editou e até mesmo realizou alterações na escrita até chegar à forma do livro tal como o conhecemos até hoje.<sup>58</sup> Se, nesses casos,<sup>59</sup> assim como em *A queda do céu*, estão em jogo tentativas de se garantir espaços de narração para a escuta de perspectivas históricas anteriormente silenciadas, as formas como são estabelecidas a parceria entre gestor e sujeito testemunhal e como são editados os livros podem variar bastante e suscitar uma série de questionamentos no âmbito da ética. Como destaca Lua Gill da Cruz, “[s]e por um lado a figura do intelectual é central para desvelar e inscrever tais histórias, por outro, a mediação não é imparcial” (CRUZ, 2018, p. 822).

Outra característica importante de ser destacada nesses testemunhos é a de serem profundamente marcados pela oralidade: eles “nasce[m] da boca e não da escritura” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 90). Segundo John Beverley (2002), quando fica circunscrito à oralidade, o testemunho pode não assumir a autoridade cultural e epistemológica que deveria,

<sup>58</sup> Recentemente, a obra de Carolina Maria de Jesus vem sendo objeto de um novo trabalho editorial no qual há uma preocupação de se resgatar os textos originais da escritora, questionando uma série de interferências editoriais realizadas no passado.

<sup>59</sup> Outros exemplos também poderiam ser destacados, inclusive no Brasil, tal como *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)* (2002), livro realizado a partir de entrevistas feitas por Bruno Zeni com André du Rap, que narra sobre suas memórias enquanto sobrevivente do Massacre do Carandiru, e que será comentado no capítulo 4 desta tese.

ao menos não diante da cultura letrada hegemônica. Ao passar para a forma livro, através de processos de transcrição e edição, é como se o testemunho ganhasse autoridade perante esse público. Nesse sentido, acaba sendo fundamental a figura do gestor, que, de acordo com Penna (2013), age como um sujeito paratextual do testemunho. Na teorização inicial do testemunho latino-americano, acreditava-se que essa figura poderia se apagar no processo de transcrição, agindo apenas como um veículo para a fala do sujeito testemunhal. Miguel Barnet, que foi o gestor no citado livro *Memórias de um cimarron* (1986), tentou definir esse trabalho de transcrição de materiais orais, dizendo que seria imprescindível

a supressão do eu, do ego do escritor ou do sociólogo; ou se não a supressão, para ser mais justos, a discrição no uso do eu, na presença do autor e seu ego nas obras... Despojar-se de sua individualidade, sim, mas para assumir a do seu informante, a de sua coletividade, que este representa (citado por PENNA, 2013, p. 102).

Tanto no caso de *Memórias de um cimarron* (1986), quanto no de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985), parece haver uma busca por neutralidade no trabalho de transcrição e edição no processo de dar voz a esse “outro”, mas sintomaticamente as autorias dos livros são atribuídas às figuras que fazem o papel de gestor – respectivamente Miguel Barnet e Elizabeth Burgos –, e não aos sujeitos testemunhais propriamente ditos: Esteban Montejo e Rigoberta Menchú.<sup>60</sup> Posteriormente, passou-se a problematizar essa proposta de desaparecimento ideal, tendo em vista que a neutralidade nesse tipo de relação não só é problemática, como também é impossível. Antonio Vera León (2002) afirma que a figura do transcritor não é a de um passivo e fiel escriba de relatos orais. A transcrição testemunhal não é um simples ato de dar voz: ela envolve se situar perante o relato oral, estudá-lo, interpretá-lo, transformá-lo e adaptá-lo de acordo com convenções linguísticas, estilísticas e narrativas. Segundo Vera León (2002), o texto testemunhal é habitado por uma constante tensão em que, a partir de posições desiguais, narrador-informante e transcritor negociam um relato.

No que diz respeito à parceria entre Davi Kopenawa e Bruce Albert que dá origem ao livro *A queda do céu*, é importante destacar essa tensão que se dá a partir de um relato oral dirigido a um interlocutor que o escuta e depois se apropria das palavras para escrevê-las em um livro. O papel de Bruce Albert, portanto, não é o de uma figura transparente que está dando voz a um xamã yanomami. Antes, podemos pensar em uma parceria e um diálogo entre pessoas de grupos culturalmente distintos, que reconhecem suas diferenças ao invés de buscar apagá-

---

<sup>60</sup> De forma pertinente, Vera León questiona: “Em que consiste a autoria de um testemunho? É o testemunho uma ‘obra’; e se sim, de quem é?” (VERA LEÓN, 2002, p. 197, tradução minha).

las. Nesse sentido, Albert afirma que *A queda do céu* é um “texto escrito/falado a dois” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 537). A relação que se estabelece entre sujeito testemunhal e gestor se dá enquanto “negociação ou articulação complexa de diferenças [...], sem que haja fusão ou conciliação possível entre os dois mundos” (PENNA, 2013, p. 102). Ainda que as relações de poder estejam presentes e não podem ser negadas, elas também não são imutáveis, dando margem a negociações e esforços conjuntos de luta política. Nesse sentido, Penna fala em uma “coalizão solidária de identidades diferentes, ou contraditórias, mas que se entresrespeitam” (PENNA, 2013, p. 110). Para esse testemunho que se dá em parceria, entretanto, é fundamental explicitar o projeto e os interesses que motivam a figura do gestor, que não devem ser confundidos com aqueles do sujeito testemunhal.

O que possibilitou a situação de diálogo que está na base de *A queda do céu* foi uma relação de confiança construída apenas após um longo período em que Bruce Albert passou a compreender a língua e a comer da mesma comida que Davi Kopenawa. Apenas depois disso o xamã yanomami pôde “dar suas palavras” para que elas fossem espalhadas entre os brancos:

Faz muito tempo você veio viver entre nós e falava como um fantasma.<sup>61</sup> Aos poucos, você foi aprendendo a imitar minha língua e a rir conosco. [...] Nossos pensamentos e nossas vidas são diferentes, porque você é filho dessa outra gente, que chamamos de *napë*.<sup>62</sup> Seus professores não o haviam ensinado a sonhar, como nós fazemos. Apesar disso, você veio até mim e se tornou meu amigo. Você ficou do meu lado e, mais tarde, quis conhecer os dizeres dos *xapiri*, que na sua língua vocês chamam espíritos. Então, entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecidos pelos brancos, que não sabem nada sobre nós (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 63).

Você desenhou as palavras em peles de papel, como pedi. Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas. [...] Se lhe perguntarem: “Como você aprendeu essas coisas?”, você responderá: “Morei muito tempo nas casas dos Yanomami, comendo sua comida. Foi assim que, aos poucos, sua língua pegou em mim. Então, eles me confiaram suas palavras, porque lhes dói o fato de os brancos serem tão ignorantes a seu respeito” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64).

No capítulo intitulado “Palavras dadas”, Davi Kopenawa se dirige ao próprio Bruce Albert, que aparece no trecho como “você”. As palavras do xamã apenas podem ser confiadas a um forasteiro identificado a princípio como parte do grupo dos inimigos depois de um longo

<sup>61</sup> “Falar como um fantasma” significa, de acordo com nota de Bruce Albert, “falar uma língua não yanomami, expressar-se desajeitadamente, gaguejar, emitir sons inarticulados ou ser mudo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 610).

<sup>62</sup> A palavra *näpe* significa “forasteiro, inimigo”, mas também, como comentei anteriormente, pode se referir de forma mais geral aos “brancos”.

processo em que é estabelecido um diálogo capaz de manter e respeitar as respectivas diferenças. A partir das reflexões teóricas sobre o testemunho, cabe destacar a importância do gesto da escuta para que haja uma tal relação de confiança.<sup>63</sup> Segundo Penna, “[é] enquanto tradução de uma escuta ativa que o testemunho deve ser, antes de mais nada, entendido” (PENNA, 2013, p. 150). A ética do testemunho implica na possibilidade de abrigar a voz – mas também o silêncio – daquele que fala e compartilha suas memórias.

Comentando o testemunho de Rigoberta Menchú (BURGOS, 1985), Doris Sommer (2002) destaca diversas passagens em que a liderança indígena demonstra reservas a narrar sobre sua cultura ou deliberadamente se recusa a revelar os segredos de seus antepassados. Desse modo, há uma desconfiança dirigida ao interlocutor – tanto à sua entrevistadora Elisabeth Burgos quanto ao eventual público leitor –, possivelmente por conta do próprio histórico de relação entre indígenas e europeus/brancos, em que os segredos revelados foram utilizados nos processos de conquista, usurpação de terras, exploração, destruição da cultura e assassinato de pessoas e grupos inteiros. Na leitura de Sommer (2002), ao guardar seus segredos, Rigoberta Menchú busca preservar sua identidade cultural e estabelecer com o interlocutor um compromisso político de se defender a diferença. Desse modo, os leitores que simpatizam com suas palavras são mantidos a uma distância prudente e são convocados a reconhecer e respeitar as singularidades de sua cultura. Em outras palavras, o “eu testemunhal” presente no livro não convida o leitor a se identificar com ele/ela: não há a pretensão de se estabelecer uma experiência humana e universal. Assim como Davi Kopenawa, Rigoberta Menchú tem consciência de que se dirige aos “brancos”: pessoas estranhas ao seu universo cultural, que podem ser uma ameaça, caso justamente não consigam reconhecer a alteridade.

Em *A queda do céu*, a parceria e o diálogo entre duas pessoas de origem e universo cultural tão distintos possibilitou a criação de uma obra singular. Pedro Cesarino afirma que o trabalho é resultado de uma conexão “entre dois sistemas cosmopolíticos, intelectuais e estéticos” (CESARINO, 2014, p. 205). De acordo com o autor, entretanto, ao mesmo tempo que essa conexão revela uma dimensão de vitalidade intelectual da escrita, ela também expõe as falhas e limitações do projeto, pois – como discutirei adiante – a escrita é incompatível “com o conhecimento derivado do devir-multiplicidade disparado pelas experiências xamanísticas” (CESARINO, 2014, p. 205). Sobre o diálogo entre Bruce Albert e Davi Kopenawa, Viveiros de Castro (2015) chama a atenção que nenhum dos dois são exatamente representativos de seu

---

<sup>63</sup> Em outro trabalho (OSMO, 2018a), discuti, a partir da obra do psicanalista Sándor Ferenczi – ver especialmente Ferenczi (2011) –, a importância de se estabelecer uma relação de confiança para que alguém que carrega uma história de violência poder testemunhar sobre o que viveu.

meio e repertório sociocultural de origem: Bruce Albert porque é um antropólogo que viveu muitos anos entre os Yanomami, e Davi Kopenawa, por ter vivido e trabalhado durante um período de sua vida entre os brancos, e por ter a intenção de “falar aos brancos”. Desse modo, ambos ocupam uma certa posição fronteira, que possibilita que transitem entre distintas culturas.<sup>64</sup> Essa característica faz com que estejam em uma posição privilegiada, quando suas respectivas “tradições são *forçadas* [...] a negociarem a diferença intercultural até o ponto de uma mútua e imensamente valiosa ‘entretradução’” (VIVEROS DE CASTRO, 2015, p. 28), que é ciente de suas imperfeições e suas aproximações equívocas.

Um trabalho como *A queda do céu* nos traz uma série de inquietantes questões: o que vamos fazer com as palavras de Davi Kopenawa? Vamos ouvi-las? Vamos acreditar e dar importância a elas?<sup>65</sup> E mais: vamos considerar Davi Kopenawa, os Yanomami, os povos indígenas, como interlocutores dignos, pessoas com quem é fundamental um permanente diálogo para pensar o futuro da nossa sociedade?

## 2.2. A crítica de Davi Kopenawa à escrita

Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa explicita em diversos momentos o desejo de que suas palavras sejam desenhadas na língua dos brancos e que elas sejam colocadas na forma de um livro. Ao mesmo tempo, porém, o xamã yanomami elabora uma contundente crítica à dependência que os brancos têm na palavra escrita, ridicularizando o fato de esta ser a única forma de valorizarem um saber e de transmitirem os conhecimentos. Desse modo, a escrita ocupa um lugar paradoxal na fala de Davi Kopenawa, e todo o seu desejo de “falar aos brancos” vai carregar isso. O paradoxo desse projeto é comentado por Carolina dos Santos (2017), que afirma que a escrita não poderá hospedar bem a fala de um Yanomami, permanecendo a tarefa à qual se propõem os autores sempre incompleta: “O livro, neste sentido, é um fracasso, e a empreitada de Kopenawa e Albert só obterá algum sucesso aí, na impossibilidade do êxito da escrita” (SANTOS, 2017, p. 94). A autora defende que *A queda do céu* vai permanecer sempre com uma ambiguidade, pois o que permite ampliar o raio de alcance das palavras do xamã

---

<sup>64</sup> No “Prólogo”, Bruce Albert afirma que “este livro nasceu de um projeto de colaboração situado na intersecção, imprevisível e frágil, de dois universos culturais. Sua produção, oral e escrita, foi portanto constantemente atravessada pelas visadas discursivas cruzadas de seus autores, um xamã yanomami versado no mundo dos brancos e um etnógrafo com longa familiaridade com seus anfitriões” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 51).

<sup>65</sup> A pergunta “mas quem vai acreditar no meu depoimento?” colocada no final da canção “Diário de um detento”, do grupo Racionais MC’s (2018a), poderia ser feita também a partir do livro *A queda do céu* (2015). Para uma discussão sobre esse verso da canção dos Racionais MC’s, bem como da importância de se dar crédito a alguém que tenta testemunhar sobre um crime, ver o capítulo 4 desta tese.

yanomami e a sua disseminação, ao mesmo tempo reduz o seu potencial, pois implica nessa transformação do oral em escrito. A escrita, portanto, apesar de limitada para conter a forma do pensamento xamânico, se mostra importante para Davi Kopenawa realizar o seu testemunho e poder espalhar suas palavras o máximo possível. Bruce Albert conta que Kopenawa lhe disse diversas vezes que “tentar conter em desenhos de escrita a infinita multiplicidade dos espíritos e a força de suas palavras – ainda que fossem poucas as que ele mesmo conhecia, insistia com modéstia – era *uma aposta arriscada*” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 533, grifos meus).

Na edição do livro proposta por Bruce Albert, o capítulo que abre a parte 1 se chama “Desenhos de escrita”, e contém reflexões de Davi Kopenawa sobre a memória e a escrita:

Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75).

É bastante frequente na fala de Kopenawa essa contraposição entre “nós” – Yanomami – e os “brancos”. As “peles de imagens”, de que os brancos precisam, são as páginas escritas, e a escrita é chamada de “desenho de palavras”, tal como explica Bruce Albert em nota.<sup>66</sup> Enquanto os brancos, portanto, dependem da escrita para a transmissão do saber, Davi Kopenawa afirma que seu pensamento provém das palavras que recebeu de seus ancestrais e dos espíritos *xapiri*, com os quais entra em contato em sonhos e através do uso do pó *yãkoana*. O que eu acho interessante de destacar, porém, é a forma como Kopenawa problematiza o saber que provém da escrita e a dependência que os brancos têm das “peles de papel”. Isso na verdade faz com que os brancos não consigam pensar com clareza, faz com que eles esqueçam as coisas.

O pensamento dos brancos é outro. Sua memória é engenhosa, mas está enredada em palavras esfumaçadas e obscuras. O caminho de sua mente costuma ser tortuoso e espinhoso. Eles não conhecem de fato as coisas da floresta. *Só contemplam sem descanso as peles de papel que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes.* Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais

---

<sup>66</sup> Diz Albert: “Os Yanomami chamam as páginas escritas, e de modo geral, os documentos impressos contendo ilustrações (revistas, livros, jornais) de *utupa siki* (‘peles de imagens’). Para o papel, utilizam a expressão *papeo siki*, ‘peles de papel’. Referem-se à escrita com termos que descrevem certos motivos de sua pintura corporal: *oni* (série de traços curtos), *туру* (conjunto de pontos grossos) e *yãkano* (sinusoides). Escrever é, assim, ‘desenhar traços’, ‘desenhar pontos’ ou ‘desenhar sinusoides’, e a escrita, *t<sup>re</sup> ã oni*, é um ‘desenho de palavras’” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 610).

se distanciavam deles. Por isso os brancos as desconhecem desde sempre (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75-76, grifos meus).

De acordo com o xamã yanomami, a necessidade que os brancos têm da escrita faz com que sua mente se torne esquecida e ignorante. Entretanto, por mais duras que sejam suas críticas à escrita, Kopenawa se vê forçado a recorrer a ela, a colocar suas palavras em um livro,<sup>67</sup> já que é a única forma de os brancos conhecerem sua história e darem importância ao que tem a dizer.

A relação complexa entre escrita e memória, presente em *A queda do céu*, pode ser pensada a partir do paradoxo do *phármakon*, tal como é elaborado no mito da origem da escrita, narrado no diálogo *Fedro*, de Platão (2000). Em um contexto do diálogo em que discute sobre a conveniência e a inconveniência do escrever, Sócrates conta a Fedro um mito egípcio sobre a origem da escrita:<sup>68</sup>

Sócrates – Pois bem: ouvi uma vez contar que, na região de Náucratis, no Egito, houve um velho deus deste país, deus a quem é consagrada a ave que chamam íbis, e a quem chamavam *Thoth*. Dizem que foi ele quem inventou os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, bem como o jogo das damas e dos dados e, finalmente, fica sabendo, os caracteres gráficos (escrita). Nesse tempo, todo o Egito era governado por Tamuz, que residia no sul do país, numa grande cidade que os gregos designam por Tebas do Egito, onde aquele deus era conhecido pelo nome de Ámon. Thoth encontrou-se com o monarca, a quem mostrou as suas artes, dizendo que era necessário dá-las a conhecer a todos os egípcios. Mas o monarca quis saber a utilidade de cada uma das artes e, enquanto o inventor as explicava, o monarca elogiava ou censurava, consoante as artes lhe pareciam boas ou más. Foram muitas, diz a lenda, as considerações que sobre cada arte Tamuz fez a Thoth, quer condenando, quer elogiando, e seria prolixo enumerar todas aquelas considerações. Mas, quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Thoth: ‘Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio [*phármakon*] para a memória [*mnēmēs*]’. – ‘Oh, Thoth, mestre incomparável, uma coisa é inventar uma arte, outra julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão para os outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória [*mnēmēs*], confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão [*anamimnēskomenous*] de um assunto por força de motivos exteriores, por

<sup>67</sup> É significativo que a grande referência que Davi Kopenawa tem de livro é a Bíblia. A escolha não é à toa, pois o seu primeiro contato com os brancos foi com missionários que foram até sua aldeia levar as palavras de Deus (*Teosi*). A Bíblia, ou as “palavras de *Teosi*”, como denomina Kopenawa, se torna o grande exemplo de livro e da forma como os olhos dos brancos ficam fixados em “peles de papel”: “*Omama* não nos deu nenhum livro mostrando os desenhos das palavras de *Teosi*, como os dos brancos. Fixou suas palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos as possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco. Quando essas antigas palavras apenas saem de nossas bocas, eles não as entendem direito e as esquecem logo. Uma vez coladas no papel, permanecerão tão presentes quanto os desenhos das palavras de *Teosi*, que não param de olhar” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 77).

<sup>68</sup> Para os propósitos da tese, meu interesse na narrativa recai na relação entre a memória e a escrita. Foge de minhas pretensões, portanto, fazer um comentário sobre o diálogo *Fedro* como um todo, e muito menos sobre o pensamento filosófico de Platão.

*meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventaste um remédio [phármakon] para a memória [mnēmēs], mas sim para a rememoração [hupomnēseōs].* (PLATÃO, 2000, p. 120-121, grifos meus).

Ao recorrermos a um suporte para registrar de forma escrita algo, não mais necessitamos lembrar daquilo. Nesse caso, entretanto, poderíamos questionar se a escrita não age a favor do esquecimento. Segundo Assmann, embora “o gesto de escrever e gravar seja tão análogo à memória, a ponto de ser considerado a mais importante metáfora da memória, o *medium* da escrita também foi visto como antípoda, como antagonista e destruidor da memória. Ou será que foi justamente por isso?” (ASSMANN, 2011, p. 199). A escrita carrega o perigo de que todo o trabalho da memória se externalize, de modo que as pessoas se desresponsabilizem por essa tarefa, não mais necessitando recordar. Assim, a escrita promoveria a apatia da memória. Acredito que o mito sobre a origem da escrita seja interessante para as discussões teóricas desta tese, pois ele articula de forma condensada e direta duas questões relevantes: a primeira é uma dimensão paradoxal da escrita, em que há ganhos e perdas com essa tecnologia, a qual não podemos simplesmente condenar, e nem por outro lado ver nela uma solução milagrosa; a segunda é a relação da escrita com a memória, relação essa que também é paradoxal.

A partir do mito narrado, vou me deter, na discussão de dois pontos: o primeiro é o termo *phármakon* – traduzido, na edição que utilizei, por remédio; o segundo é a distinção, feita na resposta do rei Tamuz, entre *mnēmēs* (traduzido por memória) e *hupomnēseōs* (traduzido por rememoração). Trago os termos em grego, pois há nuances nas palavras utilizadas que ajudam a refinar e a desenvolver minhas reflexões sobre a memória. Baseio-me aqui, sobretudo, nos comentários desse mito feitos por Derrida (2005) e por Ricoeur (2007), que justamente vão se debruçar sobre os termos em grego e sobre as dificuldades de suas traduções.<sup>69</sup>

No que diz respeito à palavra *phármakon*, que é associada pelo deus *Thoth* à escrita, Derrida aponta como a sua tradução por remédio ou por medicamento é problemática. O autor não apenas vai mostrar que, dentro da obra de Platão, a palavra é utilizada tanto com o sentido de remédio quanto de veneno, como ela assume também outras acepções, dependendo do contexto. Assim, *phármakon* pode se referir à cicuta que Sócrates viria a tomar em outro diálogo

---

<sup>69</sup> Apesar da profunda diferença entre os pensamentos filosóficos de Paul Ricoeur (2007) e de Jacques Derrida (2005), apoiei-me nos comentários do mito feitos pelos dois autores por distintos motivos. Se Derrida me auxiliou na reflexão sobre a dimensão paradoxal da escrita a partir da ideia de *phármakon*, Ricoeur contribuiu para o tema da memória, a partir de sua discussão sobre *mnēmē* e *hupomnēsis*. É importante destacar que, no livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), quando comenta o mito da origem da escrita, Ricoeur explicitamente cita o livro *A farmácia de Platão* (2005), de Derrida.

de Platão, ou então à tinta artificial utilizada na pintura. A partir da leitura de Derrida, a palavra *phármakon*, e em consequência a escrita, carregaria uma ambiguidade insuperável.

Remédio ou medicamento possuem uma carga positiva, diferentemente da palavra em português “droga”, que pode tanto significar o medicamento vendido na farmácia usado para tratar uma doença, quanto uma substância que pode ser nociva para o corpo dependendo do seu uso. A droga carrega uma ambivalência – ela pode ser tanto boa ou ruim, fonte de prazer e de cura ou algo perigoso e que traz riscos, tudo isso vai depender do contexto e a forma de seu uso. Quando o deus *Thoth* apresenta o invento da escrita ao rei, é evidente que ele quer defender os seus benefícios:

A tradução corrente de *phármakon* por *remédio* – droga benéfica – não é de certa forma inexata. Não somente *phármakon* poderia querer dizer *remédio* e desfazer, a uma certa superfície de seu funcionamento, a ambiguidade de seu sentido. Mas é também evidente que, a intenção declarada de Theuth [Thoth] sendo a de fazer valer seu produto, ele *faz girar* a palavra em torno de seu estranho e invisível eixo e a apresenta sob apenas um, o mais tranquilizador, de seus *polos*. Esta medicina é benéfica, ela produz e repara, acumula e remedia, aumenta o saber e reduz o esquecimento. Contudo, a tradução por ‘remédio’ desfaz, por sua saída da língua grega, o outro polo reservado da palavra *phármakon*. Ela anula a fonte de ambiguidade e torna mais difícil, senão impossível, a inteligência do contexto. Diferentemente de ‘droga’ e mesmo de ‘medicina’, *remédio* torna explícita a racionalidade transparente da ciência, da técnica e da causalidade terapêutica, excluindo assim, do texto, o apelo à virtude mágica de uma força à qual se domina mal os efeitos, de uma dinâmica sempre surpreendente para quem queria manejá-la como mestre e súdito (DERRIDA, 2005, p. 50-51).

A resposta do rei Tamuz, entretanto, restitui a ambivalência da palavra, explicitando os malefícios que a escrita carrega. Assim, a escrita não seria simplesmente um remédio para a memória, ou melhor, seria justamente o oposto disso: um veneno. A pergunta que, a partir do mito, permanece sem resposta é: a escrita produz esquecimento? Ou, ao contrário, ela seria o seu remédio, uma ferramenta que agiria a favor da memória?

Na leitura de Derrida, o mito narrado por Platão “tende a apresentar a escritura como potência oculta e, por conseguinte, suspeita” (DERRIDA, 2005, p. 51). Ao prosseguirmos na ideia de escrita como *phármakon*, fármaco ou droga, explorando sua ambiguidade, podemos acompanhar o filósofo, que afirma: “o remédio é inquietante em si [...]. Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico” (DERRIDA, 2005, p. 53-54). A virtude de uma droga não pode simplesmente ser benéfica, pois ela pode ser dolorosa e trazer efeitos colaterais ou até mesmo nocivos.

Acredito que o mito da origem da escrita seja interessante não apenas por trazer a dimensão paradoxal do *phármakon* – que se caracteriza por haver perdas e ganhos,

conveniências e inconveniências no escrever –, mas também por propor uma relação com o tema da memória. E aparece aí dois termos que também podem gerar confusão quanto a sua tradução: *mnēmē* e *hupomnēsis*. Ricoeur (2007) afirma que, enquanto o deus *Thoth* apresenta a escrita simplesmente como um remédio para a memória, o rei Tamuz insere uma distinção entre *mnēmē* e *hupomnēsis*, que o autor propõe traduzir respectivamente por memória e por rememoração: “a oferta do deus é a oferta de uma capacidade indivisa – a de ser ‘capaz de lembrar’. Mas aquilo a que o rei contrapõe o pretendo remédio é na verdade a reminiscência (*ana-*). E o que ele assume sob os traços de um remédio não é a memória, mas uma *hupomnēsis*, uma *memória sobressalente*” (RICOEUR, 2007, p. 152). A *hupomnēsis* tem a característica, portanto, de uma memória sobressalente, algo externo, uma prótese, um artifício usado para armazenar informações. Ela se distingue da *mnēmē*, que tem um caráter de memória viva. Em outra passagem, Ricoeur (2007, p. 154) vai falar em “memória-muleta” para se referir a *hupomnēsis*, o que ressalta a ideia de algo externo que funciona como auxílio.<sup>70</sup>

No capítulo “As flores do sonho”, quase no final de *A queda do céu* (2015), são retomadas muitas questões relativas à escrita, que já tinham sido discutidas no capítulo inicial do livro. Essa escolha de edição, que podemos atribuir a Bruce Albert, faz com que o tema da escrita abra e encerre o livro. Ao final da leitura, entretanto, depois de termos entrado em contato com toda a riqueza de temas abordados, as provocações e críticas de Davi Kopenawa assumem novas ressonâncias:

Seu pensamento [o dos xamãs] guarda as palavras do que viram sem ter de escrevê-las. Os brancos, ao contrário, não param de fixar seu olhar sobre os desenhos de suas falas colados em peles de papel e de fazê-los circular entre eles. Desse modo, estudam apenas seu próprio pensamento e, assim, só conhecem o que já está dentro deles mesmos. *Mas suas peles de papel não falam nem pensam. Só ficam ali, inertes, com seus desenhos negros e suas mentiras.* Prefiro de longe as nossas palavras! São elas que quero ouvir e continuar seguindo. Por manterem a mente cravada em seus próprios rastros, os brancos ignoram os dizeres distantes de outras gentes e lugares (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 455, grifos meus).

Se Davi Kopenawa, por um lado, diz que as palavras escritas são inertes, as palavras que vêm ao xamã através dos sonhos e dos *xapiris* se movem em todas as direções: “Estudando sob a orientação de nossos xamãs mais velhos, não temos a menor necessidade de olhar para peles de

---

<sup>70</sup> Como destaquei anteriormente, o livro *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur (2007), é uma referência teórica importante para o tema da memória nesta tese, e fiz menção à distinção proposta pelo autor entre *mnēmē* e *hupomnēsis* em outras passagens. Remeto aqui a dois outros momentos que dialogam bastante com essa discussão: no capítulo 1, comentei a distinção entre *mnēmē* e *anamnēsis*, que são traduzidas por memória e recordação, respectivamente; e, no capítulo 3, retomo a ideia de *phármakon*, a partir da apropriação que Ricoeur (2007) faz do mito da origem da escrita para pensar a passagem da memória para a história.

papel! É dentro de nossa cabeça, em nosso pensamento, que essas palavras de espírito se ligam uma à outra e se estendem sem parar, até muito longe” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 460). No diálogo *Fedro* (PLATÃO, 2000), as palavras escritas também são caracterizadas como inertes, pois são incapazes de responderem e pensarem por si próprias. Elas se descolaram da pessoa que falou, que de alguma forma deixa de ser responsável pelas palavras, não mais respondendo por elas. É como se a fala viva morresse no processo que a transforma em caracteres fixos num papel.<sup>71</sup> Davi Kopenawa, por sua vez, diz provocativamente que os brancos têm a necessidade da escrita, pois não conseguem suportar o movimento das palavras. Para que as palavras não fiquem fugindo, eles as fixam numa “pele de papel”.

Ao recorrermos ao teórico da escrita Vilém Flusser,<sup>72</sup> podemos caracterizar o escrever como “um gesto que orienta e alinha o pensamento” (FLUSSER, 2010, p. 18). Para o autor, o fato de a escrita alfabética se organizar linearmente faz com que nossa capacidade de pensar seja reduzida a um modo linear. A escrita funciona como trilhos que se movem em uma única direção, de modo que ela tanto organiza como limita o trajeto do pensamento: “Ao escrever, os pensamentos devem ser alinhados. Uma vez que, se não escritos e em si mesmo abandonados, movem-se em círculos” (FLUSSER, 2010, p. 19). Desse modo, o escrever é uma organização de sinais gráficos em linhas que expressam um pensamento unidimensional. A relação entre a língua falada e a escrita não se dá sem tensão: esta não é um simples reflexo ou reprodução daquela. Segundo Flusser, “[q]uem escreve obriga a língua falada a se submeter às regras da escrita. A língua defende-se” (FLUSSER, 2010, p. 58). O teórico pensa a língua como um corpo vivo que se debate e se contorce no processo de fixação em escrita: “Em sua luta contra a língua falada, as letras (que, no fundo, nada são além de *Lettern* mortas, inventadas para organizar em linhas a magia de que se fala nos mitos) sorvem para si a vida da língua: letras são vampiros” (FLUSSER, 2010, p. 63).

A imagem dos trilhos sugerida por Flusser (2010) aponta para a linearidade e a unidimensionalidade da escrita alfabética: “A invenção do alfabeto guiou o discurso para os trilhos” (FLUSSER, 2010, p. 60). Mas ela é instigante, também, pois nos últimos dois séculos foi bastante recorrente a ideia, divulgada pelo colonialismo europeu, de que a ferrovia representava o progresso. Assim, uma região atravessada e cortada por locomotivas passava a

---

<sup>71</sup> Sócrates, pouco depois de narrar o mito sobre a origem da escrita a Fedro, propõe uma relação entre a escrita e a pintura: “O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa” (PLATÃO, 2000, p. 123).

<sup>72</sup> Agradeço ao Gabriel Philipson pela indicação do livro *A escrita* (FLUSSER, 2010) e pelas conversas sobre Flusser.

ser desenvolvida, superando um passado atrasado e pobre. Há um caminho linear dos trilhos: um antes e depois, o atraso em direção ao futuro. Também a escrita foi muitas vezes utilizada como critério para diferenciar e hierarquizar povos ditos “primitivos” e as civilizações modernas, como se o único caminho possível fosse em direção à escrita (seria a escrita um caminho sem volta?). Desse modo, caracterizar um povo como “sem escrita” era uma forma de inferiorizá-lo, e assim justificar sua dominação. Ao se expandir e dominar quase todo o globo terrestre, o colonialismo europeu impôs também a ideia de uma história única, como se houvesse uma apenas uma direção para onde caminhar: o progresso, a ferrovia, a escrita. É como se a própria história se constituísse em uma linha única que se move como um trilho para uma direção correta e definitiva.<sup>73</sup> Os distintos povos e culturas têm que se integrar, nem que seja à força, a essa linha, e quem se recusa a isso fica à margem da história, ou então é simplesmente aniquilado.

Davi Kopenawa provoca os brancos, dizendo que eles (nós) necessitam da escrita para terem história. Os Yanomami, em contraposição, recebem os dizeres de seus ancestrais através da transmissão entre gerações, de modo que suas palavras não desaparecem e continuam a viver dentro deles. Segundo Davi Kopenawa: “É assim que transmitimos nossa história, sem desenhar nossas palavras” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 457). Os brancos, por sua vez, por terem a mente esquecida, precisam fixar as palavras em peles de papel:

[Os brancos] [*guardam suas velhas palavras desenhando-as e dão a elas o nome de história*]. Depois, ficam olhando por muito tempo para elas e acabam conseguindo fixá-las no pensamento. Então dizem a si mesmos: ‘*Haixopë!* Esse é o desenho das palavras de nossos maiores e o que eles nos ensinaram! Devemos seguir suas pegadas e imitá-los!’. É assim que os jovens brancos aprendem a pensar com as palavras que lhes deram seus pais (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 458, grifos meus).

A construção de uma narrativa história única para o Brasil, que age no sentido de silenciar e esconder outras vozes que se opuseram, atrapalharam e resistiram à construção desse projeto de nação, pode ser pensada como fazendo parte de um grande contexto de violência.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> É significativo, nesse sentido, o recurso à “linha do tempo” utilizado no ensino de história, algo que era muito frequente no período de minha formação escolar.

<sup>74</sup> David Guarani, liderança indígena Guarani Mbya, referindo-se ao que os brancos chamam de descoberta das Américas, e que para os indígenas é o momento da invasão, afirma o seguinte: “Para nós a sabedoria, ela tem uma característica diferente do não-indígena. Porque se hoje se fala em descobrimento, se hoje se fala em Pedro Álvares Cabral, não se fala a história contada, se fala a história escrita. Então, na escritura, quando escreveram a história do Brasil, o índio não fez parte dessa escritura. Não foi o índio que escreveu a sua história, foi o branco não-indígena que escreveu a história que ele achou melhor contar. Então, nesse sentido, nós, povos indígenas, temos uma forma de ter a nossa sabedoria que é aprendendo, ouvindo, tendo essa atenção de conhecer, de ouvir os mais antigos. Essa é a história que vale: é a contada pelas pessoas” (YMÃ ARANDU, 2016).

Um suposto conhecimento neutro e objetivo se coloca acima então de outros saberes que são desqualificados por não cumprirem certos critérios convencionados de cientificidade. Desse modo, a história que passou a prevalecer e a compor em livros ensinados em escolas auxiliou e fez parte do processo de apagamento e esquecimento imposto as outras tantas narrativas de grupos que foram violentados, massacrados e escravizados. As formas culturais de transmissão que se dão fora da escrita alfabética – tais como a música, a dança, a pinturas, o artesanato, a narrativa oral transmitida pelos mais velhos – parecem ficar especialmente vulneráveis nesse contexto de violência, pois como chama a atenção Davi Kopenawa, quando não há mais xamãs<sup>75</sup> – porque eles foram mortos – a cadeia de transmissão se interrompe.

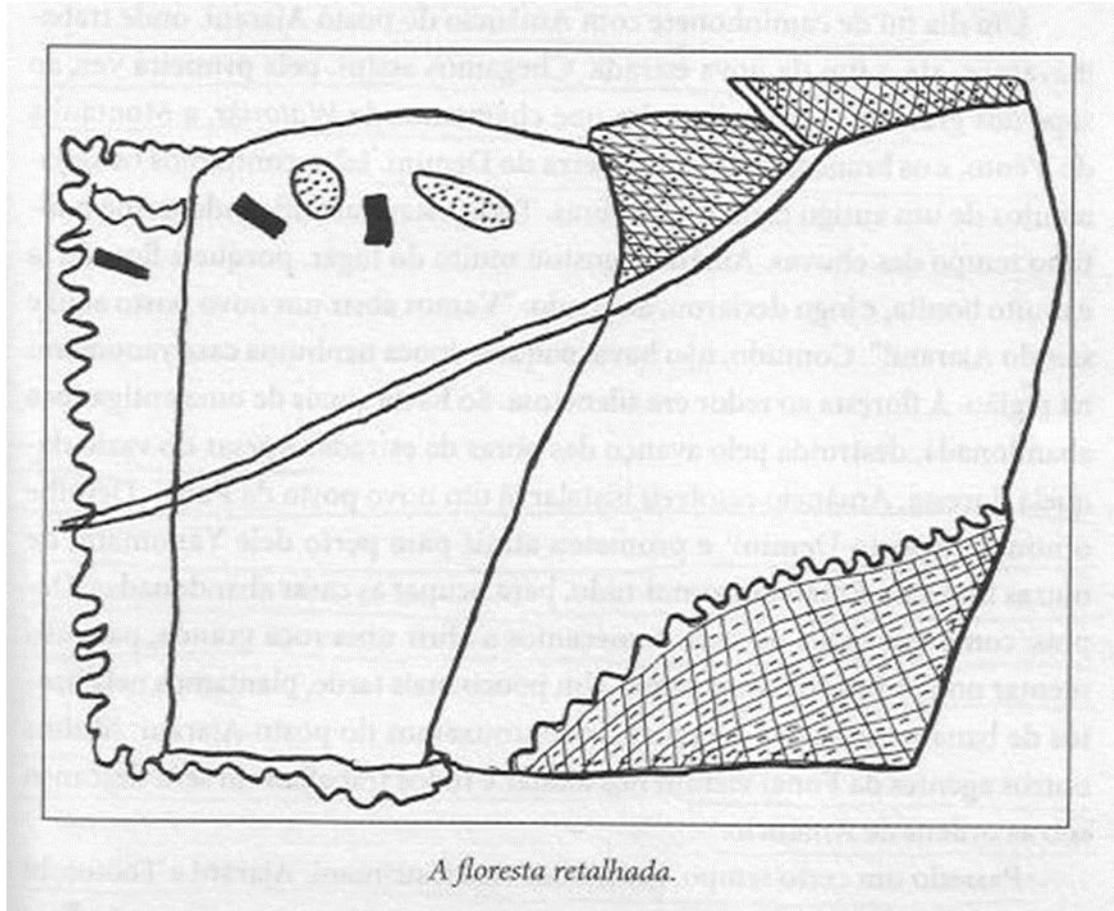
Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa busca trazer sua versão da história, contrapondo e problematizando uma história oficial que apagou tanto o passado, a cultura e a língua dos povos indígenas que viviam nesta terra, quanto a própria violência que os dizimaram:

Seus antepassados não descobriram esta terra, não! Chegaram como visitantes! *Porém, logo depois de terem chegado, não pararam mais de devastá-la e de retalhar sua imagem em pedaços, que começaram a repartir entre si. Alegaram que estava vazia para se apoderar dela, e a mesma mentira persiste até hoje. Esta terra nunca foi vazia no passado e não está vazia agora!* [...] Antes de serem dizimados pelas fumaças de epidemia, os nossos eram aqui muito numerosos. Naqueles tempos antigos, não havia motores, nem aviões, nem carros. Não havia óleo nem gasolina. Os homens, a floresta e o céu ainda não estavam doentes de todas essas coisas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 253, grifos meus).

Danowski e Viveiros de Castro comparam a invasão europeia no continente europeu a um cometa, uma espécie de fim de mundo que atingiu essa parte do globo e que extinguiu parte significativa da humanidade: “A população indígena do continente, maior que a da Europa naquela mesma época, pode ter perdido [...] até 95% de seu efetivo ao longo do primeiro século e meio de Conquista, o que corresponderia, segundo alguns demógrafos, a 1/5 da população do planeta” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 138). De acordo com os autores, se a América representava para os europeus um mundo sem homens, os indígenas sobreviventes se viram, reciprocamente, como homens sem mundo, tratados como estrangeiros em sua própria terra. O mito das terras vazias foi utilizado como justificativa para fazer com que todo um continente se tornasse uma folha de papel, que podia ser retalhada e repartida, ignorando os povos que ali habitavam.

---

<sup>75</sup> Ver especialmente o capítulo “A morte dos xamãs”, que encerra o livro *A queda do céu* (2015).



**Figura 4:** Desenho de Davi Kopenawa presente no livro *A queda do céu* (2015, p. 311).

A edição de *A queda do céu* inclui uma série de desenhos de Davi Kopenawa, um abrindo cada capítulo. Esse uso de desenhos faz pensar que talvez apenas palavras não sejam suficientes para o que ele precisa expressar: há o risco de elas não serem ouvidas – nem lidas. Mas também aponta para importância dos desenhos (especialmente das pinturas corporais) para a cultura yanomami: trata-se também de uma forma de contar histórias, de produzir narrativas sobre a origem do universo, sobre a interação entre humanos, animais e espíritos. É importante destacar que Davi Kopenawa, quando se refere à escrita, fala em “desenhos de escrita”. Ou seja, a própria escrita seria uma forma específica de desenho. Nesse sentido, um aspecto importante das reflexões elaboradas pelo xamã yanomami sobre a escrita dos brancos está atrelado ao fato de seu principal suporte ser o papel:<sup>76</sup>

Só desenhamos em nosso corpo, como nos ensinaram *Omama* e nossos antepassados. Foi *Yoasi*, por inveja do irmão, que desajeitou essas antigas palavras antes de colocá-las na mente dos brancos. Então eles pararam de pintar a própria pele e passaram a só usar as tinturas na pele de seu papel (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 456).

<sup>76</sup> Agradeço à Janaína Tatim por me chamar a atenção sobre esse ponto, e também pelas riquíssimas conversas sobre *A queda do céu*.

Os Yanomami desenham no corpo, e não nos papéis, como os brancos. Na cosmologia narrada por Davi Kopenawa, *Omama* criou a terra e a floresta, foi ele que nos deu vida e estabeleceu os costumes dos Yanomami, dentre os quais a pintura corporal. Já os brancos foram influenciados por *Yoasi*, o irmão mau de *Omama*; assim pararam de pintar a própria pele, e passaram a utilizar a tintura apenas nas peles de papel. Segundo Danowski e Viveiros de Castro, em diversas mitologias ameríndias, dentre as quais também a dos Yanomami, há um lugar nas narrativas reservado para os brancos: “Estes são em geral concebidos como os descendentes de um grupo de gente que, no início dos tempos, foi mandando embora do centro do mundo pelo demiurgo, em razão de seu comportamento agressivo ou avaro, e que, muitos séculos depois, retornou inesperadamente” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO; 2014, p. 103). De acordo com Davi Kopenawa, os brancos, que, devido à sua falta de sabedoria, tinham sido levados por *Omama* para uma terra distante, do outro lado do grande lago, retornaram trazendo epidemias e armas, e destruindo a floresta e os rios: “as verdadeiras palavras de Omama já não existiam neles [nos brancos] havia muito tempo. Foi seu irmão mau, Yoasi, criador da morte,<sup>77</sup> que os conduziu até nós, como um pai guia seus filhos. Os ancestrais que os brancos chamam de portugueses eram mesmo filhos de Yoasi” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 252).

Nas últimas décadas, o principal contato com os brancos por parte dos Yanomami foi através da invasão dos garimpeiros em busca de ouro em terras indígenas. A obsessão dessas pessoas em revirar a terra, escavar, em uma busca desesperada por um metal brilhante que as deixam dispostas até mesmo a matar, é descrita por Davi Kopenawa: “Esses brancos parecem querer devorar a terra, como tatus-canastra e queixadas! Se deixarmos seu número aumentar, vão devastar a floresta toda, do mesmo jeito que estão fazendo aqui” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 339). O desejo desenfreado pelo ouro, assim como a necessidade da escrita, faz com que o pensamento dos brancos fique obscurecido. O modo como os garimpeiros parecem querer devorar o chão da floresta leva Davi Kopenawa a descrevê-los como “comedores de terra”. Eles parecem porcos-do-mato que escavam e reviram a terra em busca de alimento: “Apesar de ser impossível comer ouro, parecia que eles queriam devorar todo o chão da floresta!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 342).

---

<sup>77</sup> De acordo com Davi Kopenawa, *Yoasi* é tanto o criador da morte, quanto o responsável pela escrita dos brancos. Essa relação entre escrita e morte também está presente no mito da origem da escrita narrado no diálogo *Fedro* (PLATÃO, 2000), em que o deus *Thoth* é o inventor da escrita. De acordo com Derrida (2005, p. 42), na mitologia egípcia, *Thoth* tinha também importante papel na organização da morte, pois cabia a ele consignar “o peso do coração-alma do morto” no mundo dos mortos.

Tanto a escrita quanto o ouro confundem o pensamento, e Davi Kopenawa propõe uma relação provocadora entre escrita e dinheiro. Os brancos, o povo da mercadoria, dão importância excessiva ao papel, presente tanto na escrita, quanto no dinheiro:

O que os brancos chamam de papel, para nós é *papeo siki*, pele de papel, ou *utupa siki*, pele de imagens, pois é tudo feito da pele das árvores. Ocorre o mesmo com o que chamam de dinheiro. Também não passa de peles de árvores que eles escondem sob uma palavra de mentira só para enganar uns aos outros! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 456).

O principal suporte para a escrita nos últimos séculos (ainda que hoje tenha perdido espaço para o meio digital) é o papel, cuja matéria-prima é a árvore. Segundo Flusser, nós (os brancos) somos afeitos a papel: “Nós habitamos o papel. [...] ‘Bíblia’, por exemplo, origina-se do grego ‘*byblos*’. Isso é a forma como os gregos pronunciavam ‘*papyros*’” (FLUSSER, 2010, p. 147). O papel está impregnado em nossa cultura, se tornando a principal base de nossos conhecimentos: “Suspeitamos de que tudo aquilo que não se pode pôr no papel não seja nada. O papel é nossa pátria” (FLUSSER, 2010, p. 147). Ainda que a indústria de papel não seja nem de longe a principal responsável pelo desmatamento hoje, podemos, a partir de Flusser (2010), pensar na relação entre a escrita e a destruição de florestas. Assim, a crítica à escrita de Davi Kopenawa pode ser conectada à catástrofe planetária que é denunciada em *A queda do céu*: “As peles de papel de seu dinheiro nunca bastarão para compensar o valor de suas árvores queimadas, de seu solo ressequido e de suas águas emporcalhadas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 355). A própria “floresta retalhada” (Figura 4) é como um papel coberto de desenhos de escrita: “Eu via, de um lado, a beleza e nossa floresta e, do outro, a terra dos brancos, devastada e coberta de desenhos e recortes, como uma velha pele de papel rasgada” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 329).

Davi Kopenawa descreve também como a construção de estradas destruiu a floresta e retalhou os territórios indígenas,<sup>78</sup> e podemos recordar da metáfora dos trilhos para a escrita alfabética, proposta por Flusser (2010). Se a escrita fixa o movimento das palavras e limita a força do pensamento xamânico, as estradas dividiram os territórios indígenas, cercando-os em espaços estreitos, insuficientes para seu modo de vida. Como linhas em um papel, as estradas

---

<sup>78</sup> Ver especialmente o capítulo “O tempo da estrada”: “Agora, eles [os brancos] tinham resolvido abrir uma de suas estradas até o meio de nossa floresta [...]. Dizia a mim mesmo: ‘Os brancos rasgam a terra da floresta. Derrubam as árvores e explodem as colinas. Afugentam a caça. Será que agora vamos todos morrer das fumaças de epidemia de suas máquinas e bombas?’” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 305); “Esse caminho dos brancos é muito ruim! [...] Terão aberto a estrada para silenciar a floresta de nossa presença? Para aqui construir suas casas, sobre os rastros das nossas?” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 306).

limitam o mundo indígena, que é forçado, entretanto, a recorrer a elas para se comunicar com os brancos e lutar pelos seus direitos.

Em uma passagem do capítulo “As flores do sonho”, Davi Kopenawa traz o tema da transmissão do conhecimento entre os Yanomami, a partir da contraposição com a forma como isso é feito entre os brancos. A forma de estudar dos xamãs não é na escola:

Apesar disso, os brancos acham que não sabemos nada, apenas porque não temos traços para desenhar nossas palavras em linhas. Outra grande mentira! Nós só ficaríamos ignorantes mesmo se não tivéssemos mais xamãs. Não é porque nossos maiores não tinham escolas que eles não estudavam. Somos outra gente. É com a *yãkoana* e com os espíritos da floresta que aprendemos. [...] Não é possível desenhar as palavras dos espíritos para ensiná-las, pois são inumeráveis e não têm fim. Não daria em nada querer escrevê-las todas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 458-59).

Nesse trecho, Bruce Albert insere uma nota em que afirma que a gravação correspondente ao trecho da citação foi feita antes da criação de um projeto de alfabetização entre os Yanomami promovido pelo próprio Davi Kopenawa, no ano de 1996.<sup>79</sup> Essa nota dá a entender que a própria posição de Davi Kopenawa em relação à escrita foi mudando ao longo do tempo, ou então que ele passou a dar um peso maior para a conveniência do escrever. Na mencionada nota, Albert afirma o seguinte: “Davi Kopenawa, preocupado em fazer com que os jovens de sua comunidade dominassem a escrita dos brancos para melhor defender seus direitos, promoveu o projeto, apesar de sua resistência xamânica contra a escrita e seu modo de conhecimento” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 678). A escrita, portanto, apesar de suas limitações, demonstra ser uma arma importante para os Yanomami defenderem seus direitos, e Davi Kopenawa tinha plena consciência disso. Isso se manifesta, é claro, não apenas na defesa de uma alfabetização das crianças yanomami, mas no próprio projeto de livro de *A queda do céu*. Por mais que a escrita não seja capaz de transmitir o conhecimento xamânico, Davi Kopenawa faz uma opção por essa forma como uma ação política: é a melhor maneira de falar aos brancos.

Ao final do capítulo “As flores do sonho”, há um trecho bastante curioso em que Davi Kopenawa aproxima o modo de conhecimento dos Yanomami e a escrita dos brancos. Se até então, por diversas vezes, a forma de sua exposição se dava através da contraposição entre, de um lado, os Yanomami, e de outro, os brancos, em um breve relance, parece que foi possível um contato entre os dois:

---

<sup>79</sup> É importante lembrar que as gravações que Bruce Albert fez com Davi Kopenawa duraram um longo período: entre 1989 e 2001.

Nós, os habitantes da floresta, nunca esquecemos os lugares distantes que visitamos em sonho. De manhã, quando acordamos, suas imagens permanecem vivas em nossa mente. [...] Essas imagens permanecem nítidas e sempre voltam em nosso pensamento. As palavras dos espíritos que as acompanham também ficam dentro de nós. Não se perdem jamais. Esse é nosso histórico. É a partir delas que podemos pensar com retidão. *É por isso que eu digo que nosso pensamento é parecido com as peles de imagens nas quais os brancos guardam os desenhos das falas de seus maiores* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 466, grifos meus).

Nessa última frase, parece haver uma mudança importante em comparação ao tom predominante que Davi Kopenawa vinha usando ao longo deste capítulo, e também do livro. Se anteriormente, ele vinha contrapondo a forma de os Yanomami aprender e de ser sábio à dos brancos, principalmente por conta da diferença da escrita, nesse momento há uma aproximação. Davi Kopenawa vinha condenando a escrita, sendo ela a principal responsável pelo esquecimento dos brancos, e pelo fato de eles não conseguirem pensar com retidão. A transmissão oral e o aprendizado através dos sonhos permitiriam aos Yanomami outra forma de pensar. Entretanto, nessa última frase a comparação que ele usa, para falar da sabedoria dos Yanomami, é justamente a da escrita dos brancos.

*A queda do céu* propicia uma série de indagações sobre o caráter paradoxal da escrita e sobre como dar voz e ouvir pessoas que fazem parte de grupos que são historicamente silenciados, e cujas palavras são predominantemente consideradas pouco dignas de atenção. A parceria entre Davi Kopenawa e Bruce Albert possibilitou que um xamã yanomami se apropriasse de uma tecnologia e de um meio de divulgação que historicamente não faz parte de seu repertório cultural, mas que se mostraram os mais adequados tendo em vista seu público-alvo. Segundo Flusser, a escrita não apenas alinha os pensamentos em sequências, mas também os orienta em direção a um receptor: “O motivo que está por trás do escrever não é apenas orientar pensamentos, mas também dirigir-se a um outro” (FLUSSER, 2010, p. 20). A intenção de uma obra escrita é ir de encontro a um leitor, sendo a escrita também, portanto, um gesto político expressivo. Apesar de suas contundentes críticas à escrita alfabética, Davi Kopenawa faz uma aposta nesse *phármakon*: trata-se de uma arma que pode ser usada por grupos historicamente silenciados para se defenderem contra aqueles que os violentaram.

### 2.3. O bloco mágico

No mito da origem da escrita, presente no diálogo *Fedro* (PLATÃO, 2000), a escrita funciona como um suporte para a memória, uma espécie de memória auxiliar. Entretanto, como

Assmann (2011) chama a atenção, o próprio funcionamento da memória, em distintos momentos da história do pensamento ocidental, foi teorizado em termos de escrita. Ou seja, não apenas a escrita seria um suporte para a memória, como também a escrita seria a melhor metáfora para caracterizar a memória: “A escrita é, ao mesmo tempo, *medium* e metáfora da memória” (ASSMANN, 2011, p. 199).

Sem metáforas é extremamente difícil falar sobre a memória, sobre seu funcionamento e sobre as características que a definem: “O fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos. [...] ‘os conjuntos de metáforas’ nesse campo não são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui” (ASSMANN, 2011, p. 162). Nesse sentido, é como se a própria metáfora que se usa fosse capaz de mudar o objeto abordado. Ao explorar uma ampla gama de exemplos, Assmann busca “demonstrar algo da surpreendente produtividade imagética da memória, bem como exemplificar possibilidades e fronteiras dessas imagens” (ASSMANN, 2011, p. 163). As metáforas elaboradas para se pensar a memória estão completamente ligadas às tecnologias disponíveis em determinado momento histórico para armazenamento de informações:

Existem estreitas correlações entre os *media* e as metáforas da memória. Pois as imagens que foram encontradas por filósofos, cientistas e artistas para os processos da recordação e do esquecimento seguem, cada qual, os sistemas materiais dominantes de anotação e as tecnologias de armazenamento. Trazer à mente algo do espectro dessas imagens é, por assim dizer, descrever a mudança das teorias da memória na área de intersecção com a história dos *media* (ASSMANN, 2011, p. 161).

Há uma parte do livro de Assmann (2011) dedicada a explorar a relação de imagens relacionadas à escrita com a reflexão sobre a memória. A autora diz que antes do desenvolvimento da escrita eletrônica, escrever se limitava a duas técnicas básicas: “a aplicação de pigmentos sobre uma superfície polida e o entalhe em um material apropriado” (ASSMANN, 2011, p. 164). Como o papel entrou em circulação apenas no século XIV, e o papiro e o pergaminho eram escassos e caros, as culturas antigas escreviam em cera, argila e pedra. Desse modo, a escrita era identificada com o entalhe. Isso se reflete nas considerações acerca da memória: “Em Platão compara-se a memória a uma tabuleta de cera, aquele instrumento em que os alunos da Antiguidade aprendiam a escrever” (ASSMANN, 2011, p. 164).<sup>80</sup> É no diálogo *Teeteto*, que Platão, através da voz de Sócrates, apresenta a metáfora da memória como impressões em um bloco de cera (metáfora que depois é retomada por Aristóteles):

---

<sup>80</sup> Comentando as metáforas utilizadas nas principais fontes latinas sobre a técnica mnemônica, Frances Yates (2007, p. 56) diz que a comparação da memória com a escrita em uma tábua de cera “é obviamente sugerida pelo uso, naquela época, da tábua de cera para a escrita”.

Agora, quero que suponhas – a favor do argumento – que há um bloco de cera em nossas almas [...]. Digamos, então, que isso é uma dádiva de Mnemosine [Memória], a mãe das Musas, e que toda vez que desejamos nos lembrar de qualquer coisa que vemos, ouvimos ou concebemos em nossas próprias inteligências colocamos essa cera sob as percepções e pensamentos e os imprimimos nela, tal como produzimos impressões de anéis de sinete; e, seja o que for que é impresso, nós o lembramos e o conhecemos enquanto durar sua imagem [*eidōlon*], ao passo que tudo o que for apagado ou que não for possível imprimir esquecemos [*epilelēsthai*] e não conhecemos (PLATÃO, 2007, p. 122-123).

É interessante destacar que, no mesmo diálogo, Sócrates apresenta outra metáfora para a memória: a do pombal. Diz Sócrates: ao invés de um tipo de dispositivo de cera, “concebamos agora em cada alma um aviário provido de toda espécie de aves, algumas em bandos, separadas das outras, outras em pequenos grupos, e algumas solitárias, voando para lá e para cá entre todas elas” (PLATÃO, 2007, p. 132). Nessa segunda analogia, Sócrates traz a ideia de uma memória que funciona como uma caçada de pombos que estão em movimento. Há, portanto, um componente ativo nesse processo. Ricoeur, comentando essa mudança entre as duas metáforas, afirma: “[p]assa-se, pois, da metáfora aparentemente passiva da impressão deixada por um sinete, a uma metáfora em que se enfatiza a definição do conhecimento em termos de poder ou de capacidade” (RICOEUR, 2007, p. 29).

Apesar de muito frequente, a metáfora da escrita para a memória traz problemas, pois ela não consegue dar conta da complexidade que envolve os fenômenos relacionados aos processos de recordação. De acordo com Assmann, a presença permanente daquilo que está escrito contradiz “a estrutura da recordação, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. [...] A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências” (ASSMANN, 2011, p. 166).

No que diz respeito à psicanálise e à obra de Freud, também é possível ver como são elaboradas metáforas para se pensar a memória, em particular metáforas relacionadas à escrita. Essas metáforas também acompanham as tecnologias de armazenamento disponíveis na época, no caso o final do século XIX e início do século XX. No livro *Mal de arquivo*, Derrida (2001) pensa as construções teóricas da psicanálise vinculadas a uma história da técnica. O próprio léxico freudiano insiste em uma certa tecnologia “imprimente”, como é possível ver nas palavras alemãs *Eindruck*, *Druck*, *drücken*, que são utilizadas pelo autor.

Numa medida que resta por determinar, a instituição e o projeto teórico da psicanálise, suas representações tópicas e econômicas do inconsciente pertencem a um momento na história da técnica e sobretudo aos dispositivos

ou aos ritmos daquilo que chamamos confusamente a ‘comunicação’ (DERRIDA, 2001, p. 8).

Em um texto anterior, “Freud e a cena da escritura”, Derrida (2009) acompanha três momentos na formulação de Freud em que a estrutura do aparelho psíquico é representada por uma máquina de escrita: *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, *A interpretação dos sonhos*, de 1900, e *Nota sobre o “bloco mágico”*, de 1925. Desse modo, essas analogias vão sendo aprimoradas conforme Freud vai encontrando novos aparatos técnicos para dar conta da complexidade dos fenômenos da memória que ele queria abordar, até encontrar no brinquedo do “bloco mágico” o melhor modelo para isso:

o modelo estrutural da escritura ao qual Freud faz apelo logo depois do *Projeto* não cessa de se diferenciar e de aperfeiçoar a sua originalidade. Todos os modelos mecânicos serão experimentados e abandonados até a descoberta do *Wunderblock*, máquina de escrita de uma maravilhosa complexidade, na qual será projetado o todo do aparelho psíquico (DERRIDA, 2009, p. 294).

Derrida (2001) levanta questões interessantes sobre como seria se Freud tivesse conhecido as novas técnicas disponíveis hoje para armazenamento de informação. Isso teria influenciado em suas concepções teóricas? Para o autor, comparado às novas máquinas de escrita, o bloco mágico é apenas um brinquedo de criança. Derrida se questiona, assim, sobre a relação entre a estrutura do aparelho psíquico elaborada por Freud e a evolução da tecno-ciência do arquivo, e o quanto esse aparelho psíquico seria mais bem representado ou diferentemente afetado pelos muitos dispositivos técnicos de arquivamento e de reprodução que estão disponíveis hoje, como por exemplo o computador.<sup>81</sup>

O texto “Nota sobre o ‘bloco mágico’” se inicia do seguinte modo:

Quando desconfio de minha memória [...], posso completar e garantir sua função tomando notas. A superfície que conserva a anotação, a caderneta ou folha de papel, *torna-se como que uma porção materializada do aparelho mnemônico que carrego em mim, ordinariamente invisível*. Se tenho presente o lugar em que foi acomodada a ‘recordação’ assim fixada, posso ‘reproduzi-la’ à vontade, a qualquer momento, e estou seguro de que ela permaneceu inalterada, ou seja, de que escapou às deformações que talvez sofresse em minha memória. (FREUD, 2011, p. 268, grifos meus).

Logo de início, portanto, aparece a escrita, que é vista como um meio de auxiliar a memória, uma espécie de complemento das suas funções. Mais do que isso, inclusive, a escrita se torna uma “porção materializada do aparelho mnemônico”, como se fosse, portanto, uma memória

---

<sup>81</sup> “Para representar então o funcionamento do aparelho psíquico num modelo técnico *exterior*, Freud não dispunha dos recursos que, hoje, as máquinas de arquivar, sequer sonhadas no primeiro quarto deste século, nos fornecem. Será que estas novas máquinas mudam alguma coisa?” (DERRIDA, 2001, p. 25).

externa. Segundo Derrida, assim como Platão, “Freud considera em primeiro lugar a escrita como técnica a serviço da memória, técnica exterior e não ela mesma memória” (DERRIDA, 2009, p. 325). Trata-se de um órgão auxiliar que auxilia nos processos de armazenamento de informações. Através dele, é possível não se preocupar em se recordar ativamente de determinada coisa, pois basta resgatá-la a qualquer momento nesse recipiente acessório que tem a propriedade de conservar intacto aquilo que se deseja guardar. Desse modo, o trabalho que seria despendido no esforço de lembrar pode ser usado para outras tarefas, em outras palavras, pode-se assim tranquilamente esquecer, pois isso não significa perder algo para sempre.

Em seguida, Freud (2011) fala de dois procedimentos diversos para utilizar essa técnica em que a função mnemônica pode ser melhorada. Um deles é uma folha de papel em que se escreve com tinta. A partir desse meio, “obtenho”, diz Freud, “um ‘traço mnêmico duradouro’. A desvantagem desse procedimento é que a capacidade de superfície receptora logo se exaure” (FREUD, 2011, p. 268). Como a folha passa a estar inteiramente escrita, ela fica sem espaço para novas anotações, e então é necessária uma nova folha em branco. Além disso, a vantagem de ser um “traço duradouro” perde o seu valor, caso se perca o interesse no que foi escrito e não se queira mais conservá-lo na memória. O outro procedimento descrito é o de escrever com um giz em uma lousa. Nesse caso,

tenho uma superfície que mantém a capacidade receptora por tempo ilimitado e cujas anotações posso apagar no momento em que deixam [de] me interessar, sem ter de jogar fora a superfície mesma em que escrevi. A desvantagem, nesse caso, é que não posso ter um traço duradouro. Querendo acrescentar anotações ao quadro, tenho de eliminar aquelas que já o cobrem. (FREUD, 2011, p. 268-269).

A questão que fica a partir desses dois dispositivos diversos que substituem nossa memória é que a irrestrita capacidade conservadora e a conservação de traços duradouros parecem excluir-se mutuamente. Entretanto, em nosso aparelho psíquico, a memória se caracteriza justamente: por ter ilimitada capacidade de receber novas percepções e por criar delas traços mnêmicos duradouros (mas não imutáveis).

Já em *A interpretação dos sonhos* (2016), publicado originalmente em 1900, Freud se ocupava de questões parecidas relacionadas à memória. Desde o início da psicanálise, portanto, ele buscou uma representação espacial para pensar o aparelho psíquico e a memória, e fez uso de metáforas que envolviam aparatos para pensar essas estruturas. Suas reflexões sobre o assunto envolvem a ideia de estímulos que chegam através da percepção e deixam traços no aparelho psíquico: “Das percepções que nos chegam, resta um traço em nosso aparelho psíquico que podemos chamar de ‘traço mnêmico’. Chamamos de ‘memória’ a função

relacionada com esse traço mnêmico” (FREUD, 2016, p. 566). Fazendo referência a Breuer, Freud diz que aparecem dificuldades quando “um mesmo sistema deve conservar fielmente as modificações em seus elementos e, no entanto, se mostrar sempre fresco e receptivo a novas ocasiões de modificação” (FREUD, 2016, p. 566). Para solucionar essa dificuldade, ele propõe distribuir essas funções entre sistemas diferentes:

Supomos que o primeiro sistema do aparelho receba os estímulos perceptivos, mas nada conserve deles, ou seja, não tem nenhuma memória, e que por trás dele há um segundo sistema que transforma a excitação momentânea do primeiro em traços permanentes (FREUD, 2016, p. 566).

Ao longo do livro, são feitas representações gráficas para pensar um aparelho psíquico, no qual a memória sempre ocupa um lugar privilegiado. Freud recorre a metáforas óticas, especialmente a do telescópio, para pensar como se dá o funcionamento das diversas instâncias psíquicas.<sup>82</sup>

No texto sobre o bloco mágico, Freud retoma algumas dessas ideias, dizendo que possuímos um sistema que “acolhe as percepções mas não conserva traço duradouro delas, podendo se comportar com uma folha em branco diante de cada nova percepção” (FREUD, 2011, p. 269). E que atrás dele se encontram “sistemas mnemônicos”, em que ficariam marcados os traços duradouros das excitações recebidas. É, entretanto, apenas nesse texto que Freud encontra um aparelho técnico que dá conta de representar metaforicamente a complexidade dessas formulações. Ao descrever o bloco mágico, diz que é um “pequeno dispositivo que promete fazer mais do que a lousa e a folha de papel. Pretende ser nada mais que uma tabuinha de escrever em que as anotações podem ser apagadas com um simples movimento da mão” (FREUD, 2011, p. 270). Esse brinquedo pode fornecer tanto uma superfície receptora sempre disponível, quanto os traços duradouros das anotações que já foram feitas.

A escrita, nesse dispositivo, não é feita com lápis ou giz, ela não consiste em depositar algo na superfície receptora. “É um retorno ao modo como os antigos escreviam, em tabuinhas de argila e de cera. Um estilete pontiagudo arranha a superfície, e os sulcos assim deixados vêm a constituir a ‘escrita’” (FREUD, 2011, p. 270-271). A peculiaridade desse bloco mágico é que, caso se levante da tabuinha de cera a película de celuloide que a cobre, a escrita desaparece e não volta a aparecer:

---

<sup>82</sup> No capítulo 7 de *A interpretação dos sonhos*, diz: “vamos imaginar o aparelho psíquico como um instrumento composto, cujos componentes chamaremos de instâncias ou, por razões de clareza, sistemas” (FREUD, 2016, p. 564-565, grifos do autor). Freud fala da expectativa de que esses sistemas tenham uma orientação espacial, “mais ou menos como os diferentes sistemas de lentes do telescópio se encontram arrançados sucessivamente” (FREUD, 2016, p. 565).

A superfície do Bloco Mágico se acha vazia e novamente pronta para receber anotações. Mas facilmente se constata que o traço duradouro do que foi escrito permanece na tabuinha de cera e pode ser lido com uma iluminação adequada. Portanto, o Bloco fornece não apenas uma superfície receptora que sempre pode ser usada novamente, como uma lousa, mas também traços duradouros da escrita, como um bloco de papel normal. (FREUD, 2011, p. 272).

Freud consegue, desse modo, sintetizar como a metáfora do bloco mágico é adequada para pensar as questões que desenvolveu a respeito da memória. O brinquedo é, de acordo com Derrida, o modelo técnico da máquina-ferramenta que Freud encontrou para “*representar exteriormente* a memória como arquivamento *interno*” (DERRIDA, 2001, p. 25). Trata-se, portanto, de um modelo exterior do aparelho psíquico de registro e de memorização:

com este *exterior doméstico*, isto é, com a hipótese de um suporte, de uma superfície ou de um espaço *interno*, [...] o *Bloco mágico* acolhe a ideia de um arquivo psíquico distinto da memória espontânea, de uma *hupomnesis* distinta da *mneme* e da *anamnesis*: a instituição em suma de uma *prótese do dentro*. (DERRIDA, 2001, p. 31, grifos do autor).

A partir desse comentário, podemos pensar que a memória à qual Freud se refere é aquela da *hupomnēsis*, um tipo de memória artificial que, como vimos anteriormente, é associada no mito narrado no diálogo *Fedro*, de Platão (2000), à escrita e ao esquecimento. Trata-se, portanto, de uma memória enquanto suplemento, cuja única função é armazenar, e que se opõe à memória viva da *mnēmē*. Freud, assim, aprimora aquela concepção de memória elaborada por Platão de uma escrita na alma, como se fosse uma tabuleta de cera. Mas fundamentalmente concebe a memória em termos de escrita.

A metáfora da memória como uma escrita na tabuleta de cera, apresentada por Platão (2007), tornou-se bastante influente na história do Ocidente, a ponto de ser possível ver suas continuidades no modelo de Freud criado a partir do brinquedo do bloco mágico. Tanto a tabuleta de cera quanto o bloco mágico foram metáforas formuladas para se falar da memória a partir das tecnologias disponíveis em cada contexto. Ao comentar a continuidade dessas metáforas-chave – tabuleta de cera, bloco mágico (e poderíamos acrescentar a atual e tão frequente metáfora do computador) – para descrever os processos da memória e do recordar, Gagnebin questiona: “Por que a dominância dessa metáfora da escrita?” (GAGNEBIN, 2006, p. 111). Podemos retomar a crítica que o xamã yanomami Davi Kopenawa (2015) faz à dependência que os brancos têm da escrita, e conjecturar uma certa necessidade da tradição ocidental do pensamento em recorrer a metáforas associadas à escrita para se pensar a memória. Caso a memória funcione como uma escrita, como ficam culturas, como as dos Yanomami, que não dão centralidade à escrita alfabética como um meio privilegiado de transmissão? Seriam

culturas sem memória? Ou, nesse caso, a escrita deixa de ser uma metáfora válida para refletir sobre a memória? Ao levantar essas questões, resalto que minha intenção não é trabalhar com a distinção entre culturas com escrita e sem escrita, distinção esta que foi muito utilizada para hierarquizar os povos com o fim de justificar o colonialismo. Segundo essa problemática perspectiva, povos sem escrita seriam povos sem história e, portanto, primitivos, sendo o projeto colonial concebido como uma forma de levar luzes e progresso para essas culturas atrasadas. Em contraposição a isso, um de meus principais objetivos neste capítulo é valorizar outras formas culturais de transmissão de saberes e questionar a centralidade que a escrita alfabética ocupa para se refletir sobre a memória.

É possível, a partir da discussão sobre a memória em outros textos do próprio Freud,<sup>83</sup> apontar algumas limitações sobre os seus modelos para pensar a memória que estão ligados a metáforas da escrita, como o bloco mágico. Em sua obra, ele traz uma grande variedade de discussões sobre o tema, que envolve a relação com o afeto, a questão de porquê lembramos umas coisas e esquecemos outras, de como há elementos na lembrança que se mantêm nítidos e vivazes, enquanto outros ficam pálidos ou são esquecidos. Há toda uma complexidade que escapa aquilo que cabe dentro da metáfora de um bloco mágico. Nesse sentido, é possível destacar a própria limitação das metáforas que envolvem a escrita para se pensar a memória. De acordo com Assmann (2011), com a preferência pela escrita, privilegia-se uma função cognitiva da memória. Assim, a autora contrapõe às metáforas da escrita as reflexões sobre a memória por meio da imagem, que seriam capazes de abarcar as manifestações de afeto. Segundo a autora: “Enquanto a tradição transmitida pelos textos era clara como a luz do dia, aquela transmitida por imagens e vestígios era obscura e enigmática. Ao contrário dos textos, imagens são mudas e sobredeterminadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto” (ASSMANN, 2011, p. 237). Ao se refletir sobre a

---

<sup>83</sup> Além dos discutidos no capítulo anterior – “Recordar, repetir e elaborar” (FREUD, 2010a) e “O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen” (FREUD, 2015) –, outros textos de Freud que seriam interessantes para a reflexão sobre o tema, e que não vou aprofundar na tese, são: “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos históricos” (BREUER; FREUD, 2016) e “Lembranças encobridoras” (1992). O primeiro texto, considerado um dos marcos para o início da psicanálise, busca formular um novo método terapêutico para o tratamento das neuroses em que o processo de recordar ocupa um papel fundamental. É dada grande importância ao papel do afeto no processo de recordar, e é formulada a ideia de que o adoecimento psíquico está ligado a lembranças: “o histérico sofre sobretudo de reminiscências” (BREUER; FREUD, 2016, p. 25). O segundo texto mencionado traz a complexa questão de por que lembramos de algumas coisas e não de outras, e por que algumas lembranças assumem um caráter mais nítido e vivaz, enquanto outras são mais pálidas e nebulosas. Algumas destas indagações são retomadas no livro *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (FREUD, 2019), que discute, através de numerosos exemplos, situações corriqueiras de esquecimento que a maioria de nós nos deparamos, tais como os de nome de pessoas, de lugares, de palavras e de propósitos.

memória a partir da imagem, está em jogo outra lógica representacional que não a da escrita.<sup>84</sup> Segundo a autora, “[a] distinção decisiva não se denomina aqui arbitrária ou motivada, ou ainda: semelhante ou dessemelhante, mas impressionante ou pálida” (ASSMANN, 2011, p. 239). Na mnemotécnica antiga, há o conceito de *imagines agentes*,<sup>85</sup> que são imagens que causam bastante efeito e podem ser assim lembradas, por conta de sua força impressiva. Nesse sentido, “o afeto [*Affekt*] é mencionado na mnemotécnica romana como o principal apoio das recordações” (ASSMANN, 2011, p. 239).

Encerro este capítulo levantando algumas questões e deixando caminhos abertos para futuras investigações. Se a memória é algo central ao longo deste trabalho, por vezes inquietei-me com insuficiências em teorias que encontrei sobre o tema, sobretudo por conta da centralidade do lugar ocupado pela escrita, em suas diversas formas. Nesse sentido, cabe a seguinte suspeita: não estariam diversas teorias da memória impregnadas por uma cultura grafocêntrica, ligada a uma forma de saber produzida em um local e período histórico específico, e tendo como pano de fundo interesses determinados? E mais: não agiriam elas em favor da colonialidade, hierarquizando – mesmo sem ser intencionalmente – as culturas, ou assumindo uma suposta neutralidade que busca esconder justamente que a memória é um fenômeno cultural? A partir dessas inquietações, questiono: que teoria da memória é apropriada e justa, tanto do ponto de vista cultural quanto ético, para refletir sobre a história de violência no Brasil?<sup>86</sup> Se a escrita assombra recorrentemente as reflexões sobre a memória, acredito que, quando pensamos no Brasil e em seu passado de violência, é importante valorizar uma memória que seja mais imagética, mais musical e mais dançante.

---

<sup>84</sup> A discussão sobre a relação entre memória e imagem poderia ser mais desenvolvida. Para os propósitos desta tese, minha intenção foi apenas a de contrapor essa relação com a que foi discutida entre memória e escrita. Fica em aberto a possibilidade de um aprofundamento sobre essa discussão em pesquisas futuras.

<sup>85</sup> Em suas reflexões sobre a mnemotécnica da antiguidade, Yates (2007) traz considerações interessantes sobre as *imagines agentes*. O sentido da visão era bastante valorizado nessas técnicas, pois acreditava-se que a memória necessitava se apoiar em impressões visuais de uma intensidade inacreditável. Nesse sentido, a autora questiona: por que “algumas imagens são tão fortes, nítidas e adequadas ao despertar da memória, enquanto outras são tão fracas que dificilmente estimulam a memória?” (YATES, 2007, p. 26).

<sup>86</sup> Foge de minhas pretensões propor soluções definitivas para essas complexas questões, e também não acho que um modelo teórico fechado seja interessante, pois ele correria o risco de reproduzir uma lógica epistêmica violenta que me preocupei em tentar me contrapor.

### 3. SEM PROVAS NÃO HÁ PASSADO? FICÇÃO CIENTÍFICA, APAGAMENTO E TESTEMUNHO EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*<sup>87</sup>

O filme *Branco sai, preto fica* (2014), dirigido por Adirley Queirós, traz para o centro do debate uma questão que é central para esta tese: a importância da arte para a memória de episódios de violência cometidos por agentes de Estado no Brasil. Trata-se de uma violência que correria o risco de ser esquecida e apagada, pois o Brasil sistematicamente tem falhado em julgar esse tipo de crime. Nesses casos, ao invés de se procurar apurar o que ocorreu, investigar e julgar os responsáveis, e reparar as vítimas, a regra parece ser esconder e apagar as provas do crime, isentar os responsáveis e culpar as próprias vítimas. Isso se torna recorrente na história do Brasil, desde os crimes ligados à escravidão, o genocídio dos povos indígenas, a ditadura militar de 1964-1985, até os crimes cometidos por forças policiais no regime democrático, sendo exemplos importantes nesse sentido o Massacre do Carandiru e os crimes de maio de 2006, em que mais de 500 pessoas foram executadas por policiais militares e grupos de extermínio no período de oito dias, no estado de São Paulo.<sup>88</sup>

A discussão sobre a memória e sobre sua relação com a arte e a literatura parece assumir importantes especificidades no contexto brasileiro por conta desse constante risco de silenciamento e apagamento dos crimes de Estado. Seligmann-Silva ressalta a presença de um *memoricídio* planejado: “O caso do Brasil é paradigmático: país com uma das piores divisões sociais da riqueza no mundo, é também um campeão em termos de violência estatal e paraestatal, assim como em termos do apagamento das histórias e narrativas dessas violências” (SELIGMANN-SILVA, 2019a, p. 21). Em um contexto em que a história de violência continua sendo sistematicamente apagada, a arte assume uma importante responsabilidade ética. A história de violência pode finalmente ser inscrita através da prática artística e literária, que possibilita a criação de contranarrativas que se voltam para o empoderamento de subjetividades antes cerceadas, marginalizadas e violentadas. Segundo o autor, “[a]penas através de uma apropriação criativa de nossas histórias e narrativas da violência poderemos imaginar e moldar novos futuros” (SELIGMANN-SILVA, 2019a, p. 28). A arte não é apenas pela arte, mas pela memória das vítimas, e por um horizonte político mais justo.

<sup>87</sup> Uma versão anterior deste capítulo foi publicada em forma de artigo (OSMO, 2021b).

<sup>88</sup> Os crimes de maio são ainda insuficientemente conhecidos e reconhecidos até hoje. O coletivo Mães de Maio, formado por mães e familiares das pessoas mortas e desaparecidas, realiza um importante trabalho de luta por justiça em relação a esses casos. Para mais informações sobre os crimes de maio, destaco o livro *Do luto à luta*, feito pelo próprio coletivo das Mães de Maio, disponível em: <<https://fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf>> (Acesso em 24 de julho de 2020), e o artigo de Braga e Shimizu (2015).

*Branco sai, preto fica* (2014) gira em torno de um episódio real de violência policial que ocorreu em 1986 no baile Quarentão, na cidade-satélite de Ceilândia. Há uma diferença importante, entretanto, entre o filme e obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e “Diário de um detento”, de Racionais MC’s, que serão discutidas posteriormente nesta tese, pois o filme faz uso da ficção científica para abordar a memória de um acontecimento real. Dessa forma, são misturados elementos de documentário, em que dois sobreviventes da violência policial testemunham sobre o que aconteceu, com viagens no tempo e um cenário de uma Brasília distópica, na qual os moradores da Ceilândia necessitam de um passaporte para entrar no Plano Piloto.

A violência no baile do Quarentão, em 1986, foi uma dentro de uma série gigantesca de episódios semelhantes, que provavelmente ficaria esquecida se não tivesse sido abordada pelo filme de Adirley Queirós. Os crimes praticados por policiais contra negros e periféricos raramente são julgados, sendo muitas vezes esquecidos e apagados, pelos menos a partir de um ponto de vista de uma história oficial. Como não há um reconhecimento do Estado de que houve um crime e de que agentes do Estado foram os responsáveis, é como se a violência não houvesse existido, provocando nas vítimas e familiares, além da dor física e da perda, um sofrimento pela negação por parte do meio social de que aconteceu de fato uma violência. *Branco sai, preto fica* (2014), apesar de abordar a memória específica de um episódio de violência policial, poderia estar abordando vários outros, pois se trata de algo extremamente recorrente nas últimas décadas no Brasil. Desse modo, a missão que o personagem Dimas Cravalanças recebe ao viajar do ano 2070 para o passado é significativa: ele deve encontrar a “chave pra incriminar o Estado brasileiro, por crimes praticados contra populações periféricas”. O Estado brasileiro poderia ser incriminado pelo episódio do baile do Quarentão, assim como por inúmeros outros crimes.

O ano de 1986, em que aconteceu a violência policial no baile do Quarentão, é significativo pois ele marca um período de transição democrática, após 21 anos de ditadura militar no Brasil. O episódio se deu, portanto, um ano após o regime militar ter terminado, sendo que a nova constituição foi promulgada em 1988, e que as primeiras eleições presidenciais depois da ditadura seriam em 1989. Apesar de uma transição para um regime democrático ter ocorrido em um plano oficial, uma série de violações de direitos humanos e de atos de violência praticados por agentes de Estado prosseguiram nesse período.<sup>89</sup> O período democrático, aliás, é caracterizado por um aumento vertiginoso do encarceramento em massa e das taxas de homicídio, sendo a população negra, pobre e periférica a mais afetada.

---

<sup>89</sup> Discuto essa questão de modo mais aprofundado no capítulo 4 desta tese, a partir da memória do Massacre do Carandiru.

### 3.1. Memória traumática e ficção científica

*Branco sai, preto fica* (2014) parece jogar o tempo todo com uma ancoragem em um acontecimento histórico específico e ao mesmo tempo um distanciamento. Segundo Guilherme Carréra (2018), há de um lado o impulso em produzir uma memória não oficial sob a perspectiva de pessoas que são parte de grupos marginalizados e, de outro, um tom abertamente ficcional. Ao misturar elementos ficcionais e fantásticos com documentos de arquivos e testemunhos de sobreviventes sobre um episódio histórico específico, o filme ao mesmo tempo esfumaça as fronteiras entre realidade e ficção, e provoca em nós um estranhamento sobre a realidade presente. Carréra (2018) afirma que a proposta de usar elementos da ficção científica não é apresentar imagens sobre o futuro, mas sim desfamiliarizar e desestruturar nossa experiência do presente. Desse modo, a violência contra negros e moradores da periferia, tão naturalizada na sociedade brasileira, pode, através do recurso de elementos fantásticos, ser deslocada e estranhada, de um modo diferente que uma abordagem através de um documentário convencional conseguiria.

O uso da ficção científica no filme pode ser pensado a partir da proposta estética do afrofuturismo, tal como propõe Kênia Freitas (2015), de modo que os elementos fantásticos são usados criativamente como forma de lidar com o apagamento do passado ligado à violência da escravidão e com a tentativa de destruição das culturas e das línguas de povos que foram capturados e abduzidos da África para outro continente. O termo afrofuturismo foi cunhado por Mark Dery (1994) e se refere à apropriação feita pelas culturas negras da diáspora de imagens ligadas à tecnologia e ao futuro. Nesse sentido, a ficção científica é utilizada como um recurso inventivo para lidar com um passado que foi roubado e apagado. Em entrevista a Dery (1994), Samuel Delany comenta sobre como negro/as da diáspora foram impedido/as de cultivar imagens de seus passados:

Eu não tenho ideia de onde, na África, meus ancestrais negros vieram, porque quando eles chegavam aos mercados de escravos em Nova Orleans, os registros disso eram sistematicamente destruídos. Caso conversassem em suas próprias línguas, eles apanhavam ou eram mortos. [...] Crianças eram frequentemente vendidas para longe de seus pais. E se fazia todo esforço imaginável para destruir todo vestígio do que poderia resistir como uma consciência social africana (DERY, 1994, p. 191, tradução minha).

A escravidão implicava em um projeto de destruição sistemática e massiva das memórias ligadas às terras natais no continente africano. Na leitura de Freitas (2015), *Branco sai, preto*

*fica* faz uso da ficção científica para abordar um duplo trauma: o do passado da escravidão e o do presente dos crimes do Estado brasileiro contra populações negras e periféricas.

Outro trauma que podemos destacar no filme é o do apagamento da história de violência que caracterizou a construção de Brasília. Como aponta Tatiana Hora (2017), o uso da ficção científica se torna significativo nesse sentido, pois Brasília foi uma cidade erguida sob uma promessa de lançar o país rapidamente para o futuro, mas que sua construção foi caracterizada por um grande número de operários mortos por condições precárias e inumanas de trabalho.<sup>90</sup> Assim, *Branco sai, preto fica* (2014) busca recuperar a memória de violência que foi apagada e implodir a narrativa do progresso que permitiu esse apagamento. Segundo Cláudia Mesquita (2015), podemos ver o próprio projeto de construção da capital federal como uma ficção científica: “é como se a mais delirante construção ficcional antecedesse o filme, na idealização de Brasília e em sua implementação paradoxal” (MESQUITA, 2015, p. 6). A cidade modernista projetada não conseguiu eliminar a pobreza e desigualdade social que foi jogada para as periferias, nas cidades-satélites. Desse modo, o presente da Ceilândia, abordado pelo filme de Adirley Queirós, é “o ‘futuro’ nunca imaginado pelos ‘planejadores do futuro’” (MESQUITA, 2015, p. 4).

Dois dos atores protagonistas do filme – Marquim da Tropa, que representa Marquim, e Shockito, que representa Sartana – foram sobreviventes da violência policial no baile do Quarentão. Desse modo, fica borrada a distinção entre personagens e atores: as suas próprias vidas são misturadas a elementos ficcionais. De acordo com Alfredo Suppia (2017), trata-se de dois personagens “reais”. Nos momentos do filme em que se aproximam mais de um documentário, os dois atores/personagens testemunham sobre os seus próprios traumas que deixaram marcas irreparáveis em seus corpos: Marquim da Tropa ficou paraplégico depois de tomar um tiro de um policial nas costas, e Shockito perdeu uma perna ao ser pisoteado por uma cavalaria policial. As marcas da violência traumática daquele dia alteraram o rumo de suas vidas

---

<sup>90</sup> O documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), dirigido por Vladimir Carvalho, traz os testemunhos de diversos trabalhadores que estiveram na construção de Brasília narrando sobre as cargas de trabalho extenuantes e sem fim, as condições precárias, e como havia diversos acidentes de trabalho que resultavam em mortes dos trabalhadores. Essas mortes eram escondidas e os cenários da violência apagados para que não prejudicasse a imagem de progresso que estava sendo construída em torno de Brasília, que envolvia inclusive uma narrativa de trabalhadores super-humanos que conseguiram um feito heroico na construção de uma cidade num período tão rápido. O filme aborda também o significativo episódio do massacre dos trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes, em 1959, que foram assassinados pelos policiais da Guarda Especial de Brasília (GEB) depois de protestarem por conta da péssima qualidade da comida servida no acampamento. A cena do massacre foi apagada, os corpos levados em caminhões e jogados em valas comuns. O episódio não foi investigado pelas autoridades e nenhum responsável foi punido. Para uma discussão sobre esse episódio, sobre o contexto mais amplo de construção de Brasília, sobre o documentário de Vladimir Carvalho, bem como sobre a obra de Adirley Queirós, ver o trabalho de Tatiana Hora Alves de Lima (2019). Agradeço ao André Monfrini por me chamar a atenção a respeito do assunto e pela indicação das obras citadas.

completamente. Como chama a atenção Suppia (2017), os depoimentos de Marquim da Tropa e de Shokito sobre o episódio que viveram são intercalados com cenas ficcionais em que seus respectivos personagens conduzem um fantástico plano de vingança. Eu gostaria de argumentar que o recurso à ficção científica no filme foi um modo criativo de tentar elaborar artisticamente o trauma da violência. Trauma este que é individual, por dizer respeito a dois sujeitos concretos específicos, mas também que é coletivo,<sup>91</sup> pois é representativo de uma imensa quantidade de episódios de violência policial contra homens negros periféricos no Brasil.

Estou de acordo com Carréra (2018) que afirma que o evento traumático está no núcleo do projeto do filme. O recurso aos elementos fantásticos é uma forma de tentar elaborar o aspecto doloroso ligado à violência traumática. A dificuldade de lidar com essa dor de um modo mais direto, como buscaria um documentário mais tradicional, diz respeito tanto aos próprios atores vítimas da violência, quanto às pessoas que assistem ao filme e que entram contato empaticamente com o sofrimento de outra pessoa. O recurso à ficção científica intercalado com testemunhos das vítimas permite um jogo de aproximação e distanciamento da cena traumática.

Para refletir sobre esse recurso à ficção científica como modo de lidar com a memória traumática, gostaria de propor uma relação com uma obra da literatura que diz respeito a um contexto um tanto diferente: *Matadouro 5*, de Kurt Vonnegut (2016). Vonnegut é um escritor norte-americano, cuja família é de ascendência alemã, e que foi soldado na Segunda Guerra Mundial contra a Alemanha nazista. Ele foi capturado pelas tropas alemãs e, como prisioneiro de guerra, presenciou o bombardeio aéreo das tropas aliadas na cidade de Dresden, que destruiu completamente a cidade, matando dezenas de milhares de pessoas.<sup>92</sup> Vonnegut depois da guerra se tornou um escritor, e profundamente atormentado pelo que presenciou naquela ocasião, cultivou o projeto de transformar suas memórias traumáticas em matéria literária. A forma como escolheu fazer isso foi através da ficção científica. Assim, sua experiência pessoal enquanto sobrevivente é misturada com viagens no tempo e abduções por extraterrestres.

Podemos destacar dois pontos de relação entre o modo de funcionamento da memória traumática e o recurso das viagens no tempo na ficção científica. Por um lado, as viagens no tempo remetem ao modo como, na memória traumática, o presente é subitamente

---

<sup>91</sup> A dimensão do trauma coletivo pode ser pensada também a partir da forma como a Ceilândia é figurada no filme. Mesquita (2015) chama a atenção para o tom melancólico em que predomina uma atmosfera de perda e de ruína. Assim, é como se o trauma sofrido por Marquim e Sartana se contagiasse para toda a cidade.

<sup>92</sup> A memória dos bombardeios aéreos durante a Segunda Guerra Mundial que deixaram em torno de 600 mil vítimas civis na Alemanha é abordada no excelente livro *Guerra aérea e literatura*, de W. G. Sebald (2011).

tomado e inundado de forma intrusiva por cenas de um passado que insiste em retornar. No texto “Além do princípio do prazer”, Freud (2010b) reflete sobre os soldados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial que tinham pesadelos recorrentes em que voltavam à situação traumática vivida, despertando com um renovado terror. Há, nesses casos, uma fixação ao trauma, que faz com que o sujeito seja transportado temporalmente ao momento de violência contra a sua vontade. Frosh (2018) fala de uma *perturbação temporal*, em que se altera a experiência de existir no tempo e o modo como separamos o passado, o presente e o futuro: “algo que deveria ser ‘passado’ é vivenciado no presente como se fosse ao mesmo tempo fantástico e real” (FROSH, 2018, p. 12). Por outro lado – e essa é uma segunda característica importante para se relacionar com o filme *Branco sai, preto fica* –, as viagens no tempo permitem associar diferentes episódios de violência com certa distância temporal. No livro de Vonnegut (2016), o tempo presente é a década de 1960, quando está ocorrendo a Guerra do Vietnã, na qual o filho do protagonista do livro é um soldado. Ao intercalar de forma abrupta, por meio de viagens no tempo, cenas que dizem respeito a duas guerras diferentes, o autor consegue trazer de forma muito concisa uma história de violência que se repete.

Logo no início do livro, o narrador diz o seguinte:

Quando voltei para casa depois da Segunda Guerra Mundial, há vinte e três anos, achei que seria fácil escrever sobre a destruição de Dresden, já que tudo o que teria de fazer seria relatar o que eu tinha visto. [...] Mas poucas palavras saíram da minha cabeça na época – pelo menos não foi uma quantidade suficiente para um livro. (VONNEGUT, 2016, p. 8).

O autor não consegue se apoderar de suas recordações para transformá-las em matéria de um romance autobiográfico, pois “não há nada inteligente a ser dito sobre um massacre” (VONNEGUT, 2016, p. 25). Comentando o romance de Vonnegut, Aleida Assmann (2011) afirma que o livro se inicia com o insucesso do projeto: “[o] trauma histórico e biográfico requer outra técnica literária, um experimento radical” (ASSMANN, 2011, p. 305). Para a autora, o modo de escrita carnavalesco e o recurso à ficção científica com viagens no tempo e abduções por extraterrestres, presentes no livro, refletem o trauma que esmaga o continuum do tempo. “Por essa aura lúdica de estranheza, Vonnegut pode aproximar-se do acontecimento da guerra e, ao mesmo tempo, mantê-lo distante” (ASSMANN, 2011, p. 308).

Vonnegut, em sua ficcionalização de suas memórias, cria um personagem chamado Billy Pilgrim, uma espécie de clown-soldado, que é atrapalhado e faz tudo errado, adquirindo a ira de seus colegas de farda. Ele fez parte de um grupo de prisioneiros de guerra americanos que foi mandado pelos alemães para Dresden e foram alojados em um matadouro de animais.

O seu grupo ficou na quinta construção, que tinha sido feita como abrigo para porcos prestes a serem abatidos, e que era conhecida como “Matadouro 5”.<sup>93</sup> Vivenciando a violência da guerra, e especificamente a completa destruição de Dresden, Billy se torna um traumatizado de guerra, cuja doença se fundamenta principalmente na perda do sentido do tempo. Para o personagem é impossível se orientar no tempo: “Sob uma associação somática incontrolável, abrem-se para ele passagens de uma etapa de tempo a outra. Dessa forma, alinham-se passado, presente e futuro” (ASSMANN, 2011, p. 306). Na narrativa, ele é constantemente atravessado pelo transbordamento de impulsos memorativos incontroláveis, de modo que suas frequentes viagens no tempo podem ser vistas como consequências da ação da memória traumática que insiste em assombrá-lo. Em uma das viagens no tempo, Billy Pilgrim acorda em 1948, três anos depois do final da guerra, internado na ala de pacientes mentais num hospital para veteranos de guerra. Nessa ocasião, através de um paciente que estava internado junto com ele, começou a ler livros de ficção científica. Diz o narrador sobre Billy e seu colega de hospital: “Ambos estavam achando suas vidas sem sentido – em parte por conta do que tinham visto na guerra. [...] Então ambos estavam tentando reinventar a si próprios e ao universo em que viviam. A ficção científica era uma grande ajuda” (VONNEGUT, 2016, p. 107).

No filme *Branco sai, preto fica* (2014), são superpostos basicamente três tempos diferentes: o do passado traumático referente à violenta repressão policial no Quarentão, em 1986; o presente (que não necessariamente se refere ao nosso presente) em que as vítimas recordam a violência que sofreram e em que o personagem que vem do futuro, Dimas Cravalaças, busca coletar provas para acusar o Estado brasileiro; e o futuro, o ano de 2070, de onde vem Dimas e de onde ele recebe mensagens a respeito de sua missão. A forma como as memórias dos personagens-atores Marquim-Marquim da Tropa e Sartana-Shockito entram no enredo do filme não é propriamente uma viagem no tempo, como no livro de Vonnegut (2016). Eles narram, no momento presente do filme, sobre a violência que viveram no passado, e é através de suas vozes que podemos entrar em contato com o que aconteceu. Podemos, assim, dizer que eles *testemunham*.<sup>94</sup> A viagem no tempo, enquanto recurso da ficção científica, diz

<sup>93</sup> “Antes que os americanos entrassem, o único dos guardas que falava alemão disse-lhes que memorizassem o endereço simples, para o caso de se perderem na cidade grande. O endereço deles era o seguinte: ‘Schlachthof-fünf’. *Schlachthof* significava *matadouro*. *Fünf* era o bom e velho *cinco*” (VONNEGUT, 2016, p. 159).

<sup>94</sup> Shoshana Felman define o testemunho da seguinte forma: “Como uma forma de relação com os eventos, o testemunho parece ser composto de pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição, eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais” (FELMAN, 2000, p. 18). A autora diz ainda que “a testemunha é ‘perseguida’, ou seja, ao mesmo tempo coagida e atada ao que, no impacto inesperado do acidente, é igualmente incompreensível e inesquecível. O acidente não solta: é um acidente do qual a testemunha não consegue mais se libertar” (FELMAN, 2000, p. 35).

respeito mais propriamente à figura de Dimas Cravalaças, um personagem fictício que aparece do futuro para coletar os testemunhos de Marquim e Sartana, e assim poder incriminar o Estado brasileiro por crimes que foram cometidos no passado. Sobre esses três tempos superpostos Suppia (2017) afirma: “Dimas Cravalaças não viaja no tempo para mudar a história desfazendo a injustiça [...], mas para coletar provas para um processo judicial futuro. As provas não são especificadas pela narrativa e o passado injusto está consumado, resta apenas atribuir a responsabilidade”.<sup>95</sup> A viagem no tempo, portanto, busca fazer justiça a um episódio de violência praticado pelo Estado no passado e para isso é necessário coletar documentos que possam servir de provas. Sem esses documentos, é como se o acontecimento nunca tivesse existido, gerando um esquecimento oficial do episódio.

Na primeira cena do filme, aparece um dos protagonistas, Marquim, em uma espécie de porão de sua casa, onde faz transmissões para uma rádio amadora. Em sua transmissão, com uma batida de música de fundo,<sup>96</sup> ele narra sobre o que viveu naquele dia do baile, na Ceilândia. Ficamos sabendo que ele estava animado e ansioso com um novo passo de dança que junto com seus amigos tinham preparado. A cena que está sendo narrada, entretanto, é interrompida quando Marquim percebe que algo estranho está acontecendo: som de bombas, cachorros, gás de pimenta. Os policiais entram na boate, interrompem o som e param o baile, gritando: “Putá prum lado, viado pro outro. [...] Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai, preto fica, porra!”. A frase do policial, que dá título ao filme,<sup>97</sup> escancara a violência do racismo, tão característica da sociedade brasileira, que trata brancos e negros de forma completamente distinta. Sabemos que os casos de violência e abuso policial atingem de uma forma completamente desproporcional pessoas negras, que são consideradas suspeitas e potenciais criminosos apenas por conta de sua cor de pele. O episódio de repressão policial no baile do Quarentão e a frase do policial são, portanto, característicos de uma violência policial

---

<sup>95</sup> O artigo de Suppia (2017) é online e não possui paginação.

<sup>96</sup> Aline Portugal destaca a importância da música para essa narrativa de Marquim: “A rememoração, aqui, se dá através da música. O rap inventado pelo personagem, vítima do episódio que narra, vai pouco a pouco recriando as cenas, de um modo cadenciado que parece tornar as situações ainda mais presentes e pulsantes” (PORTUGAL, 2015, p. 115).

<sup>97</sup> Em entrevista feita quando o projeto estava em fase de produção, o diretor do filme, Adirley Queirós (citado por SUPPIA, 2017), afirma o seguinte: “O nome do filme é ‘Branco sai e preto fica’. Porque em várias das narrativas dizem que os caras da polícia chegaram e falaram assim: ‘quem for branco pode sair, aqui é um baile black’. Um me falou assim: ‘um cara chegou e falou assim: ‘ó, branco sai e preto fica’ – aí como não tinha branco, ele colocou todo mundo deitado no chão’. Isso é outra coisa recorrente: que eles colocaram a cavalaria para pisar em cima dos caras”.

que é recorrente, e que, longe de ser exceção, parece ser a regra: os negros são os escolhidos como alvos.<sup>98</sup>

A cena com a narrativa de Marquim corta e, em seguida, vemos Dimas Cravalanças na máquina do tempo em forma de contêiner. Desse modo, há uma brusca mudança, no filme, para uma esfera ficcional. A própria figura de Dimas Cravalanças é interessante de ser pensada em contraposição aos outros dois protagonistas do filme – Marquim e Sartana –, que são personagens “reais”. Oliveira e Maciel (2017) propõem ver na figura de Cravalanças uma espécie de narrador<sup>99</sup> que vem do futuro, e que recolhe os depoimentos de Marquim e Sartana, bem como fotos e matérias de jornais, sobre o episódio no baile do Quarentão. Desse modo, os testemunhos dos dois seriam parte dos documentos audiovisuais documentados por Cravalanças, e a própria narrativa do filme se configuraria como “a colagem de relatórios de viagem desse narrador vindo do futuro” (OLIVEIRA; MACIEL, 2017, p. 13). Hora (2017) aponta que é Dimas Cravalanças quem lança as articulações entre presente e passado, sendo a máquina do tempo “um dispositivo que aciona a narração da experiência das vítimas da violência policial no Baile Quarentão” (HORA, 2017, p. 71). A autora também chama a atenção que a máquina do tempo é um contêiner de obras localizado num terreno onde estão sendo construídos edifícios, na Ceilândia, o que remete à expansão imobiliária em Brasília e à separação entre periferia e Plano Piloto: “a máquina do tempo, um container de obras, é um aparato do futuro, mas trata-se de uma alegoria do passado da construção de Brasília e do presente do crescimento da capital” (HORA, 2017, p. 73). O recurso à ficção científica nesse caso é feito de maneira irônica, pois, ao invés de um aparato com uma imagem ultratecnológica, a máquina do tempo parece mais uma engenhoca precária. Na leitura de Mesquita (2015), as engenhocas do filme de Adirley Queirós se contrapõem à crença depositada no progresso e na máquina por ocasião da construção de Brasília.

### 3.2. Arquivo e apagamento

---

<sup>98</sup> Essa questão será aprofundada no capítulo seguinte desta tese através da discussão sobre a lei do cão e sobre os raps do grupo Racionais MC's.

<sup>99</sup> Hora (2017) vai além e propõe ver Sartana também como um narrador do filme, pois teria sido ele que criou o personagem que viaja pelo tempo. A autora chama a atenção para as cenas em que Sartana aparece desenhando Dimas Cravalanças e a máquina do tempo, de modo que seria possível ver esses elementos de ficção científica como uma invenção do personagem.

Ao longo de *Branco sai, preto fica* (2014), há algumas cenas em que Dimas Cravalaças aparece na máquina do tempo em forma de contêiner recebendo mensagens do futuro. Já na primeira delas ficamos sabendo que sua missão é encontrar a “chave pra incriminar o Estado brasileiro, por crimes praticados contra populações periféricas”. Em outra, ele recebe uma mensagem de uma mulher que se refere a ele como um “agente terceirizado do Estado brasileiro”, e que lhe diz que faz três anos que não tiveram notícias desde sua chegada ao “território do passado”. Dimas Cravalaças é lembrado de sua missão de encontrar Sartana, para que possam “mover uma ação contra o Estado, por crimes cometidos contra populações negras e marginalizadas. Produza provas, Cravalaças”. Em outra cena, adiante no filme, há uma nova mensagem para Dimas Cravalaças que menciona a suspeita de que ele foi desintegrado no tempo/espaço. Ele ouve a seguinte mensagem: “Se você não construir urgentemente as provas, a missão será abortada. [...] Sem provas, não há passado. Sem passado, no money. Ok? No money”.

A figura de Dimas Cravalaças é ambígua, e o tempo todo é colocada em dúvida sua real convicção sobre a possibilidade de se acusar o Estado brasileiro. O primeiro ponto a ser destacado, nesse sentido, é que ele próprio é um “agente terceirizado do Estado brasileiro” dos anos 2070. As condições precárias de seu trabalho aparecem já na primeira cena, quando ele chega do futuro dizendo que perdeu uma série de coisas em sua viagem – identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos –, e que apresenta sequelas como transtornos psicológicos e náusea. Oliveira e Maciel (2017) enfatizam que, por conta de sua relação laboral, as ações de Dimas Cravalaças não seriam movidas por qualquer senso de justiça. Isso se manifesta na ameaça que acompanha a mensagem do futuro anteriormente citada: “Cravalaças, sem provas, não há passado. Sem passado, *no money*. Entendeu? *No mo-ney!*”. A ameaça do “no money” escancara as condições de trabalho precárias a que o personagem está submetido.

Ao longo do filme, Dimas Cravalaças parece conseguir provas para cumprir sua missão: reúne fotos do baile no Quarentão, notícias de jornal e, talvez o mais importante, os testemunhos de duas vítimas sobre o que ocorreu naquele dia. Assim, vemos uma cena em que Cravalaças assiste a gravações de Sartana e de Marquim narrando as suas versões sobre o episódio e sobre como os dois foram alvo de uma violência policial que deixaram sequelas em seus corpos, marcas que carregam até hoje.<sup>100</sup> Quando recordamos que se trata de uma violência

---

<sup>100</sup> Como aponta Hora a respeito dessa cena, a máquina do tempo se torna um cinema: “Dimas assiste aos testemunhos de Marquim e Sartana projetados numa das paredes do container, como um espectador numa sala de projeção” (HORA, 2017, p. 71).

real que atravessaram, podemos vê-los como sobreviventes que testemunham a respeito do que sofreram.<sup>101</sup> Os testemunhos dos dois são arquivados por Dimas Cravalaças para constituírem provas que possam incriminar o Estado brasileiro em ação que está sendo movida no futuro. Depois desse trabalho, o agente terceirizado recebe a seguinte mensagem: “Parabéns pelas provas obtidas! O governo brasileiro será acionado na justiça e as famílias serão ressarcidas. Seus serviços não são mais necessários”.

A partir das mensagens que Dimas Cravalaças recebe do futuro, gostaria de propor uma reflexão sobre a transformação de testemunhos em arquivos e sobre o papel da construção desses registros em casos em que há crimes que correm o risco de serem apagados da história. O pedido que recebe para que produza provas e a frase “sem provas não há passado” pode ser pensado no contexto da longa história de violência no Brasil em que se tentou sistematicamente apagar os crimes contra as populações negras e periféricas. Pelo fato de muitas vezes esses crimes não terem sido suficientemente documentados, ou de os arquivos a respeito terem sido destruídos, é como se eles nunca tivessem existido, a ponto inclusive de os algozes poderem ter se constituídos como heróis aos olhos de uma história oficial. Por outro lado, podemos também levantar a questão de que mesmo sendo documentado esse tipo de crime costuma não provocar compaixão, sendo marcante a indiferença de parcela importante da sociedade. Assim, o decisivo não seria propriamente documentar ou não o que aconteceu, mas sim como quebrar a barreira de indiferença que permite com que ele aconteça e seja legitimado na sociedade.

Acredito que é possível pensar essa questão a partir de uma dimensão paradoxal presente no processo de transformação do testemunho em arquivo, que Paul Ricoeur (2007) caracteriza como *phármakon*.<sup>102</sup> De acordo com o autor, “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história” (RICOEUR, 2007, p. 41). Essa transição passa pelo arquivo, ou seja, a primeira mutação é a que sai da esfera da memória viva: a mudança de estatuto do testemunho falado ao de arquivo. Ao pensarmos em um contexto brasileiro caracterizado pelo constante apagamento da história de violência, esse momento da transição do testemunho para o arquivo se mostra importante como uma forma de inscrever aquilo que de outra forma ficaria silenciado. Segundo Ricoeur, “[o] momento do arquivo é o

---

<sup>101</sup> No próximo capítulo, o conceito de testemunho será retomado e discutido a partir da distinção das duas palavras latinas que estão em sua raiz: *testis* e *superstes*. O testemunho enquanto *testis* diz respeito à ideia de alguém que depõe sobre um acontecimento que presenciou enquanto um terceiro. Já o testemunho enquanto *superstes* diz respeito a alguém que experienciou diretamente algo e narra a partir da condição de sobrevivente. No caso de Marquim/Marquim da Tropa e Sartana/Shockito no filme, podemos pensar que se trata predominantemente de um testemunho enquanto *superstes*.

<sup>102</sup> As reflexões que se seguem dão continuidade a indagações sobre a memória feitas nos capítulos anteriores, especialmente à discussão sobre o mito da origem da escrita no diálogo *Fedro* (PLATÃO, 2000), realizada no capítulo 2.

momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada” (RICOEUR, 2007, p. 176). Na leitura feita pelo autor, todo esse processo de mudança do testemunho para o arquivo, de memória para a história, é assombrado pelo *phármakon* do mito do *Fedro* (PLATÃO, 2000). E isso tanto por marcar a transição do oral para o escrito,<sup>103</sup> quanto por não ser mais memória viva – *mnēmē* – e se tornar outra coisa, algo como uma *hupomnēsis*, uma prótese da memória. Assim, se, no mito do diálogo *Fedro*, a invenção da escrita é apresentada por *Thoth* ao rei Tamuz como o antídoto da memória, ela poderia ser considerada como “o paradigma de todos os sonhos de substituição da memória pela história” (RICOEUR, 2007, p. 148). Desse modo, na releitura de Ricoeur, a memória viva do mito platônico é contraposta à escrita da história. Com isso, pairaria uma suspeita de que a história seja “um dano para a memória, como o *pharmakon* do mito, do qual não se sabe afinal se é remédio ou veneno, ou ambos” (RICOEUR, 2007, p. 154). Comentando o autor, Gagnebin questiona: “será que a escrita da história, essa ‘memória de papel’, não termina por destruir a memória viva em vez de servi-la?” (GAGNEBIN, 2009, p. 180). Ricoeur estabelece uma relação privilegiada entre memória e vida, relação essa que pode ser ameaçada pela história como *graphè* (escrita) e como disciplina. Ele, contudo, não simplesmente condena a ciência da história, mas antes busca limitar suas pretensões, sendo que o paradoxo do *phármakon* o auxilia a pensar as relações entre memória e história:

A ambiguidade mesma do *pharmakon*, quer ele designe a escrita ou a historiografia, é o que permite a Ricoeur delimitar o papel positivo da história: [...] a história seria bem-vinda quando se compreende não como o oposto ou, pior ainda, como o corretivo da memória viva, mas sim como sua ajuda eficaz (GAGNEBIN, 2009, p. 183-184).

Se no mito narrado no diálogo platônico a escrita teria uma dimensão paradoxal, ao mesmo tempo propiciando a memória e carregando a ameaça de esquecimento, também a transformação de testemunho em arquivos seria carregada de uma série de ganhos e perdas, vantagens e riscos. A ideia de *phármakon* me parece interessante não apenas por trazer uma ambivalência em que coexistem uma carga positiva e negativo – remédio e veneno –, mas também porque, ao pensarmos no Brasil, em sua história de violência e na memória traumática que pesa sobre nosso presente, ela aponta para uma busca de uma terapêutica, ou melhor, de

---

<sup>103</sup> Uma tese constante do livro de Ricoeur segundo o próprio autor “é que a história é uma escrita, de uma ponta a outra: dos arquivos aos textos de historiadores, escritos, publicados, dados a ler” (RICOEUR, 2007, p. 148). Ele chama a atenção para o termo *historiografia*, que como sugere a composição da palavra, é escrita da história. A escrita seria a principal distinção entre memória e história, ou mais precisamente, a escrita marcaria justamente a passagem da memória para a história.

uma forma de tentarmos elaborar esse passado. É claro que isso fica no âmbito de uma promessa, pois não sabemos se esse *phármakon* de fato possibilite uma cura, ou se é na verdade o oposto disso. De qualquer modo, acredito – e os próprios esforços da presente tese são carregados por esta aposta – na importância de lidar com o passado não pacificado no Brasil, tendo como horizonte uma política de memória justa.

O testemunho, marcado pela oralidade, e encarnado em uma pessoa que fala em nome próprio se dirigindo a outra, ainda está imbrincado no âmbito da memória. Segundo Ricoeur, “entregue à crença de outro, o testemunho transmite à história a energia da memória declarativa. Mas a palavra viva da testemunha, transmutada em escrita, se funde na massa dos documentos de arquivos” (RICOEUR, 2007, p. 504). Assim como o *phármakon* do mito platônico, portanto, o autor propõe que também a escrita da história seria carregada por um caráter paradoxal: “não sabemos, e talvez não saibamos jamais, se a passagem do testemunho oral ao testemunho escrito, ao documento de arquivo, é, quanto a sua utilidade ou seus inconvenientes para a memória viva, remédio ou veneno – *phármakon*” (RICOEUR, 2007, p. 178). Essa questão se torna ainda mais significativa no caso dos testemunhos ligados a situações de violência, que estão fundamentalmente vinculados à dor. Ricoeur (2007) afirma que seu processo de arquivamento pode suscitar uma crise no testemunho.<sup>104</sup> Pelo fato de se buscar transmitir uma experiência que é de extrema inumanidade, o testemunho “coloca um problema de acolhimento ao qual o arquivamento não responde e parece até inapropriado, provisoriamente incongruente” (RICOEUR, 2007, p. 186).

Considero interessante trazer as reflexões de Marc Nichanian (2009), nesse momento, por sua crítica radical à lógica do arquivo, chegando a defender que o testemunho deve ser “salvo” do arquivamento. É preciso levarmos em consideração que a preocupação central do autor é com o genocídio, que é definido como “a própria destruição de um fato, da noção do fato, da factualidade do fato” (NICHANIAN, 2009, p. 1, tradução minha). Fundamental, portanto, para se pensar o genocídio é a máquina de negação, que faz com que o próprio fato seja negado enquanto tal. Apesar de refletir fundamentalmente sobre o genocídio armênio, acredito que suas considerações são interessantes para pensar o contexto brasileiro, pois também nesse caso fica evidente como a máquina genocida é uma máquina de negação. O genocídio armênio perpetrado pelo governo do Império Otomano durante a Primeira Guerra

---

<sup>104</sup> O exemplo dado por Ricoeur (2007) de caso limite de testemunho ligado a situações extremas de dor é o de sobreviventes do genocídio contra os judeus perpetrado pelos nazistas. Entretanto, acredito que podemos estender a ideia desse testemunho limite para o caso do genocídio armênio, que é discutido por Marc Nichanian (2009, 2012), e para aqueles que dizem respeito à história de violência no Brasil, marcada por séculos de genocídio e de escravidão.

Mundial é até hoje, mais de cem anos depois, negado veementemente pelo governo turco. Os armênios sobreviventes e seus descendentes na diáspora, desde então, vivem uma longa batalha para que o genocídio e a própria morte de seus familiares sejam reconhecidos, de modo que eles possam minimamente viver o luto dessa perda violenta.<sup>105</sup> Desse modo, o que está em jogo não é apenas os assassinatos em si, mas também todo o esforço em se apagar qualquer prova de que as mortes violentas aconteceram. De acordo com Nichanian (2009), o assassinato em massa planejado consistiu não apenas no matar, mas no apagar de todos os rastros da morte. Hélène Piralian (2000) diz que o projeto genocida busca destruir as marcas e inscrições culturais de um grupo humano, de modo que a destruição não recaia apenas nos vivos, mas também em todo o seu passado. Faz parte da lógica genocida, portanto, o assassinato da memória.

Ao trazer a ideia de genocídio, minha ideia não é comparar as experiências ou especificidades da violência sofrida por diferentes grupos,<sup>106</sup> muito menos buscar enquadrar um caso ou outro dentro de uma definição jurídica de genocídio, tal qual proposto no direito internacional, mas sim conjecturar<sup>107</sup> sobre algo que caracteriza a máquina genocida. Nesse sentido, acredito que fundamental nesse tipo de violência é a tentativa de destruição do passado de uma coletividade e de sua possibilidade de memória. O assassinato de um grande número de pessoas é acompanhado de uma tentativa de apagar os traços da violência cometida, de modo que não seja possível inscrevê-la na história. Para fazer frente a essa máquina genocida e seu memoricídio planejado, acredito na importância do testemunho aliado com a arte. Assim, podemos buscar uma memória em seu compromisso ético com as vítimas e seus mortos.

Essa característica de apagamento da memória está presente na reflexão sobre o genocídio judaico perpetrado pelos nazistas, que, segundo Annette Wieviorka (2006), buscou a destruição de toda uma coletividade, uma cultura, um modo de vida: “Tudo o que permite indivíduos orientarem a si mesmos – uma língua, uma história, um país, uma rede social – [...] é apagado” (WIEVIORKA. 2006, p. 25, tradução minha). Com isso há uma tentativa de impedir

---

<sup>105</sup> Piralian (2000) afirma que o que está em jogo nos genocídios não é apenas a morte real de sujeitos, mas também a destruição da própria morte como estrutura que permite sua transmissão simbólica. Com a impossibilidade de se ter uma morte simbólica, por meio dos devidos rituais fúnebres, o luto para os familiares e pessoas próximas do morto se torna impossível. Como consequência, os familiares e os sobreviventes são obrigados a carregarem dentro de si próprios uma tumba com o morto, que se conserva sem poder ser integrado.

<sup>106</sup> Sendo de origem judaica e tendo a minha própria família marcada pelo genocídio judaico na Segunda Guerra Mundial, eu cresci em um meio que recorrentemente trazia a ideia do caráter único desse genocídio, ora chamado de Holocausto, ora Shoah. Ouvi diversas vezes que a experiência desse genocídio não deve ser comparada, como se isso pudesse desrespeitar a memória das vítimas. Para mim foi um longo processo de aprendizado, eu ir me abrindo para outras histórias de sofrimento e de violência, marcadamente aquelas que caracterizam o Brasil. Acho que não se trata de comparar sobre qual povo teria sofrido mais, mas sim de buscar formas de pensar e de lutar para que violências terríveis desses tipos não aconteçam com nenhum grupo de pessoas, agora e no futuro.

<sup>107</sup> Assim, cabe destacar aqui a dimensão especulativa desta tese em forma de ensaio.

a própria possibilidade de se constituir uma memória sobre o passado. Nas palavras de Seligmann-Silva:

O apagamento da memória – e com ela, da responsabilidade – é parte integrante de muitos assassinatos em massa. No caso específico da Shoah, como Himmler afirmou no seu famoso discurso de Posen, o genocídio dos judeus seria uma *‘página de glória não escrita e que nunca deveria ser escrita’*: ou seja, encontrava-se no cerne da empreitada nazista de aniquilação dos judeus o ato de apagar qualquer *traço* desse assassinato. [...] Se a memória – e a história – só existe graças à nossa capacidade de (re)inscrever os traços deixados pelo passado, os nazistas – sobretudo com o recurso às câmaras de gás e aos crematórios – tentaram arrancar uma página da história. Eles eliminaram o traço por excelência do crime, os cadáveres (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 78).

Na experiência do genocídio armênio discutida por Nichanian (2009), para a máquina de negação funcionar foi necessário a total destruição dos arquivos que registravam que de alguma forma o massacre ocorreu. Com essa destruição dos arquivos, é possível que o genocídio anule a si mesmo enquanto fato.<sup>108</sup> Comentando Nichanian, Seligmann-Silva (2019b) destaca que sua crítica é voltada a uma historiografia sob um paradigma positivista, que quer se calcar unicamente em provas e documentos oficiais. Sendo a política genocida justamente a de apagar os rastros e eliminar as provas – pois há uma “lógica de auto-rasura do gesto genocida” (SELIGMANN-SILVA, 2019b, p. 157) –, esse tipo de historiografia seria sua cúmplice.

Apesar das diferenças entre os dois autores, acredito que a distinção feita por Ricoeur (2007) entre fato e acontecimento ajuda a compreender a ideia de Nichanian (2009) de que o genocídio é capaz de anular a si mesmo enquanto fato. Ricoeur nos adverte contra “a ilusão de crer que aquilo a que chamamos fato coincide com aquilo que realmente se passou, ou até mesmo com a memória vívida que dele têm as testemunhas oculares, como se os fatos

---

<sup>108</sup> Nichanian (2009) afirma que a lógica dos arquivos, que caracteriza o século XX, seria o que permite que os genocídios aconteçam: “Só há genocídio onde a cena de validação – a cena em que ‘fatos’ são investidos de ‘realidade’ – é governada pelo arquivo. É por isso que só há genocídio no século XX” (NICHANIAN, 2009, p. 26, tradução minha). Apesar de me apoiar nas considerações do autor, discordo dessa restrição das práticas do genocídio ao século XX. Do mesmo modo como Nichanian critica a forma como alguns historiadores se recusavam a reconhecer o genocídio armênio como genocídio apelando para um caráter único do Holocausto, acredito que ele próprio, por vezes, acaba caindo no que acusa, ao restringir as práticas de genocídio ao século XX. Não consigo pensar em outro nome que não genocídio para caracterizar o extermínio dos povos indígenas que caracterizou o processo de colonização portuguesa no Brasil, e que persistiu no Brasil independente. Com relação aos negros escravizados, eles apenas eram mantidos vivos enquanto servissem como mão-de-obra produtiva. Se não, eles eram peças descartáveis, que podiam ser mortos sem que houvesse nenhum reconhecimento oficial que considerasse isso crime. Não é porque a palavra genocídio foi criada apenas no século XX, e foi primeiro aplicada para caracterizar o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, que ela não pode ser aplicada retroativamente para caracterizar outros crimes anteriores que dizimaram populações inteiras. Nesse sentido, podemos pensar que o genocídio é uma constante na história brasileira.

dormissem nos documentos até que os historiadores dali os extraíssem” (RICOEUR, 2007, p. 189). Desse modo, o autor propõe uma distinção entre fato histórico e acontecimento real rememorado: “O fato não é o acontecimento, ele próprio devolvido à vida de uma consciência testemunha, mas o conteúdo de um enunciado que visa a representá-lo” (RICOEUR, 2007, p. 189). Portanto, enquanto o acontecimento é aquilo que realmente se passou e que tem relação com a memória das testemunhas oculares, o fato é o conteúdo de um enunciado que visa a representar o acontecimento. Compartilho da preocupação de Paul Ricoeur em não se recusar o estatuto do referente, ou seja, tanto a memória quanto a história visam o passado, e possuiriam uma espécie de “pulsão referencial”. É para preservar esse estatuto do referente que Ricoeur propõe distinguir “o fato enquanto ‘a coisa dita’, o ‘que’ do discurso histórico, do acontecimento enquanto ‘a coisa de que se fala’, o ‘a propósito de que’ é o discurso histórico” (RICOEUR, 2007, p. 190). A partir da ideia de genocídio de Nchanian (2009), e da distinção entre acontecimento e fato feita por Ricoeur (2007), acredito interessante pensar que no genocídio, a partir da destruição dos arquivos, esteja em jogo o próprio questionamento do fato histórico. Desse modo, a busca por *provas* de que algo aconteceu pode se tornar problemática, pois se trata justamente de um crime caracterizado pelo apagamento de seus traços.

Abdias Nascimento escreveu *O genocídio do negro brasileiro* na década de 1970, em um período, portanto, anterior à explosão das taxas de homicídio nas décadas de 1980 e 1990 e ao encarceramento em massa que fez o Brasil se tornar um dos países com a maior população carcerária do mundo. Ainda assim, ele caracteriza a violência que negros/as no Brasil são vítimas como um longo processo de genocídio.<sup>109</sup> Fundamental para esse processo, de acordo com Abdias Nascimento, foi a destruição dos arquivos da escravidão, a partir da “Circular n. 29, de 13 de maio de 1891, assinada pelo ministro das Finanças, Rui Barbosa, a qual ordenou a destruição pelo fogo de todos os documentos históricos e arquivos relacionados com o comércio de escravos e a escravidão em geral” (NASCIMENTO, 2016, p. 58). Essa destruição dos arquivos trouxe como consequência a falta de elementos para a compreensão sobre o passado africano no país, possibilitando que, assim, ele fosse distorcido. Desse modo, Abdias denuncia o “véu de silêncio a respeito das circunstâncias que envolveram a sorte de

---

<sup>109</sup> O livro de Abdias Nascimento (2016) abre com duas epígrafes extremamente significativas que trazem definições de genocídio. A primeira do Webster’s Third New International Dictionary of the English Language, de 1967, diz o seguinte: “O uso de medidas deliberativas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculada para o extermínio de um grupo racial, político ou cultural ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo”. Já a segunda, do Dicionário Escolar do Professor, de 1963, diz: “Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos. Ex.: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial etc.”

cerca de cem milhões de africanos (estimativa do falecido escritor Richard Wright), os quais foram criminosamente escravizados ou assassinados pelas armas dos colonizadores ocidentais” (NASCIMENTO, 2016, p. 61). A destruição dos arquivos e a tentativa de apagar o passado africano no Brasil foram acompanhadas de um assassinato em massa no período pós-abolição: “Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassinio coletivo. [...] Atirando os africanos e seus descendentes para fora da sociedade, a abolição exonerou de responsabilidades os senhores, o Estado, e a igreja” (NASCIMENTO, 2016, p. 79). Em seu livro, Abdias demonstra como houve nas políticas de incentivo à imigração europeia um explícito projeto político de miscigenar a população, de modo que ela progressivamente se embranquecesse, e eliminasse a assim chamada “mancha negra”. Nas ideias racistas da época, acreditava-se que na mistura de raças acabaria prevalecendo o “elemento superior”, de modo que conforme as raças fossem misturando, elas iriam embranquecendo.<sup>110</sup> Com o progressivo clareamento da população, defendia-se que o “problema racial” poderia ser solucionado, erradicando-se o elemento negro: “esta ideia da eliminação da raça negra não constituía apenas uma teoria abstrata, mas, calculada estratégia de destruição” (NASCIMENTO, 2016, p. 88). Fundamental nesse projeto de se tentar “apagar a ‘mancha negra’ da história do Brasil” (NASCIMENTO, 2016, p. 93), de acordo com o autor, foi a incineração dos documentos relativos à escravidão. Desse modo, genocídio e destruição dos arquivos andaram lado a lado.

O arquivamento dos testemunhos de Marquim e Sartana, no filme *Branco sai, preto fica* (2014), faz parte do processo de reunir provas para acusar o Estado brasileiro. Assim, aquilo que eles narram é gravado e reunido junto com outros arquivos, de modo a se fundir em meio a uma massa de documentos.<sup>111</sup> Ao pensarmos que a violência testemunhada é caracterizada justamente por um apagamento de seus traços, podemos questionar se o estabelecimento de provas, afinal, é possível. Ou melhor, se uma busca angustiada e incessante por provas, na

---

<sup>110</sup> O que busquei enfatizar em minha leitura do livro de Abdias Nascimento foi sua articulação entre genocídio e destruição de arquivos e sua conseqüente tentativa de apagamento do passado. A discussão sobre como as teorias raciais científicas do período embasaram intelectuais e políticos brasileiros para um projeto de branqueamento da população e de como Abdias Nascimento caracteriza esse processo de genocídio negro mereceria um melhor desenvolvimento. Isso, entretanto, foge das pretensões desta tese e o tema fica indicado como possibilidade para estudos futuros. De qualquer modo, para um maior aprofundamento do tema, indico as seguintes obras: Young (2005), Schwarcz (1993) e Skidmore (1976).

<sup>111</sup> A respeito de testemunhos orais que são gravados, Ricoeur afirma o seguinte: “Ora, esses testemunhos orais só se constituem em documentos depois de gravados; eles deixam então a esfera oral para entrar na da escrita, distanciando-se, assim, do papel do testemunho na conversação comum. Pode-se dizer então que a memória está arquivada, documentada. Seu objeto deixou de ser uma lembrança, no sentido próprio da palavra, ou seja, algo retido numa relação de continuidade e de apropriação com a respeito a um presente de consciência” (RICOEUR, 2007, p. 189). A reflexão sobre esse processo poderia ser estendida para o livro *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015), discutido anteriormente.

crença de que *sem provas, não há passado*, não é estar ainda dentro de uma lógica genocida que é tão criticada por Nichanian (2009). Entretanto, podemos fazer uma ressalva importante: não se trata, afinal, de uma reunião de provas em uma ação judicial, mas sim de um filme. Desse modo, os testemunhos sobre o episódio de violência no baile do Quarentão são reapropriados artisticamente e misturados a uma narrativa ficcional. A acusação contra o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população negra e periférica se dá no plano estético. Assim, ela consegue preservar ainda da força do testemunho ligado à memória enquanto *mnēmē*.

### 3.3. Arte e testemunho

Nichanian (2012) defende que se deve liberar o testemunho de uma função realista e documentária, ou seja, ele não deve ter como principal finalidade servir de prova. Ao ficar restrito à lei do arquivo, o testemunho estaria ainda dentro de uma lógica genocida que o autor denuncia tão veementemente. Além disso, a transformação do testemunho em um discurso de prova e seu engolfamento no arquivo fazem com que o sobrevivente seja privado de sua própria memória. Nesse sentido, Seligmann-Silva questiona: “como seria possível sair do círculo vicioso da exigência de provas, senão rompendo com o paradigma positivista? Afinal não existem os fatos comprobatórios, do ponto de vista da historiografia e de seu negacionismo que lhe é intrínseco. Mas existem os testemunhos e as memórias” (SELIGMANN-SILVA, 2019b, p. 161). Para Nichanian (2012), é por meio da arte e da literatura que se pode salvar o testemunho.<sup>112</sup>

A concepção de testemunho de Nichanian é próxima da que Derrida apresenta em seu livro *Morada* (2004), em que discute a perturbadora cumplicidade entre ficção e testemunho. Para Derrida, “se o testemunho pretende sempre testemunhar em verdade, da verdade, pela verdade, ele não consiste, no essencial, em dar a conhecer, em saber fazer, em informar, em dizer o verdadeiro” (DERRIDA, 2004, p. 22). Assim, “o testemunho está sempre ligado à possibilidade, pelo menos, da ficção, do perjúrio e da mentira” (DERRIDA, 2004, p. 22). Se, para Nichanian, o testemunho deve ser salvo do arquivo e de qualquer valor de prova, para Derrida (2004), o risco de o testemunho se tornar uma prova é justamente o de deixar de

---

<sup>112</sup> Nichanian (2012) discute o comovente caso de Zabel Essayan, que seria a maior escritora armênia de sua época, e que durante e após o extermínio dos armênios parou de se dedicar à literatura para coletar testemunhos de sobreviventes e arquivá-los. Segundo Nichanian, ela se tornou uma “secretária do arquivo”: “Estava assombrada pelo sobrevivente. Escrevia o que este lhe ditava, transcrevia. Estava submetida ao reino do arquivo, à transformação originária do testemunho em arquivo. Havia se tornado, na sua vida e no seu próprio corpo, uma máquina de arquivar” (NICHANIAN, 2012, p. 20). A *poética do resto*, defendida por Nichanian (2012), propõe justamente aliar testemunho e arte, ou melhor, tentar salvar o testemunho por meio da arte.

ser testemunho. Em sua concepção, o testemunho será sempre assombrado e sofrerá por estar indecidivelmente ligado à ficção:

se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia a sua função de testemunho. Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a possibilidade, pelo menos, da literatura (DERRIDA, 2004, p. 25).

E poderíamos acrescentar à literatura a arte de modo geral. No caso do filme *Branco sai, preto fica* (2014), testemunho e ficção científica assombram-se mutuamente, embaralhando o que é um e o que é outro. Desse modo, o testemunho deixa de buscar um valor de prova para uma acusação jurídica contra o Estado brasileiro, para se aliar à arte e julgar ao seu próprio modo.

Seligmann-Silva (2014, 2019b) propõe a ideia de *anarquivar* para se referir a esse movimento para fora da lógica do arquivo por meio da arte. O que está em jogo é um modo de pensar e de agir que desconfia dos arquivos. Segundo o autor, por meio do anarquivamento, é possível “mostrar a perversão da lógica arquivística e desconstruí-la, *transformar o arquivo em coleção, recollection*, ato político de rememoração” (SELIGMANN-SILVA, 2019b, p. 168). Não se trata, portanto, de destruir ou ignorar os arquivos, mas de os reapropriar de modo criativo, tirá-los da lei do arquivo denunciada por Nichanian. Assim, os artistas “vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38). A arte aliada ao testemunho pode, assim, buscar ser um antídoto contra esquecimento, constituir um exercício de anarquivar a barbárie, e juntar forças na luta política por justiça em um país profundamente desigual, violento e racista como o Brasil.

No momento em que recebe uma mensagem do futuro parabenizando-o pelas provas obtidas, Dimas Cravalaças é avisado de que um evento eletromagnético de grandes proporções está prestes a acontecer, ameaçando o futuro da Terra. Trata-se, na verdade, do plano de vingança movido por Marquim e Sartana que envolve jogar uma bomba sonora sobre Brasília. A mensagem diz que, se o agente terceirizado conseguir impedir esse evento, será devidamente recompensado e só então poderá retornar para o futuro. Segundo Oliveira e Maciel (2017), o dilema colocado para o agente terceirizado seria mover uma ação contra o Estado brasileiro no plano judicial ou então simplesmente explodir o Estado em um fantástico plano

de vingança.<sup>113</sup> Não ficamos sabendo através do enredo do filme, entretanto, se houve de fato um julgamento do episódio nem se as famílias foram reparadas, pois, paralelamente a isso tudo, Marquim e Sartana estão conduzindo seu próprio plano de vingança. O filme deixa em aberto, portanto, a real possibilidade de se constituir provas e de se confiar no plano jurídico para se buscar justiça nos casos de violência praticada pelo Estado brasileiro.

O desfecho do filme é justamente a bomba sonora de Marquim e Sartana explodindo sobre Brasília. Entretanto, como aponta Cárretera (2018), a vingança vem sob a forma de arte: a bomba que explode é composta de música.<sup>114</sup> No fim das contas, o Estado brasileiro acaba sendo acusado por crimes contra a população negra e periférica, mas não com um tribunal que julga os crimes ocorridos no baile do Quarentão: a própria obra *Branco sai, preto fica* (2014) promove uma acusação contra o Estado brasileiro que se dá no plano estético. O filme foi capaz de reunir testemunhos de sobreviventes de um episódio de violência policial que nunca foi julgado no plano jurídico, e desse modo fazer uma acusação de outra forma, uma forma que talvez seja mais criativa no âmbito da memória do Brasil. Além disso, como aponta Hora (2017), o que se busca implodir, em *Branco sai, preto fica* (2014), é a Brasília enquanto encarnação do ideal de progresso para o país. Marquim e Sartana assumem o ponto de vista da memória das vítimas que foram atropeladas em nome dessa narrativa do progresso, de modo que “é necessário implodir o futuro para elaborar e curar as cicatrizes do passado” (HORA, 2017, p. 77). A implosão dessa imagem de país do futuro é o que possibilita vermos os processos de apagamento da violência que permitiram que a cidade fosse erguida. Ou seja, é necessário desconstruir a narrativa do progresso para vislumbrarmos o que teve que ser apagado em seu nome.

---

<sup>113</sup> Na interpretação de Oliveira e Maciel, haveria duas únicas possibilidades em jogo: “Suas escolhas se dão, portanto, num campo estruturado por duas grandes alternativas que denotam igualmente as possibilidades em jogo dentro da história: reparação ou vingança” (OLIVEIRA; MACIEL, 2017, p. 25). Dimas Cravalaças acabaria optando pela vingança, auxiliando no plano de Marquim e Sartana. Apesar de considerar a leitura feita por Oliveira e Maciel (2017) interessante, principalmente no que diz respeito à figura de Dimas Cravalaças, não posso acompanhá-los nesse ponto. Como o meu enfoque central de discussão é a memória, discordo que a alternativa da vingança é escolhida, pois seria “falsa qualquer promessa de redimir o passado” (OLIVEIRA; MACIEL, 2017, p. 27). Ao invés de colocar os termos de forma dicotômica como se fosse uma alternativa entre vingança ou reparação, prefiro trazer a dimensão paradoxal do *phármakon*.

<sup>114</sup> Além da música, há o uso de desenhos que foram feitos por Sartana no filme na cena final da explosão, o que enfatiza o caráter de fabulação da narrativa.

#### 4. OS TESTEMUNHOS DE EUCLIDES DA CUNHA E DOS RACIONAIS MC'S DIANTE DE MASSACRES COMETIDOS PELO ESTADO BRASILEIRO<sup>115</sup>

Este capítulo parte de uma indagação que se colocou como uma espécie de desafio: seria possível relacionar e aproximar acontecimentos históricos distantes temporalmente como a Guerra de Canudos (1896-1897) e o Massacre do Carandiru (1992), e obras tão distintas esteticamente tais como o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha (2016),<sup>116</sup> e a canção “Diário de um detento”, dos Racionais MC’s (2018a)?<sup>117</sup>

Foi principalmente a partir da leitura de um artigo de Francisco Foot Hardman (1998), em que são colocadas lado a lado uma epígrafe de Euclides da Cunha e outra dos Racionais MC’s, que comecei a levar mais a sério a proposta. Neste artigo, Hardman (1998) defende a importância de se falar de Canudos mais de cem anos depois, pois isso permite ver algumas permanências na história do Brasil, na qual, em nome da construção de uma cultura brasileira unitária, houve a tentativa de apagar os rastros de violência cometida. Nesse sentido, a metamorfose da Guerra de Canudos em uma narrativa canônica da literatura brasileira, feita por Euclides da Cunha, foi fundamental na constituição da memória desse episódio, já que outros eventos históricos que também tiveram alto grau de devastação não tiveram repercussão semelhante.

A partir dessa sugestão, comecei a pensar no Massacre do Carandiru como parte dessa continuidade da história de violência que marca o Brasil. Quase cem anos separam o Massacre de Canudos<sup>118</sup> e o Massacre do Carandiru. Entretanto, é possível fazer aproximações

---

<sup>115</sup> Uma versão preliminar e reduzida deste capítulo foi publicada anteriormente em forma de artigo (OSMO, 2021c).

<sup>116</sup> O ano da publicação original do livro de Euclides da Cunha é 1902. Na tese, utilizarei nas citações a edição crítica organizada pela Walnice Nogueira Galvão, publicada em 2016 pela editora Ubu / Edições SESC. Seguindo as normas da ABNT, portanto, o ano das citações constará como 2016.

<sup>117</sup> A canção “Diário de um detento” foi lançada originalmente no disco *Sobrevivendo no inferno*, no ano de 1997 (RACIONAIS MC’S, 1997a). Na tese, quando eu fizer referência à canção, utilizarei a versão impressa em livro de *Sobrevivendo no inferno*, editada pela Companhia das Letras em 2018. Por conta disso, o ano que aparecerá junto às citações, seguindo as normas da ABNT, será 2018.

<sup>118</sup> Apesar de o episódio histórico ser mais conhecido como Guerra de Canudos, a partir deste momento farei referência a ele como Massacre de Canudos, pois a palavra “massacre” me parece mais apropriada para designar o que aconteceu. Nesse sentido concordo com os autores do livro *Sertão, sertões* (BARROS; PRETO; MARINHO, 2019), que, ao comentarem a foto *400 jagunços prisioneiros*, de Flávio de Barros (1897), argumentam que não tem cabimento chamar o massacre de “guerra” de Canudos. Os “jagunços prisioneiros” da foto eram em sua grande maioria mulheres e crianças, em situação de completo desamparo, cercados por soldados armados por todos os lados: “Mulheres e crianças, em sua maioria, sentadas, ajoelhadas ou acoradas, com expressões dramáticas no limiar da condição humana. Por detrás, em semicírculo, os militares que as aprisionam. A lente da câmera completa o cercamento, confinando os sobreviventes” (BARROS; PRETO; MARINHO, 2019, p. 10). Essa foto de Flávio de Barros, que cobriu o massacre de Canudos, foi uma das três incluídas por Euclides da Cunha em *Os sertões*. Hoje, o arquivo contendo as fotografias que realizou na ocasião – intitulada *Álbum de Canudos* – se encontra no acervo do Instituto Moreira Salles, e está disponível para acesso na internet: <<https://acervos.ims.com.br>> (Acesso

entre esses episódios. Ambos foram crimes<sup>119</sup> cometidos por agentes de Estado, a partir de ordens de governantes, e contaram com enorme aparato repressivo. Em ambos, parte da opinião pública apoiou e respaldou o massacre, enquanto outra parte passou a condenar e a denunciar a violência. Ambos passaram a ter disputas de narrativas em torno de sua memória. Simbólico também que ambos passaram por uma tentativa por parte do Estado de um esquecimento oficial da violência cometida, a partir da destruição dos locais palcos dos massacres: Canudos sendo inundada para fazer o açude Cocorobó em 1969, e a penitenciária do Carandiru sendo implodida para fazer o Parque da Juventude, a partir de 2002. A proposta deste ensaio é a de discutir nesses casos de massacres a importância que obras literárias tiveram (e ainda têm) para a memória desses crimes. No caso do Massacre de Canudos: *Os sertões*, de Euclides da Cunha (2016); no caso do Massacre do Carandiru: “Diário de um detento”, de Racionais MC’s (2018a). É significativo que o Massacre de Canudos aconteceu poucos anos depois da Proclamação da República (1889), sendo inclusive justificado como uma campanha em defesa da república recém-criada. Já o Massacre do Carandiru ocorreu no período da redemocratização, pouco depois dos 21 anos da ditadura militar (1964-1985), de modo que esse acontecimento se tornou uma espécie de marco em que forças repressivas do Estado cometeram um crime de grandes dimensões já em regime democrático.

Parece que o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e a canção “Diário de um detento”, do Racionais MC’s, se tornaram recentemente ainda mais atuais. Em 2018, a obra *Sobrevivendo no inferno* do Racionais MC’s foi incluída na lista de leituras obrigatórias do

---

em 25 ago. 2020). Para mais informações sobre as fotografias tiradas por Flávio de Barros em Canudos, ver o mencionado livro *Sertão, sertões* (BARROS; PRETO; MARINHO, 2019), e também o podcast dedicado ao assunto da Rádio Batuta, do Instituto Moreira Salles (RÁDIO BATUTA, 2019a).

<sup>119</sup> A palavra “crime”, neste capítulo, não é usada em um sentido jurídico como uma conduta tipificada na legislação penal. Antes, busquei compreender o que é caracterizado como crime em *Os sertões* e “Diário de um detento”, obras que não utilizam a linguagem técnico-jurídica como referencial, mas ainda assim fazem denúncias. Parto, a princípio, de Euclides da Cunha, que denuncia a campanha militar promovida contra Canudos como um “crime”. O autor, ao escrever, não tinha em vista o arcabouço jurídico da época, mas mesmo assim faz uma denúncia que, apesar de por vezes estar imbuída de uma retórica de um tribunal, é mais literária do que jurídica. Em seguida, discuto a ideia de “lei do cão”, presente tanto em canções de conselheiristas da época da Guerra de Canudos, quanto em raps da década de 1990, em que a própria República e o exército que a representava (no caso dos conselheiristas) ou a polícia militar (no caso dos raps) são associados ao crime. Por fim, debruço-me sobre a canção “Diário de um detento” do grupo Racionais MC’s que, assim como Euclides da Cunha, faz uma denúncia em que não se busca enquadrar o Massacre do Carandiru em uma lei ou conjunto de leis que foram infringidas. Apesar de a palavra “crime” aparecer no verso “Cada crime, uma sentença”, referindo-se às condenações de cada detento preso no Carandiru, não é esse tipo de crime que é alvo da denúncia do rap. Antes, o grupo denuncia uma sociedade em que negros e negras são sistematicamente, há séculos, humilhados, torturados, encarcerados e mortos. Assim, não propus trabalhar com uma definição estrita de “crime”, mas sim discutir canções e obras literárias que assumem um tom de denúncia diante de massacres que tem agentes do Estado como perpetradores.

vestibular da Unicamp.<sup>120</sup> No mesmo ano, esse disco ganhou uma versão em livro, editada pela Companhia das Letras.<sup>121</sup> No ano de 2019, Euclides da Cunha foi escolhido escritor homenageado da FLIP, e com isso novamente a Guerra de Canudos e a obra *Os sertões* voltaram a ser tema de debates em diversas esferas. Acredito que o retorno do interesse nessas obras esteja relacionado ao fato de elas abordarem acontecimentos históricos significativos que ganharam nova atualidade devido ao contexto político atual.

Dois trabalhos me serviram de inspiração metodológica para o desenvolvimento deste artigo. A primeira foi *grandesertão.br*, de Willi Bolle (2004), que propõe uma comparação entre duas obras: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (2001). Para o autor, as duas apresentam retratos de um Brasil regido pela violência, sendo que a ideia-chave da comparação é a de que ambas são “discursos de narradores-réus-e-testemunhas diante de um tribunal em que se julgam momentos decisivos da história brasileira” (BOLLE, 2004, p. 8). Acredito que o disco *Sobrevivendo no inferno*, de Racionais MC’s, e especialmente a canção “Diário de um detento”, também pode ser vistos como uma interpretação de um Brasil nesse sentido, já que, como aponta Garcia (2004), a violência que estrutura a sociedade brasileira é o tema fundamental da obra dos Racionais MC’s. Assim, a partir dessa perspectiva, as obras *Os sertões* e “Diário de um detento” também podem ser comparadas.

O segundo trabalho foi *O inconsciente jurídico*, de Shoshana Felman (2014), que discute como a literatura cumpre um papel diante de casos em que a esfera do direito falha em promover a justiça. Nesse sentido, questiona a autora: “[c]omo a literatura faz justiça ao trauma de uma maneira que o direito não faz ou não pode fazer?” (FELMAN, 2014, p. 28). Cabe destacar que, tanto no Massacre do Carandiru quanto no de Canudos, o plano jurídico se mostrou incapaz para julgar um crime em que o próprio Estado é o perpetrador. Diante da falha

---

<sup>120</sup> A esse respeito, concedi uma entrevista à Claudia Alves para o blog *Marca páginas*: <<https://www.blogs.unicamp.br/marcapaginas/2018/06/11/vai-ter-rationais-na-universidade-sim-entrevista-com-alan-osmo/>> (acesso em 03 jun. 2021).

<sup>121</sup> É possível pensar que, nesse processo de transformação do disco *Sobrevivendo no inferno* (1997a) em um livro editado por uma das maiores editoras brasileiras, também esteja em jogo a dimensão paradoxal do *phármakon*, tal como discuti a respeito do livro *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015), no capítulo 2 da tese, ainda que haja diferenças significativas entre as duas obras. Se, por um lado, muito da força do disco se perde ao se fixar a força musical do rap em palavras escritas em papel, por outro lado, esse processo contribui para a inscrição da violência denunciada pelo grupo, que de outra forma poderia permanecer silenciada e ocultada. A obra dos Racionais MC’s ao se tornar livro – e ser incorporada a uma lista de leitura obrigatória de uma das universidades mais prestigiadas no Brasil – passa de alguma forma a integrar um cânone de literatura brasileira, demandando para si mais atenção e estudo, e se inserindo de forma mais ampla no ensino escolar de nível fundamental e médio. Geraria esse processo toda uma amenização do rap? Ou esse acontecimento marcaria a conquista de novos espaços e territórios por vozes antes marginalizadas?

por parte do Estado em promover a justiça, e de um esforço recorrente de se negar e apagar o que aconteceu, parece que, nesses casos, um papel que o tribunal não está cumprindo.<sup>122</sup>

#### 4.1. Depoimento de uma testemunha (Euclides da Cunha)

A memória do massacre de Canudos poderia ser abordada de diversas formas, a partir de distintas obras e autores<sup>123</sup> ou mesmo através da memória oral e pelo trabalho de movimentos sociais e instituições.<sup>124</sup> Nesse sentido, cabe questionar: por que a escolha de Euclides da Cunha nesta tese?

Minha proposta não é a de nem exaltar, nem condenar, mas de fazer uma leitura crítica de Euclides da Cunha hoje, vendo sua obra como parte de um arquivo da memória da violência do Brasil, mesmo com todos os seus problemas. Não se trata, entretanto, de uma leitura neutra. Meu próprio percurso de pesquisa suscitou em mim questionamentos sobre o papel do intelectual ao abordar temas que dizem respeito a uma violência extrema, de modo que Euclides da Cunha me serviu como uma espécie de anti-modelo. Os dilemas colocados a partir do autor ajudaram-me a questionar sobre como, no contexto atual e dentro dos limites de uma pesquisa na universidade, buscar por uma forma de conhecimento sobre a violência que seja ética, que respeite a memória das vítimas e a dor daqueles/as que foram afetados/as por algo parecido. Se, como veremos, a forma de Euclides da Cunha abordar a memória do massacre de Canudos – através do positivismo, das teorias raciais, de sua defesa fervorosa do progresso da nação – podem ser caracterizados como uma violência epistêmica, se ele era movido por uma fé cega na ciência que ultrapassava sua abertura para o outro, como eu posso me contrapor a isso em meu próprio trabalho intelectual? Como produzir um conhecimento que não silencie e cale ainda mais as vítimas? A partir do momento que não acreditamos mais, como Euclides

---

<sup>122</sup> Com isso, não quero defender que a literatura possa substituir a esfera do direito em seu papel de promover a justiça e reparar as vítimas. Ao pensarmos, nesses casos, em fronteiras entre áreas que não são rígidas, podemos considerar como ambas podem somar esforços para uma luta por justiça. Assim, concordo com Felman quando diz que “só o encontro entre lei e arte pode testemunhar adequadamente o significado abissal do trauma” (FELMAN, 2014, p. 219).

<sup>123</sup> Adriana Johnson (2010) discute diversas obras e autores que abordam a memória de Canudos, contrapondo-os com a forma com que Euclides da Cunha faz em *Os sertões*. Apenas para citar alguns exemplos interessantes: dois cordéis do período, um escrito por um morador do Rio de Janeiro, João de Souza Cunegundes, e outro por um soldado que esteve na guerra, João Melchiiades Ferreira da Silva – ambos os cordéis foram reunidos por Calasans (1984); os livros *Os jagunços*, de Afonso Arinos e *O rei dos jagunços*, de Manuel Benício, que foram publicados em um período próximo de *Os sertões*; e o documentário *Paixão e guerra no sertão de Canudos* (1993), dirigido por Antonio Olavo.

<sup>124</sup> Há diversos trabalhos de grupos e instituições no sentido de preservar a memória de Canudos, cabendo destacar o Instituto Popular Memorial de Canudos (IPMC), o Parque Estadual de Canudos, o Movimento Popular e Histórico de Canudos e as Romarias de Canudos. Para um panorama amplo e histórico sobre essas diversas iniciativas, ver o trabalho de Antônio Fernando de Araújo Sá (2006).

da Cunha, no poder da ciência em explicar de forma transparente, plena e total a realidade, ou melhor, a partir do momento em que percebemos que essa suposta neutralidade está aliada a um projeto político de dominação, de subjugação e de silenciamento do outro, que trabalho nos resta a fazer enquanto intelectuais dentro de uma universidade?

Alguns dos impasses enfrentados por Euclides da Cunha também se colocaram para mim ao longo de meu percurso, e tentei responder a eles de outra forma, sem ter muita certeza se obtive sucesso nisso. Diante da enorme violência e do trauma que caracterizam massacres tão frequentes na história do Brasil como o de Canudos, acredito que seja possível através da arte e da literatura algum tipo de figuração e simbolização para aquilo que seria apenas silêncio e dor. Se sempre vai haver limites e abismos intransponíveis, a aposta desta tese é que o testemunho aliado com a criação artístico-literária possibilita inscrever na memória o passado de violência contra os esforços de apagamento que tanto caracteriza o nosso país.

#### **4.1.1. A construção de Canudos como terra estrangeira e espaço anacrônico**

Se, por um lado, a obra de Euclides da Cunha foi fundamental para a memória do massacre de Canudos, por outro, é importante destacar que o estudo sobre o episódio por muito tempo se pautou única e exclusivamente por via de *Os sertões*. Já em 1950 José Calasans,<sup>125</sup> um dos mais reconhecidos historiadores sobre o assunto, escrevia:

O renome da obra de Euclides como que amedrontou todos quantos pretenderam versar o mesmo tema. [...] Depois da publicação do grande ensaio, tudo que se tem feito, salvo artigos sobre pormenores do famoso embate, é cópia servil de Euclides da Cunha ou interpretação das manifestações do desventurado escritor. Estuda-se Canudos via Euclides da Cunha. A obra renomada como que extinguiu a capacidade de pesquisa em torno do doloroso momento da evolução histórica do Brasil (CALASANS, 1950, p. 8).

Um dos paradoxos da obra de Euclides da Cunha é que ela se constitui um importante marco ao denunciar, no início do século XX, um crime cometido pelo exército brasileiro que correria o risco de ficar esquecido, se não fosse o esforço do autor em preservar sua memória; por outro lado, porém, ela própria age no sentido de um apagamento ao se sobrepor às demais vozes, principalmente àquelas mais importantes de serem ouvidas: a das vítimas. Em minha leitura, proponho que *Os sertões* é simultaneamente e paradoxalmente uma

---

<sup>125</sup> A obra de José Calasans é considerada um marco no sentido de propor pensar um Canudos “não euclidiano”. Para mais informações, indico o site dedicado ao autor, onde é possível encontrar disponíveis seus principais livros e artigos: <<http://josecalasans.com>> (Acesso em 14 set. 2020).

denúncia ao massacre cometido contra a população sertaneja em nome da república recém proclamada, e um livro que defendia que aquele território e que as pessoas atrasadas que ali habitavam deviam de qualquer jeito ser integrados e subjugados a um projeto de nação moderno. A pergunta que fica, portanto, é se a escrita de Euclides da Cunha não se constituiria como uma *história branca*, ou seja, se não contribuiria ela própria para o apagamento de memórias e vozes. Sob o pretexto de escrever a história daqueles massacrados que não puderam narrar a violência que sofreram, a escrita de Euclides acabaria por silenciá-los ainda mais.

Em minha leitura do autor, inspirei-me e tentei trazer para o contexto brasileiro a proposta de Edward Said de lermos textos considerados canônicos esforçando-nos por extrair “[o] que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado” em tais obras (SAID, 2011, p. 123). Desse modo, alinho-me à sugestão de Alfredo Cesar Melo (2020, p. 19) de “provincianizar o estudos pós-coloniais”, buscando compreender os efeitos do colonialismo a partir de suas diferentes configurações históricas e políticas. Segundo o autor, “[o]s estudos pós-coloniais no Brasil deveriam se debruçar sobre tudo aquilo que é exterioridade à pretensa totalidade nacional-ocidental, e como o ‘fora’ tem que ser por vezes neutralizado a fim de ser traduzido para os termos de ‘dentro’” (MELO, 2020, p. 30). A figura de Euclides da Cunha pode ser vista como um “intelectual nacional-ocidental” que de forma ambígua, no afã de construir um Brasil moderno, acaba por reproduzir lógicas de colonialidade, hierarquizando culturas, e tendo em seu roteiro a modernidade europeia como ponto de chegada. De acordo com a proposta de Melo (2020), podemos buscar explicitar os mecanismos de colonialidade presente em obras como *Os sertões*, de modo a desnaturalizar os seus pressupostos e vislumbrar o que em nome de sua estrutura foi suprimido e negado.

Em seu livro *Sentencing Canudos*, Adriana Johnson (2010) discute como, no núcleo da interpretação do conflito feita por Euclides da Cunha, está a ideia de que os sertanejos não compartilhariam o mesmo tempo e o mesmo espaço dos demais brasileiros. Isso aproxima o livro *Os sertões* de um discurso colonial. A autora vai contrapor a forma de Euclides da Cunha ver o conflito com a de outros autores, como César Zama, que diz que não havia nada extraordinário no caso do Antônio Conselheiro e seus seguidores, e que era um direito deles se declararem monarquistas, caso quisessem. Para Zama, o fato de serem brasileiros significava que qualquer violação que porventura os conselheiristas tenham cometido deveria ser vista como algo interno ao Estado e não externo. Caso eles tenham cometido algum crime, isso seria matéria de polícia e não do exército. E caso não tenham cometido nenhum crime, eles deveriam ser protegidos pelo Estado e não perseguidos por ele:

a posição de Zama ressalta por contraste certos elementos do argumento de Euclides da Cunha. [...] Zama inverte o lugar de normalidade e anormalidade na interpretação de Euclides da Cunha da situação. Para Zama, o Conselheiro e seus seguidores eram perfeitamente normais, enquanto o modo como eles foram considerados externos ao Estado-nação do Brasil foi anormal (JOHNSON, 2010, p. 117).

Em *Os sertões*, é empregada com bastante frequência a imagem de uma terra estrangeira. Não apenas Canudos se constituiria como uma terra fora do país, ou um país dentro do país, mas os seus habitantes seriam outro povo, um povo diferente dos que moravam no litoral do Brasil, que, portanto, não seria brasileiro, mas que, por uma inversão de Euclides da Cunha, se tornaria aquilo que é mais autêntico do Brasil. A escrita de Euclides da Cunha é paradoxal e é importante não perder isso de vista: a terra estrangeira dentro do país e o povo outro que a habita aparecem para definir o que há de próprio do Brasil. Segundo Johnson: “Como o núcleo da constituição futura do Brasil, o sertanejo está dentro não da nação atual, mas do vetor inevitável da nação. Por conta da geografia, portanto, o sertanejo está ao mesmo tempo fora e dentro do país – não simultaneamente mas sucessivamente” (JOHNSON, 2010, p. 132-133, tradução minha). A autora defende que Euclides da Cunha projeta um ideal do Brasil no futuro. Portanto, no presente, o sertanejo está fora, mas a ideia é que ele esteja dentro, como núcleo dessa futura nacionalidade.

Estando fora e/ou dentro da nação, o recurso à imagem de Canudos como terra estrangeira é algo que justamente legitima a ação de um exército massacrar o próprio povo. Ora, a função de um exército, pelo menos a princípio, é a de proteger um país de ameaças externas. As forças repressivas do Estado costumam ser representadas através da polícia. Por que então recorrer ao exército, no caso de Canudos? Quando Euclides da Cunha fala de Canudos como uma terra estrangeira, como se fosse um país dentro do país, é como se ele também autorizasse o uso do exército para essa situação. Desse modo, os sertanejos que estão em Canudos não seriam brasileiros, seriam antes uma ameaça aos brasileiros. E, não sendo do mesmo país, fica mais fácil para a opinião pública dos habitantes das grandes cidades da costa brasileira aceitar a ação do exército. É como se esse discurso dos sertanejos como outro, e de Canudos como terra estrangeira, de alguma forma legitimasse um ataque do exército contra o próprio povo.

Na parte “O homem”, de *Os sertões*, Euclides da Cunha enfatiza que o sertanejo se desenvolveu e evoluiu de um modo “insulado”<sup>126</sup> do resto do país. Dentro dessa região, por vezes abordada de modo mais ampla como “sertões”, outras vezes, de modo mais restrito como

---

<sup>126</sup> Referindo-se ao sertanejo: “*Insulado deste modo no país que o não conhece*, em luta aberta com o meio, que lhe parece haver estampado na organização e no temperamento a sua rudeza extraordinária, nômade ou mal fixo à terra” (CUNHA, 2016, p. 136, grifos meus).

“Canudos”, os sertanejos “ali ficaram, inteiramente divorciados do resto do Brasil e do mundo” (CUNHA, 2016, p. 103). Pelo fato de não haver uma comunicação, um intercâmbio com os habitantes do litoral, é como se os habitantes desses sertões, com o tempo, se constituíssem como um povo diverso, um povo aliás completamente outro, quase um oposto dos demais brasileiros (entendidos aqui, é bom enfatizar, como os moradores dos grandes centros urbanos do litoral do Brasil). A forma como Euclides da Cunha descreve essa diferença não é simplesmente por meio de um polo positivo e um polo negativo, como se os sertanejos carregassem características negativas em contraposição às qualidades dos litorâneos. Na verdade, o autor é bem crítico aos brasileiros do litoral, que seriam apenas imitadores da Europa, e não teriam nada que o caracterizassem de fato como brasileiros. Por isso sua busca de uma autenticidade brasileira nas pessoas que encontrou em sua viagem e em sua pesquisa pelos sertões. Logo na “Nota preliminar”, Euclides da Cunha fala de um *nós* descrito da seguinte forma: “etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã” (CUNHA, 2016, p. 11). Se há, portanto, um *nós* – mesmo que seja construído de um modo autodepreciativo e irônico<sup>127</sup> –, os sertanejos são construídos como um *outro* em relação a esse nós. Euclides da Cunha fala mesmo em um outro país:

entregues à vida pastoril, a que por índole se afeiçoaram, os curibocas ou cafuzos trigueiros, antecedentes diretos dos vaqueiros atuais, divorciados inteiramente das gentes do Sul e da colonização intensa do litoral, evolveram, adquirindo uma fisionomia original. *Como que se criaram num país diverso* (CUNHA, 2016, p. 108, grifos meus).

Em alguns momentos do texto, Canudos não apenas é outro país, como se torna um não-país, um lugar “fora dos mapas”, uma “ficção geográfica”. Isso confere um ar de excepcionalidade ao lugar e aos seus habitantes: “Canudos era uma tapera miserável, *fora dos nossos mapas*, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada e sem número das nossas tradições” (CUNHA, 2016, p. 333, grifos meus). A forma como o autor descreve os soldados da expedição indo a Canudos é através da ideia de uma transição violenta entre dois mundos diferentes: “Viam-se em terra estranha. Outros hábitos. Outros quadros. Outra gente. Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca. Invadia-os o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil” (CUNHA,

---

<sup>127</sup> Apesar dessa crítica, Luiz Costa Lima comenta, de modo pertinente, sobre o comportamento parasitário do próprio Euclides da Cunha ante a ciência europeia: “Em instante algum, Euclides se indaga sobre a dependência de seus juízos, de seus preconceitos de homem do litoral; muito menos que significaria tal relação com o parasitismo que veementemente denuncia. O tom taxativo de seu livro não discute as linhas divisórias de que parte. Entre elas, está a de que o narrador não participa dos vícios que aponta” (LIMA, 1997, p. 196).

2016, p. 466). A guerra para a qual caminhavam, na descrição de Euclides da Cunha, era como uma invasão de um território estrangeiro, algo que podemos associar a uma dominação imperialista: “O que ia fazer-se era o que haviam feito as tropas anteriores – uma invasão – em território estrangeiro. Tudo aquilo era uma ficção geográfica” (CUNHA, 2016, p. 467).

A partir da imagem de Canudos como terra estrangeira, acredito que podemos relacionar a Guerra de Canudos com um projeto imperialista, a partir de discussões feitas por Edward Said (2011), em seu livro *Cultura e imperialismo*. O autor afirma: “Num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros” (SAID, 2011, p. 39).<sup>128</sup> Uma dimensão bastante enfatizada pelo autor é que o poder sobre esse outro território envolve não apenas a ação militar, mas também o conhecimento e a cultura. Desse modo, a luta pela geografia é complexa, pois “não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações” (SAID, 2011, p. 40). Esse conjunto de ideias e representações pode agir no sentido de criar a imagem de uma terra composta por espaços vazios e inabitados, o que justificaria sua ocupação e colonização. É importante também a construção de uma noção “de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação” (SAID, 2011, p. 43). O empreendimento imperial, portanto, envolve fazer com que os habitantes da metrópole aceitem, e até mesmo defendam, a ideia de que territórios distantes e seus povos habitantes devam ser subjugados, e o âmbito da cultura exerce um importante papel para isso. Said questiona o papel dos críticos e intelectuais que trabalham teorias estéticas a partir de uma perspectiva de que as obras literárias seriam desvinculadas da experiência histórica, como se fossem algo transcendente e divorciado do mundo cotidiano. Desse modo, eles permanecem “incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas” (SAID, 2011, p. 12). O vocabulário da cultura imperial é impregnado de ideias de *raça inferior* ou *submissa*, e sua aceitação, utilização e

---

<sup>128</sup> Sobre a diferença entre imperialismo e colonialismo, Said trabalha com a seguinte distinção: “Usarei o termo ‘imperialismo’ para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante; o ‘colonialismo’, quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes” (SAID, 2011, p. 42). Sobre o termo “cultura”, o autor define da seguinte forma: “Primeiro, ‘cultura’ designa todas aquelas práticas, como as artes de descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que amiúde existem sob formas estéticas, sendo o prazer um de seus principais objetivos” (SAID, 2011, p. 10); “Em segundo lugar, e quase imperceptivelmente, a cultura é um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento. [...] Com o tempo, a cultura vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso ‘nos’ diferencia ‘deles’, quase sempre com algum grau de xenofobia. A cultura, neste sentido, é uma fonte de identidade” (SAID, 2011, p. 11-12).

difusão por intelectuais e artistas – e é difícil não lembrarmos aqui de Euclides da Cunha – contribuíram no próprio projeto imperialista.

Evidentemente, há diferenças importantes entre o imperialismo discutido por Said (2011) – principalmente os impérios britânicos e franceses da segunda metade do século XIX e primeira metade do XX – e o contexto brasileiro em que Euclides da Cunha se insere. Cabe lembrar, porém, que ele lia e era profundamente influenciado por escritores e intelectuais europeus que são discutidos por Said (2011), e que acabaram contribuindo para a ideia do imperialismo se legitimar. Segundo Walnice Galvão, “[é] impossível ler *Os sertões* sem inteirar-se [...] de que os autores estudados por Euclides formam, no seu conjunto, a ponta de lança do imperialismo repertoriando as riquezas nativas para explorá-las em benefício das metrópoles” (GALVÃO, 2009, p. 87-88). Para a autora, no caso da Guerra de Canudos testemunhado por Euclides da Cunha, não se trata do imperialismo de alguma metrópole europeia subjungando um território ultramar, mas de um processo que caracterizou a modernização capitalista na América Latina em diversas localidades. Nesses casos, “os desígnios do poder central, implementados pelas forças armadas, são impostos à plebe rural da hinterlândia remota, a qual nem sequer concebe as razões da catástrofe que sobre ela se precipita, e que acaba resultando em seu extermínio” (GALVÃO, 2009, p. 87).

Lilia Schwarcz (1993) discute também como um tipo de discurso evolucionista e determinista que foi largamente utilizado pela política imperialista europeia influenciou fortemente intelectuais brasileiros do final do século XIX. A autora vai chamar de “homens de *sciencia*” intelectuais como Euclides da Cunha, que nesse período se esforçavam por explicar as especificidades do Brasil a partir de teorias raciais europeias. Em suas tentativas de criar estudos totalizantes para compreender a lógica da nação, eles consumiam “modelos evolucionistas e social-darwinistas originalmente popularizados enquanto justificativas teóricas de práticas imperialistas de dominação” (SCHWARCZ, 1993, p. 41). Segundo a autora, buscava-se a partir dessas teorias explicar as diferenças internas do Brasil:

Adotando uma espécie de ‘imperialismo interno’, o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passavam a justificar novas formas de inferioridade. [...] Era a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinavam inferioridades” (SCHWARCZ, 1993, p. 38).

A participação de Euclides da Cunha na campanha de Canudos se deu também através de um imperialismo das ideias, de um imperialismo científico. Galvão aponta que, desde jovem, Euclides da Cunha manifesta, em seus escritos, um desejo de evasão e de viajar para o

interior do país. Em sua formação na Escola Militar, ele teria absorvido o “dever patriótico de explorar a imensidão do país” (GALVÃO, 2009, p. 56). Curiosamente (e assustadoramente), um ideal de desbravador das imensidões do país erigido por Euclides da Cunha é o dos bandeirantes. Em trecho do poema “As catas”, datado de 1895, Euclides da Cunha diz:

E ao ritmo de esplêndidas canções  
Levantou-lhes os muros triunfantes  
Heroica e sonhadora,  
A coorte febril dos Bandeirantes,  
Nas marchas triunfais pelos sertões  
(citado por GALVÃO, 2009, p. 55).

E, de fato, o próprio Euclides da Cunha passou a ser identificado com os bandeirantes, tal como é possível ver em discurso feito por Afrânio Peixoto, na Academia Brasileira de Letras, em 15 de agosto de 1911: “Euclides da Cunha foi o primeiro bandeirante dessa *entrada* nova pela alma da nacionalidade brasileira” (citado por LIMA, 1977, p. 20).

Não apenas os sertanejos e os conselheiristas são descritos como estando fora do país, em outra terra, como também Euclides da Cunha afirma que eles estão em outro tempo. Desse modo, é como se seus modos de vida e costumes não fossem contemporâneos ao nosso, mas algo congelado de séculos atrás que por algum tipo de anomalia se manteve presente. Esse tipo de recurso de se negar a contemporaneidade do outro foi (e ainda é) muito frequente no discurso colonial, por vezes amparado em um discurso pseudocientífico, para inferiorizar o outro e dessa forma justificar sua subjugação. O antropólogo Johannes Fabian (2013) chama de *negação da coetaneidade* a tendência em situar outras culturas em um tempo que não o presente do observador. Desse modo, sociedades vivas do presente são classificadas em termos de estágios evolutivos, de forma hierarquizada, e termos como *selvagem*, *arcaico*, *primitivo* são utilizados com o propósito de produzir um distanciamento.

Já na “Nota preliminar” de *Os sertões*, Euclides da Cunha diz sobre a campanha militar contra Canudos: “Aquela campanha lembra um refluxo para o passado” (CUNHA, 2016, p. 11). Na parte “O homem”, os sertanejos são descritos como possuindo hábitos antigos, tradições remotas e um “folclore de rimas de três séculos”.<sup>129</sup> Para Euclides da Cunha, eles foram abandonados,<sup>130</sup> permanecendo perdidos e desconhecidos do restante do país, entendido

<sup>129</sup> “E ali estão com as suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até o fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos” (CUNHA, 2016, p. 103-104).

<sup>130</sup> Nas palavras de Euclides da Cunha: “aqueles desconhecidos singulares, que ali estão – abandonados – há três séculos” (CUNHA, 2016, p. 114). É bastante pertinente a leitura crítica proposta por Johnson das descrições dos habitantes de Canudos como “abandonados”: “Abandono por quem? Abandono do quê?” (JOHNSON, 2010, p. 137, tradução minha).

aqui, claro, como o litoral que vive parasitariamente aos princípios da Europa. A república é descrita pelo autor como uma irrupção repentina e improvisada da modernidade, mas que teria deixado de fora boa parte do país: “Ascendemos, de chofre, arrebatados na caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço da nossa gente” (CUNHA, 2016, p. 191). Nesse contexto, os sertanejos são descritos como “mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos...” (CUNHA, 2016, p. 192). A questão que fica é como integrar no projeto de nação moderna essa parte que ficou petrificada num passado arcaico. Se, como comentarei adiante, Euclides da Cunha durante o conflito abertamente defendeu as expedições militares contra Canudos na imprensa, em *Os sertões*, cinco anos depois, ele muda de posição e passa a denunciar o que aconteceu como crime. Entretanto, ele nunca deixa de defender que os sertanejos devem ser integrados no projeto de nação moderno representado pela república:

*Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas* (CUNHA, 2016, p. 333, grifos meus).

Refletindo sobre o “mito das terras vazias” muito frequente no discurso colonial, a afirmação de Anne McClintock poderia muito bem se aplicar a *Os sertões*: “A jornada colonial rumo ao interior virgem revela uma contradição, pois ela é figurada como avançando no espaço geográfico, mas regredindo no tempo histórico, para aquilo que é figurado como uma zona pré-histórica de diferença racial e de gênero” (MCCLINTOCK, 2010, p. 57). A autora denomina esse processo de *espaço anacrônico*, expondo como, por meio desse discurso, a atuação das pessoas projetadas nesse local é descrita de um modo “pré-histórico, atávico e irracional, inerentemente deslocado no tempo histórico da modernidade” (MCCLINTOCK, 2010, p. 72). A ideia de *espaço anacrônico* parece bastante apropriada para refletir sobre o modo como Euclides da Cunha projeta no sertanejo um *anacronismo étnico*. É importante enfatizar a dimensão de um uso de categorias temporais para se pensar diferenças geográficas, e de como um deslocamento espacial é descrito como viagem para o passado. Segundo McClintock, com o espaço anacrônico, o avanço imperial através do espaço é figurado como uma jornada para um momento anacrônico da pré-história:

A diferença geográfica através do *espaço* é figurada como uma diferença histórica através do *tempo*. [...] A ameaçadora e resistente heterogeneidade das colônias era contida e disciplinada não porque social ou geograficamente

diferente da Europa e, portanto, igualmente válida, mas porque *temporalmente* diferente e, portanto, irrevogavelmente superada pela história (MCCLINTOCK, 2010, p. 73).

Apesar do contexto diferente, podemos associar Euclides da Cunha à figura, discutida por McClintock (2010), dos exploradores sociais, que queriam representar a multidão urbana das grandes cidades europeias no final do século XIX. Segundo a autora, tratavam-se de “homens de classe média e de alta classe média [que] se aventuravam na *terra incógnita* das áreas da classe trabalhadora britânica, com a pose de exploradores em viagens a terras desconhecidas” (MCCLINTOCK, 2010, p. 184). Eram principalmente jornalistas e escritores que, ao se aventurarem pelos cortiços, eram vistos como missionários trazendo luz à escuridão incivilizada. Os cortiços urbanos eram apresentados como problemas epistemológicos, “como mundos anacrônicos de privação e irreabilidade, zonas sem linguagem, história ou razão que só podiam ser descritas por analogias negativas, em termos do que não eram” (MCCLINTOCK, 2010, p. 186). Para a autora, mesmo sendo espaços no interior da metrópole, os cortiços eram retratados como paisagens coloniais, representando uma regressão temporal dentro da modernidade industrial. Desse modo, a ideia de espaço anacrônico, utilizada para se referir aos territórios longínquos dominados pela metrópole, abarcaria também os locais de pobreza e miséria que cresciam ao redor da cidade industrial, que também necessitavam ser mapeados, disciplinados e dominados. Cabia aos exploradores sociais representar as áreas de pobreza e as classes operárias, que não tinham voz própria nesse processo e passavam a existir apenas pelo olhar do descobridor.

Assim como esses exploradores sociais faziam com os cortiços, também Euclides da Cunha apresentava “os sertões” e Canudos como uma terra estrangeira que necessitava de viagens de esclarecimento para embasar possíveis reformas pelos tomadores de decisões. Enquanto um *homem de ciencia* brasileiro do final do século XIX, o autor de *Os sertões* assume a tarefa de explorar e mapear as terras desconhecidas, bem como descrever o seu povo e as raças que o constituem, em um contexto de uma república recente em que a ideia de nação estava sendo construída e imaginada. Nesse sentido, cabe destacar que, depois da publicação de seu livro, Euclides da Cunha se tornou sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, instituição que, segundo Lilia Schwarcz, tinha como objetivo “construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos” (SCHWARCZ, 1993, p. 129). Apesar de a autora ver Euclides da Cunha como um intelectual que trouxe uma visão crítica em

meio a um predominante tom laudatório da história nacional,<sup>131</sup> acredito que ele acabou contribuindo para o projeto presente no Instituto de tentar construir, com o auxílio da temática racial, “uma história branca e europeia para o Brasil” (SCHWARCZ, 1993, p. 179).

O deslocamento através do espaço figurado como se fosse uma viagem no tempo para o passado aparece em outro livro canônico que aborda o imperialismo do período: *Coração das trevas*, de Joseph Conrad (2008).<sup>132</sup> É possível fazer diversas relações entre esse livro e *Os sertões*, de Euclides da Cunha (2016), obras que coincidentemente foram publicadas no mesmo ano originalmente: 1902. Para meus objetivos, o que me interessou nessa aproximação foi pensar como ambas as obras abordam o tema da memória da violência: em um caso, a do imperialismo europeu na África, e no outro contra grupos marginalizados dentro do Brasil. Além disso, os dois livros foram produzidos no contexto intelectual da virada do século XIX para o XX, em que o positivismo e o racismo científico tinham grande dominância no pensamento tanto europeu, quanto no das elites intelectuais brasileiras, que se inspiravam fortemente no que era divulgado na Europa. Assim, tanto Conrad quanto Euclides da Cunha eram completamente impregnados por teorias que defendiam a existência de raças inferiores, e que as usavam como justificativa para a dominação e exploração desses povos.

Em um instigante ensaio que me serviu de inspiração a esse respeito, Walnice Galvão (2009) propõe uma comparação entre Euclides da Cunha, Joseph Conrad e T. E. Lawrence, a partir da ideia de que os três escritores possuíam uma relação especial com o imperialismo do final do século XIX, que condicionou suas vidas e obras.<sup>133</sup> Não apenas esses autores tematizaram o espaço imperial – o oceano, o deserto e o sertão – como eles próprios se movimentaram por esse espaço: “os três escritores foram participantes e, até certo ponto, membros ativos do imperialismo finissecular, que vigorou até a Primeira Grande Guerra” (GALVÃO, 2009, p. 87). Entretanto, na leitura de Galvão, os três captam as rupturas resultantes do contato de civilizações, de modo que em suas obras expressam uma “percepção agônica e antitriunfalista” (GALVÃO, 2009, p. 72). De algum modo, a participação dos autores no imperialismo, no colonialismo e no genocídio resultante, também os dilacerou. É famosa a citação de Conrad, que serve de epígrafe ao livro *Cultura e imperialismo*, de Edward Said

<sup>131</sup> Schwarcz (1993) comenta um artigo de Euclides da Cunha, publicado em 1908 na revista do Instituto, intitulado “Da Independência à República”. A partir de uma análise histórica das publicações da revista, a autora afirma que esse texto adota uma postura teórica e crítica que era incomum até então: “Fazendo uso de uma nova metodologia, o autor concluía seu texto com um certo tom de pessimismo: a República desvendava uma nova era, em que nem sempre se referendava a imagem idílica que o IHGB primava por querer passar” (SCHWARCZ, 1993, p. 150).

<sup>132</sup> O ano da publicação original é 1902. Utilizei a edição brasileira da Companhia das Letras, traduzida por Sergio Flaksman. Por conta disso, nas citações constará o ano dessa edição: 2008.

<sup>133</sup> Ventura (2002, p. 18) também propõe uma relação entre a visão do horror que Euclides da Cunha teve no “vale da morte de Canudos” e aquela que é narrada por Conrad em *Coração das trevas*.

(2011), que diz: “A conquista da terra, que antes de mais nada significa tomá-la dos que têm a pele de outra cor ou o nariz um pouco mais chato que o nosso, nunca é uma coisa bonita quando a examinamos bem de perto” (CONRAD, 2008, p. 15). Ela, que bem poderia se referir ao contexto brasileiro e a Canudos, parece carregar um tom paradoxal: ao mesmo tempo uma crítica e um tom de fatalidade, que se misturam a partir de uma ironia. Para Euclides da Cunha, “a guerra é uma coisa monstruosa e ilógica em tudo” (CUNHA, 2016, p. 243). Ainda assim, o tom de seu texto, em muitos momentos, é de um fatalismo, de que não poderia ter acontecido de outra forma, afinal, “[e]ra preciso que [os rebeldes de Canudos] saíssem afinal da barbaria em que escandalizavam o nosso tempo, e entrassem repentinamente pela civilização adentro, a pranchadas” (CUNHA, 2016, p. 242).<sup>134</sup> A denúncia da violência, no caso dos dois autores, parece estar lado a lado com a sua legitimação da violência por meio do discurso.

Em *Coração das trevas*, o narrador Marlow conta sobre sua jornada para o interior do continente através do Rio Congo: “Subir aquele rio era como viajar de volta aos primórdios da existência do mundo, quando a vegetação cobria a Terra em desordem e árvores imensas reinavam nas matas. Um curso de água intacto, um grande silêncio, uma floresta impenetrável” (CONRAD, 2008, p. 55). A África, que na verdade não é nomeada em nenhum momento do livro, é situada não em um espaço, mas num tempo diferente, num passado remoto, numa espécie de pré-história do homem. McClintock nos lembra que Hegel “figurava a África como pertencendo não simplesmente a um espaço geográfico diferente, mas a uma zona temporal diferente, sobrevivendo anacronicamente dentro do tempo da história” (MCCLINTOCK, 2010, p. 73). Desse modo, a África pode ser vista como paradigma colonial do espaço anacrônico, uma terra que se encontra fora do tempo da modernidade.

Em outra passagem do livro de Conrad, Marlow diz o seguinte:

Viajávamos pela Terra pré-histórica, uma Terra que tinha o aspecto de um planeta desconhecido. Era possível nos imaginarmos como os primeiros homens tomando posse de uma herança maldita, uma herança que precisavam domar ao preço de uma angústia profunda de um labor infundável. [...] O vapor avançava a custo, bem devagar, ao longo das bordas de um frenesi negro e incompreensível. O homem pré-histórico nos amaldiçoava, rezava para nós, dava-nos as boas-vindas – quem saberia dizer? A compreensão do que nos cercava fugia do nosso alcance; avançávamos deslizando como fantasmas, admirados e intimamente assustados, a reação de qualquer homem sensato

<sup>134</sup> Acho importante destacar que, nesse trecho, Euclides da Cunha está criticando a eloquência militar dos soldados que ficavam repetindo palavras de ordem em que os rebeldes de Canudos deveriam ser destruídos. Desse modo, o autor mimetiza, a meu ver em tom irônico, o discurso militar que se refere aos conselheiristas da seguinte forma: “Os rudes impenitentes, os criminosos retardatários, que tinham a gravíssima culpa de um apego estúpido às mais antigas tradições, requeriam corretivo enérgico” (CUNHA, 2016, p. 242). Entretanto, o próprio Euclides da Cunha em diversos momentos se aproxima dessa visão de que os sertanejos necessitavam adentrar “a civilização”, seja de que modo for.

diante de uma irrupção exaltada entre os pacientes de um hospício. Não tínhamos como compreender porque havíamos ido longe demais, e não tínhamos como recordar porque atravessávamos a noite das primeiras eras, as eras que não deixaram sinal algum – e nenhuma memória (CONRAD, 2008, p. 58-59).

Os negros nativos que viviam à margem do rio Congo, retratados no livro de Conrad, não possuem nomes, personalidades nem virtudes. Eles não têm voz no livro, aparecendo predominantemente como sombras que se movem no meio da mata, produzindo sons misteriosos com tambores e possuindo hábitos exóticos. Na passagem citada, é possível ver de modo condensado como o espaço anacrônico é figurado e como isso se mistura com uma imagem desumanizada dos povos que viviam às margens do rio Congo, que são descritos como “frenesi negro e incompreensível”, “homem pré-histórico”, “pacientes de um hospício”.<sup>135</sup> A cor da pele das pessoas que ali viviam vai ser associada, na narrativa, à imagem das trevas, que recorrentemente assombra e angustia o narrador Marlow, e que se refere à floresta densa, difícil de penetrar e indica a presença de um território que desafia o conhecimento. A estranheza do lugar aos olhos do europeu é traduzida como um mundo pré-histórico, como um lugar perdido do passado habitado por povos primitivos e canibais.<sup>136</sup> A imagem das *trevas* remete a todo um jogo de claro e escuro, luz e sombra, que diz respeito também à possibilidade de esclarecer, compreender, levar às luzes para aquele território estrangeiro. Seria parte do empreendimento imperial jogar luz sobre essa floresta impenetrável e sobre as pessoas que a habitam. Junto, portanto, com o poder da violência está o conhecimento, o papel da ciência europeia em amparar os domínios daqueles territórios. Esse tipo de discurso foi muito importante ao longo do século XIX para justificar o imperialismo europeu e a colonização da África como uma missão civilizadora. É como se a ocupação dos territórios, sua exploração e a subjugação dos povos que ali viviam fosse algo benéfico para eles, pois isso levaria ao progresso e até mesmo a uma maior humanização a partir de uma cultura supostamente mais civilizada. O objetivo de iluminar essas trevas, entretanto, não se dá sem resistências. Isso aparece na narrativa de Conrad seja na forma como as sombras negras que se movem na floresta subitamente podem atacar a

---

<sup>135</sup> O recurso a tentar explicar a diferença por meio de patologias mentais é bem frequente em Euclides da Cunha, que buscou interpretar a figura de Antônio Conselheiro e o fascínio que exercia entre os habitantes de Canudos em termos das teorias psiquiátricas do período.

<sup>136</sup> Segue um trecho da narrativa em que aparece a descrição de negros nativos como canibais: “Não vou dizer que o vapor tenha flutuado o tempo todo. Mais de uma vez precisou ser empurrado por alguma distância, com vinte canibais chapinhando e fazendo força. No caminho, convocamos alguns desses sujeitos para servirem de tripulação. Homens corretos – os canibais – no seu devido lugar. Com eles se podia trabalhar, e sou-lhes agradecido. E afinal, não se entredevoraram debaixo das minhas vistas: embarcaram com uma provisão de carne de hipopótamos, que acabou apodrecendo e levando às minhas narinas a catanga dos mistérios da selva. Arre! Ainda sinto aquele fedor” (CONRAD, 2008, p. 57).

embarcação onde o narrador se encontra, seja no modo em que o próprio território pesa com sua impenetrabilidade resistindo à racionalidade dos europeus. Há algo de inquietante, desafiador e até mesmo ameaçador na forma como o lugar – um lugar habitado por povos com uma cultura distinta – se impõe para os europeus colonizadores:

Tudo aquilo era grandioso, expectante, silencioso [...]. Perguntei-me se devia ver como um apelo ou como uma ameaça o aparente silêncio da imensidão que nos contemplava. O que éramos nós, que tínhamos ido parar ali? Seríamos capazes de dar conta daquela coisa muda, ou era ela que acabaria conosco? E senti como era imensa, diabolicamente imensa, aquela coisa que nada dizia e talvez fosse surda também (CONRAD, 2008, p. 45).

Chinua Achebe (2016), em um artigo extremamente incisivo e ácido sobre o livro de Conrad, denuncia o racismo que está na base da imagem dos povos africanos construída no livro. Segundo o autor, “*Coração das trevas* projeta a imagem da África como ‘o outro mundo’, a antítese da Europa e, em consequência, da civilização, um lugar onde a vangloriada inteligência e refinamento é decisivamente escarnejada pela bestialidade triunfante” (ACHEBE, 2016, p. 16, tradução minha). Nesse sentido, não faz parte do projeto da narrativa conferir linguagem para as “almas rudimentares” da África. Para Achebe, por mais que Conrad tenha visto e condenado a violência da exploração imperial, ele ignorou que o racismo estava em sua base.

Também Euclides da Cunha constrói, em *Os sertões*, a imagem de Canudos como o outro mundo, uma espécie de antítese de uma nação moderna marcada pelo progresso que projetava para o Brasil. Em grande parte da descrição do “homem” do sertão, predomina o caráter de estranheza, até mesmo monstruosidade, de qualquer jeito uma desumanização. De acordo com Johnson (2010), Euclides da Cunha assume uma divisão fundamental entre ele próprio e aqueles a quem ele representa, e como consequência os sertanejos não possuem voz própria. Não há a preocupação de se criar algum tipo de empatia com aquelas pessoas que foram vítimas de um massacre brutal cometido pelo exército. Quando muito, há uma visão paternalista de que se tratam de pessoas atrasadas, com pensamento infantil e delirante, que necessitariam de algum tipo de tutela para sair daquelas *trevas*, para usar uma expressão de Conrad (2008), em que viviam. Joana Barros enfatiza essa construção da diferença, por Euclides da Cunha, principalmente através de Canudos como “uma imagem fantasmagórica do passado, [...] uma tradição que precisava ser morta” (BARROS, 2019, p. 27-28). Através de uma dualidade entre arcaico e moderno, *Os sertões* petrifica uma imagem do sertanejo como alguém preso às

condições do ambiente e às características de raças inferiores, como um outro que estaria atrapalhando os projetos de progresso para o país.<sup>137</sup>

Euclides da Cunha não apenas foi influenciado por teorias que buscavam hierarquizar as raças, como se apropriou delas e buscou aplicá-las ao contexto brasileiro, tentando justificar o “atraso” de parte do Brasil a partir de características que seriam inatas dos povos que a habitam, povos caracterizados por “raças inferiores”. O autor, mesmo invertendo por vezes as características negativas de uma raça, fazendo com que de repente se tornem positivas e vice-versa, se coloca na postura de um cientista neutro que observa e tem o poder de classificar o outro, que permanece congelado em um lugar de objeto. No livro, os sertanejos não possuem voz nem complexidade e são retratados como um povo atrasado, que ficou parado no tempo às margens do progresso. Além disso, apesar de se basear em teorias que buscavam classificar e explicar a diferença dos homens, Euclides da Cunha homogeneiza os grupos de pessoas que viviam na região, como se fizessem parte de uma “raça” única. No que diz respeito ao contexto histórico da campanha de Canudos, é importante considerar a Lei Áurea, de 1888, que no plano oficial decretava o fim da escravidão no Brasil. Esse não é um tema abordado em *Os sertões*, que, aliás, quase não faz referência à presença de ex-escravizados na população de Canudos. Historiadores, porém, têm apontado a presença significativa de negros na comunidade. José Calasans (1997, p. 46), por exemplo, aborda a questão dos negros conhecidos como “treze de maio”, “ex-escravos, egressos das senzalas, inadaptados ao novo regime de vida que, estabelecendo a alforria do homem, não criara condições para a ‘alforria da terra’”, e que se juntaram sob a liderança de Antônio Conselheiro em Canudos. Essa situação incomodou os latifundiários da região, como o Barão de Jeremoabo, que se viram de repente sem mão-de-obra para suas fazendas. Há registros de que Antônio Conselheiro condenava de forma veemente a escravidão em seus sermões, inclusive defendendo que a Princesa Isabel teria libertado os escravos por uma ordem divina (CALASANS, 1997). Trabalhos de Reesink (1999, 2000), baseados em história oral, apontam para a presença também, em Canudos, de indígenas dos grupos Kiriri de Mirandela e Kaimbé de Massacará. Calasans (1997) defende que havia uma grande diversidade de pessoas compondo o séquito de Conselheiro, de modo que a população que compunha Canudos era de uma diversidade infinitamente maior do que o tipo único da “raça” descrito por Euclides da Cunha.

---

<sup>137</sup> Bolle (2004) enfatiza também o uso recorrente da palavra *jagunço* para caracterizar os sertanejos, o que estigmatizaria as vítimas como criminosos, legitimando o seu extermínio: “Ao qualificar os membros da comunidade de Canudos como ‘jagunços’ [...], Euclides da Cunha colaborou, ao lado de outros letrados, na *criminalização* dos habitantes daquela cidade, discriminando-os perante a opinião pública e isolando-os do corpo da nação” (BOLLE, 2004, p. 94-95).

Em estilos bastante distintos, Conrad e Euclides da Cunha fazem incisivas denúncias em seus textos: o primeiro contra o imperialismo europeu e a violência colonial e o segundo contra o crime do Estado brasileiro cometido contra os sertanejos em Canudos. Suas denúncias, entretanto, estão entremeadas por um discurso que, por outro lado, inferioriza as vítimas, e de alguma forma legitima sua subjugação. Podemos estender para Euclides da Cunha o caráter paradoxal destacado por Said (2011) em Conrad, que permite vê-lo como simultaneamente imperialista e anti-imperialista, criticando por um lado a violência do empreendimento colonial das potências europeias, e por outro sendo “profundamente reacionário quando se tratava de conceder que a África ou a América do Sul pudesse algum dia ter uma história ou uma cultura independentes” (SAID, 2011, p. 19). O crítico destaca a arrogância paternalista de Conrad, que “escreve como homem cuja visão ocidental do mundo não ocidental está tão arraigada a ponto de cegá-lo para outras histórias, outras culturas e outras aspirações” (SAID, 2011, p. 18). Quando pensamos no Brasil, em seu território imenso e em sua pluralidade, não dá para pensar em uma única história ou uma única cultura, ou melhor, isso é apenas possível a partir de uma violência, em que se silencia a diversidade em nome de uma cultura supostamente pura e nacional. Se há diversas memórias e culturas em um mesmo território, em Canudos, aquilo que era da ordem da diferença foi traduzido por Euclides da Cunha como algo primitivo e inferior, que deveria, portanto, ser suplantado.

Said (2011) ressalta também que Conrad escreveu pensando em um público exclusivamente ocidental, mesmo quando criou narrativas sobre personagens, lugares ou situações que diziam respeito aos territórios ultramarinos dominados pelos europeus. Ou seja, era impensável para ele que habitantes do Congo, ou até mesmo de outras colônias europeias lessem *Coração das trevas*. Segundo o crítico, na época da publicação do livro, “não se esperava que os leitores de Conrad fossem indagar ou se preocupar com o que havia acontecido aos nativos” (SAID, 2011, p. 266). No contexto atual, sabemos que os povos não europeus não aceitavam indiferentes e em silêncio a autoridade que foi projetada sobre eles. Fazendo um paralelo com Euclides da Cunha, é possível pensar que ele escreveu visando um público leitor branco das grandes cidades do litoral do Brasil, sem se preocupar que parte significativa de brasileiros fora desse círculo restrito poderia ficar ofendida e indignada com o modo como foi feita a representação. Hoje, os leitores que vivem na região de Canudos, no interior da Bahia e do Nordeste podem questionar e protestar sobre o modo como a história foi contada, como as pessoas que poderiam ser seus antepassados foram retratados, e como suas culturas e costumes foram estereotipados e inferiorizados.

Há uma série de críticas no livro *Coração das trevas* à ideia de *mission civilisatrice* – “a projetos não só cruéis, mas ainda bem-intencionados, de levar a luz aos lugares e povos escuros deste mundo por meio de atos da vontade e demonstrações de poder” (SAID, 2011, p. 72). A complexidade de autores como Conrad é que, diferentemente de outros escritores coloniais, seus textos não buscavam simplesmente manter o controle do império tal como estava. Há, neles, a presença de uma consciência crítica aguda que parte do interior do império. O narrador de *Coração das trevas*, Marlow, conta que, antes de partir rumo ao Congo para seu novo trabalho, teve um encontro de despedida com sua tia, em que ela trouxe uma série de visões ingênuas sobre o colonialismo:

Parece, porém, que eu era um dos envolvidos na Obra, com maiúscula – sabem como é. Algo como um emissário da luz, uma espécie inferior de apóstolo. Besteiras dessa ordem vinham circulando em profusão naquela época, tanto em letra impressa como de viva voz, e a boa senhora, exposta à euforia de toda aquela vigarice, acabara se deixando levar. Falou de ‘desapegar esses milhões de ignorantes dos seus modos horrendos’, insistindo a tal ponto que, dou-lhes a minha palavra, fiquei muito constrangido. *E me arrisquei a sugerir que a Companhia existia para dar lucro* (CONRAD, 2008, p. 23, grifos meus).

Se a tia de Marlow expressava a opinião de muitos cidadãos da metrópole do período sobre um suposto caráter benéfico do empreendimento imperial, o próprio Marlow parece ter consciência de que isso não passava de uma mentira para esconder que o que estava em jogo era apenas uma busca desenfreada por lucro. De acordo com Said, os narradores de Conrad “não correspondem ao padrão das testemunhas irreflexivas do imperialismo europeu. Eles não aceitam simplesmente o que se passa em nome da ideia imperial” (SAID, 2011, p. 70). Na verdade, eles se encontram num lugar peculiar que lhes permite compreender como funciona a máquina imperial, e apontam como ela não está em perfeita sincronia com a ideia propagada a seu respeito: “[a]o acentuar a discrepância entre a ‘ideia’ oficial do império e a realidade tremendamente desconcertante da África, Marlow abala a noção do leitor sobre a própria ideia do império” (SAID, 2011, p. 71). Há, portanto, um distanciamento irônico por parte de Conrad, que permite gerar uma sensação de estranhamento, de que há algo profundamente errado em todo o empreendimento imperial. Said aponta, entretanto, que o escritor, preso à sua época, era incapaz de “dar o passo seguinte, que seria reconhecer que o que viam, de modo depreciativo e desqualificador, como ‘treva’ não europeia era de fato um mundo não europeu *resistindo* ao imperialismo” (SAID, 2011, p. 72).

Assim como, de acordo com Said (2011), a concepção de Conrad a respeito do imperialismo é marcada por uma “limitação trágica”,<sup>138</sup> críticos como Hardman (1996)<sup>139</sup> e Ventura (2002)<sup>140</sup> apontam para uma visão trágica em Euclides da Cunha. Acredito que se, por um lado, isso permitia ao autor uma compreensão profunda da violência e da catástrofe em jogo nos episódios em que estava presenciando, por outro, é como se tudo não poderia ter acontecido de outra forma, como se o destino já estivesse dado. Euclides da Cunha, assim como Conrad, estava no interior da máquina, e, por mais que isso lhe permitia ver aspectos de seu funcionamento e de suas contradições, ele estava extremamente distante das perspectivas das vítimas da violência.

A violência principal do discurso de Euclides da Cunha reside, entretanto, no fato de se colocar em um lugar supostamente neutro e objetivo que falaria não a partir de um ponto de vista específico e parcial (e que participou ativamente de um dos lados do conflito),<sup>141</sup> mas sim de um ponto de vista universal e amparado numa toda poderosa ciência. Segundo Said, “se os nativos obstinadamente concretos são transformados em seres subservientes numa humanidade inferior, o colonizador é, da mesma forma, transformado num escriba invisível, cujo texto fala do Outro e, simultaneamente, insiste em seu caráter científico desinteressado” (SAID, 2011, p. 270). Euclides da Cunha parece ver-se carregado desse mesmo espírito colonizador, um observador carregado de um poder que o legitima “a se pronunciar sobre a realidade dos povos nativos como se estivesse situado num ponto invisível de uma perspectiva supraobjetiva” (SAID, 2011, p. 269).

Na leitura de *Os sertões*, acredito ser fundamental que coloquemos sob suspeita o “narrador sincero” criado por Euclides da Cunha. Ou seja, por mais que o autor se esforce em tentar criar um narrador neutro, que se propõe a narrar de forma objetiva os acontecimentos que desembocaram no massacre de Canudos, e a explicar o homem e a terra daquela região, o

---

<sup>138</sup> “A limitação trágica de Conrad é que, mesmo podendo enxergar com clareza que o imperialismo, em certo nível, consistia essencialmente em pura dominação e ocupação de territórios, ele não conseguia concluir que o imperialismo teria de terminar para que os ‘nativos’ pudessem ter uma vida livre da dominação europeia” (SAID, 2011, p. 72).

<sup>139</sup> “Mesmo em sua forma mais exuberante, o fundo do texto euclidiano permanece eivado do sentimento trágico da solidão humana no mundo e em sociedade. A história, nele, como indicaremos, constitui essencialmente uma construção de ruínas; a obra civilizatória, dado o eterno drama do choque de temporalidades culturais, significa, também, um processo de ruínas precoces, como narrativa materialmente dramática de brutalidades” (HARDMAN, 1996, p. 294).

<sup>140</sup> “Euclides apresentou as batalhas, a que assistiu como repórter, como quadros e cenas vistos de tribunas elevadas ou de camarotes, representados pelos morros ao redor de Canudos. As metáforas teatrais, enlaçadas com imagens pictóricas, convertem as batalhas em espetáculo, em que o narrador retoma o papel do coro da tragédia clássica, comentando os acontecimentos, lamentando as vítimas e acusando os vencedores” (VENTURA, 2002, p. 25).

<sup>141</sup> Segundo Said, “tem-se a impressão de que a interpretação de outras culturas, textos e povos [...] ocorre num vazio atemporal, tão complacente e permissivo que remete a interpretação diretamente a um universalismo isento de vínculos, de restrições ou de interesses” (SAID, 2011, p. 109).

resultado me parece muito mais próximo do narrador Marlow, presente em *Coração das trevas*, que é abertamente fictício. Conrad, ao elaborar sua narrativa a partir de perspectiva de um personagem que conta os acontecimentos para companheiros de bordo de uma embarcação, promove um distanciamento para o leitor que pode colocar sob suspeita o que é dito, pode não se identificar com o personagem e questionar suas motivações e virtudes. Assim, através desse recurso, há de forma mais explícita a mistura com o terreno ficcional.<sup>142</sup> Já o livro de Euclides da Cunha assume predominantemente o tom de uma narrativa historiográfica de inspiração positivista, em que o autor se apaga enquanto alguém participante dos acontecimentos. Ao vermos esse narrador invisível, entretanto, como mais um personagem envolvido na narrativa, podemos suspeitar de sua visão da história, enfatizando a dimensão de uma indecidibilidade entre testemunho e ficção.<sup>143</sup> Não se trata, portanto, de tomar ao pé da letra, de ler a narrativa como uma representação fidedigna da realidade, mas sim de pensar o autor como alguém envolvido que testemunhou sobre uma história de violência que permanece atual.

Em *Os sertões*, Euclides da Cunha mobiliza uma série de teorias científicas do período para tentar explicar o sertão e o “homem” que o habita. Entretanto, em diversos momentos, parece haver uma resistência a esse saber. As teorias falham e o objeto de modo desconcertante desarma o “narrador sincero” que tentava conhecê-lo. Como chama a atenção Luiz Costa Lima (1997), aparece no livro a imagem da *terra ignota*<sup>144</sup> como um lugar que resiste ao conhecimento científico. O crítico argumenta como, em *Os sertões*, há a centralidade da ciência como técnica de domínio. Assim, Euclides da Cunha internaliza uma imagem de ciência totalizante e intolerante ao autoexame: “a ciência é a única e incontestada autoridade. Fora dela, há crenças, fantasias, opiniões” (LIMA, 1997, p. 120). Lima aponta como Euclides da Cunha assume perante a ciência “a posição de um inflexível crente” (LIMA, 1997, p. 187). Em *Os sertões*, o narrador sincero afirma o seguinte: “Nenhum pioneiro da ciência suportou ainda as agruras daquele rincão sertanejo, em prazo suficiente para o definir” (CUNHA, 2016, p. 37). Assim, um dos objetivos explícitos do livro seria definir cientificamente aquele território, sendo que isso não tinha acontecido até aquele momento porque nenhum cientista havia se debruçado com o tempo e os instrumentos necessários. Essa tarefa assume absoluta importância para

---

<sup>142</sup> Cabe destacar, entretanto, a profunda preocupação histórica de Conrad, explicitada no seguinte comentário: “A ficção é história, história humana, ou não é nada. Mas também é mais que isso: ela se apoia em chão mais firme, baseando-se na realidade das formas e na observação dos fenômenos sociais, enquanto a história é baseada em documentos e na leitura de impressos e de manuscritos – em conhecimento de segunda mão. Assim, a ficção está mais próxima da verdade” (CONRAD, citado por ALENCASTRO, 2008, p. 155).

<sup>143</sup> Mais adiante eu trarei o conceito de testemunho para refletir sobre a escrita de Euclides da Cunha, e cabe retomar, neste momento, a proposta de Derrida (2004, p. 40) sobre a “perturbante cumplicidade entre ficção e testemunho”, que foi comentada no capítulo anterior.

<sup>144</sup> O título do livro de Luiz Costa Lima em que discute *Os sertões* é justamente *Terra ignota* (LIMA, 1997).

Euclides da Cunha, pois era fundamental se compreender os sertões para compreender o Brasil: “[é] com essa convicção no poder decifrativo da ciência que Euclides considera a guerra de Canudos como uma espécie de laboratório: o episódio com que se haveria de entender o país. Pensaria que a ciência disponível estaria pronta para captar o objeto?” (LIMA, 1997, p. 122).

O problema é que recorrentemente, ao longo do livro, esse projeto cientificista parece falhar, e, como aponta Lima (1997), o próprio Euclides da Cunha parece duvidar de seus instrumentos para examinar e medir o seu objeto de estudo. Trata-se, portanto, de um objeto que resiste à sua concepção de ciência. O autor de *Os sertões*, embora tenha essa ambição totalizante, parece sempre se deparar com o que chama de *terra ignota*, que é definida da seguinte forma: “O estranho território, a menos de quarenta léguas da antiga metrópole, predestinava-se a atravessar absolutamente esquecido os quatrocentos anos da nossa história. [...] Deixavam-no de permeio, inabordável, ignoto” (CUNHA, 2006, p. 23). A forma como Canudos resiste ao conhecimento está relacionada à sua excepcionalidade enquanto lugar e tempo. Ou seja, para o narrador do livro, tratava-se de uma sociedade que estava situada três séculos antes: “Insistamos sobre esta verdade: a guerra de Canudos foi um refluxo em nossa história. Tivemos, inopinadamente, ressurrecta e em armas em nossa frente, uma sociedade velha, uma sociedade morta, galvanizada por um doudo. *Não a conhecemos. Não podíamos conhecê-la*” (CUNHA, 2016, p. 191, grifos meus).

A *terra ignota* é, portanto, o que resiste à máquina de explicação científica de Euclides da Cunha: “se o cientificismo nunca abandona *Os sertões*, nele também há a *terra ignota*” (LIMA, 1997, p. 151). Ela se condensa, no livro, “quando é brutal a tensão entre o horizonte científico e a insubmissão dos objetos” (LIMA, 1997, p. 181). A forma como Euclides da Cunha lida com esse território que resiste ao conhecimento é mobilizando de modo contraditório uma série de teorias científicas de seu tempo. Walnice Galvão (2016) vai recorrer à ideia de polifonia para definir como o andamento da escrita de Euclides se dá através da sobreposição e confronto de ideias contraditórias. Segundo Galvão, o autor de *Os sertões* recorre a diferentes autoridades científicas, uma seguida da outra, sem se preocupar se as ideias e as teorias são contraditórias entre si:

Tudo se passa sob as espécies de um simpósio cujos convivas estão ausentes mas em que suas ideias em entrecabo os substituem em presença viva nas páginas do livro. Às vezes controlando-as, às vezes perdendo o controle delas, a todas essas vozes sobrepõe-se a voz do narrador na primeira pessoa de um plural majestático (GALVÃO, 2016, p. 624).

Desse modo, é importante na escrita de Euclides a intertextualidade, em que diversos textos científicos da época são revistos, mas não de modo rigoroso, e são jogados uns contra os outros: “[a] síntese é impossível: a verdade do livro está em suas contradições. As ideias vão e voltam, o argumento que se expõe num dado passo é seguido de seu contrário, logo depois ou centenas de páginas adiante” (GALVÃO, 2016, p. 630).

Acredito que a força do texto de Euclides da Cunha está quando seu projeto de totalização falha, quando ele fica desconcertado e desarmado diante daquilo que se propunha a entender, quando se depara com a impossibilidade de explicar o sertão.<sup>145</sup> O autor parece demonstrar consciência de que seu projeto estava fadado ao fracasso: “De sorte que sempre evitado, aquele sertão, até hoje desconhecido ainda o será por muito tempo” (CUNHA, 2016, p. 37). O caráter de estranheza desconcerta o cientista sereno que se propõe a examinar aquele território: “O que se segue são vagas conjecturas. [...] O que escrevemos tem o traço defeituoso dessa impressão isolada, desfavorecida, ademais, por um meio contraposto à serenidade do pensamento, tolhido pelas emoções da guerra” (CUNHA, 2016, p. 38). Euclides da Cunha, ao ser uma testemunha da enorme violência que caracterizou a campanha de Canudos, é tomado pelas emoções da guerra, o que contaminaria a suposta neutralidade necessária para o empreendimento científico. Desse modo, o seu projeto de explicar o sertão – a terra e o homem que a habita – falha por conta da enorme violência que presencia, e que sente urgência em denunciar.

#### **4.1.2. A denúncia do crime feita por Euclides da Cunha**

Se, por um lado, o livro *Os sertões* traz a preocupação em preservar a memória dos mortos e denunciar o massacre feito em nome da república recém-proclamada, por outro, não podemos perder de vista suas importantes limitações. Euclides da Cunha, no início, defendia contundentemente a ação militar contra os revoltosos, e foi só quando esteve lá e viu o massacre com os próprios olhos que “mudou de lado” e passou a denunciar o crime que ocorreu. Nesse sentido, Willi Bolle (2004) vê Euclides da Cunha como um autor dividido e dilacerado por ter que denunciar uma guerra que ele próprio contribuiu para legitimar com seus escritos na imprensa. Se antes da escrita de *Os sertões*, ele foi “um dos intelectuais que se pronunciaram decididamente a favor da intervenção militar em Canudos” (BOLLE, 2004, p. 36), o livro vai

---

<sup>145</sup> Nesse sentido, concordo com Lima (1997) quando diz que o Euclides da Cunha que empolga é o que “transparece a partir das hesitações pouco reconhecidas, dos gestos de altivez logo abandonados, da exploração do que, malgrado ele próprio, se insurge contra suas explicações científicas e suas soluções pragmáticas” (LIMA, 1997, p. 154).

expressar a reviravolta de opinião pela qual passou o autor,<sup>146</sup> vindo a ser, nas palavras de Walnice Galvão, “o maior *mea culpa* da literatura brasileira” (GALVÃO, 2009, p. 33). A mudança de opinião de Euclides da Cunha em comparação aos seus escritos anteriores na imprensa se reflete também no estilo adotado em *Os sertões*, que assume uma retórica de quem está em um tribunal e acusa um réu. Isso está colocado logo na “Nota preliminar” que abre o livro, na qual o autor afirma que a campanha de Canudos

foi, na significação integral da palavra, um crime.  
Denunciemo-lo. (CUNHA, 2016, p. 11).

Apesar da ideologia do progresso presente na formação e na obra de Euclides da Cunha e da impregnação de seu pensamento pelo positivismo e cientificismo, Hardman (2009) enfatiza também a presença do que chama de uma poética das ruínas. No caso de Canudos, o desafio que Euclides da Cunha se propõe a encarar é o de: “[c]omo escrever esta história, como representar a catástrofe sem apagá-la?” (HARDMAN, 2009, p. 137). Segundo o crítico, “[n]ão havia registro estável, nem representação acabada. O próprio real abalava-se e rompia-se. [...] E a utopia secular de uma nação sertaneja, esquecida pela história moderna, revertia-se no seu contrário – em crime maior da nacionalidade, em genocídio perpetrado pelo Estado nacional” (HARDMAN, 2009, p. 138).

Ao refletirmos sobre a violência de Canudos e os recorrentes processos de apagamento de sua memória, é interessante pensarmos também no período anterior, caracterizado pela história de extermínio dos indígenas da região. A prática da degola dos prisioneiros em Canudos, que foi severamente denunciada no período por setores da sociedade, e que recebeu uma atenção especial de Euclides da Cunha em sua denúncia da campanha enquanto crime, pode ser remontada, de acordo com Edwin Reesink (2014), a uma violência recorrente contra os povos indígenas que habitavam o interior do Nordeste nos séculos anteriores.<sup>147</sup> A região de Canudos fazia parte do território dos tapuias, sendo que a prática da

---

<sup>146</sup> Johnson (2010) discorda da ideia de que Euclides da Cunha teria, em *Os sertões*, mudado de posição, pois com seu livro acaba condenando (*sentencing*) a população de Canudos. A autora explora um duplo sentido para a palavra em inglês *sentencing*, que aparece no título de seu livro – *Sentencing Canudos* –: enquanto um veredito de um julgamento, e enquanto um discurso, mais especificamente um discurso feito por uma elite intelectual a respeito de um grupo subalterno.

<sup>147</sup> Segundo Reesink, “A conquista real do *Brasil* se iniciou com a chegada do governo central, comandado por Tomé de Souza e sua força militar. Subjugar os nativos só se tornou real após o engajamento das forças militares: é a violência que cria os espaços da soberania colonial real, instaurando a dominação interétnica. [...] uma das punições possíveis para índios ‘criminosos’ permitia amarrar a pessoa (incluindo mulheres) na boca de um canhão e explodi-la (Bandeira 2000: 85). Despedaçar gente fazia parte do *terror* oficial para eliminar quem praticava qualquer resistência às *autoridades*, assim como, impressionar as coletividades a que os resistentes pertenciam” (REESINK, 2014, p. 45-46). A prática da degola, já no século XVII, recebia chancela oficial do governo e era comum quando se tratava de índios vencidos.

degola fez parte das estratégias utilizadas para a conquista dessas áreas e dos ataques contra os povos que ali habitavam.

Reesink (2014) argumenta que o processo de alterização dos inimigos sertanejos, realizado nas expedições contra Canudos, em que eles são colocados em uma posição fora dos limites da mesma nação, como se fossem não-brasileiros e selvagens, foi próximo do que era recorrentemente utilizado com os tapuias para justificar o seu extermínio. A degola dos prisioneiros foi significativa enquanto uma política de deliberada crueldade,<sup>148</sup> pois os militares sabiam que os sertanejos tinham um pavor dessa prática por acreditarem que ela impossibilitaria a salvação de suas almas:

A ordem implícita, mas certamente bem compreendida, da matança e da degola dos prisioneiros caracterizava uma intencionalidade nessas ações que as fazem ser passíveis de enquadramento no conceito internacional de genocídio. Do ponto de vista dos conselheiristas, a degola constituía um ato completamente anti-cristão, reação de incompreensíveis infiéis, imagem espelhada da incompreensão republicana. Em depoimentos pós-guerra evidencia-se a incompreensão de como pessoas boas, normais, e, no seu cotidiano, vistas como absolutamente ordeiras e tementes a Deus, possam suscitar tal reação inimiga, fora de qualquer proporção concebível (REESINK, 2014, p. 57).

É simbólico que, terminada a guerra, a cabeça do líder do movimento, Antônio Conselheiro, tenha sido cortada após seu corpo ter sido desenterrado, e depois mandada para ser objeto de estudo “científico”: “examinou-se e guardou-se no laboratório a cabeça do movimento, cabeça literal e figurativamente” (REESINK, 2014, p. 52). O crânio, diga-se de passagem, foi examinado por Nina Rodrigues, famoso higienista da época e grande defensor do racismo científico no Brasil, que acabou não encontrando nada de anormal.

Além da degola de prisioneiros, o exército negou a possibilidade de um enterro digno para as vítimas. Os corpos foram colocados em enormes fogueiras. Até hoje não se sabe o número nem o nome dos mortos, de modo que é como se não houvesse provas de suas mortes, e nem mesmo de que essas pessoas tivessem existido:

Negar um enterro digno, dentro da terra e com a *nominata* da pessoa, era a última ofensa que o exército poderia praticar contra os conselheiristas. Depois do término da Guerra de Canudos o comando ordenou arrasar as casas, pôr fogo no povoado e nos mortos, para que não se enterrasse as vítimas inimigas (REESINK, 2014, p. 53).

---

<sup>148</sup> A prática da degola pelo exército não foi realizada apenas em Canudos. Reesink (2014) chama a atenção que, poucos anos antes, em 1893, houve a Revolução Federalista, que também foi conhecida como Revolução da Degola: “Nesses combates a negação da humanidade do inimigo incluía a degola, o estupro e o abandono dos corpos aos urubus” (REESINK, 2014, p. 57).

É importante destacar, entretanto, que não apenas os conselheiristas não tiveram um enterro digno, mas também a maioria dos soldados mortos. Enquanto, altos oficiais tiveram enterros com honrarias, a maioria dos soldados comuns não foi enterrada: “O exército relegou seus próprios mortos ‘inferiores’ a um abandono notável” (REESINK, 2014, p. 57).

Euclides da Cunha esteve presente em Canudos como repórter, cobrindo a quarta expedição militar, por menos de três semanas. Ele ficou ao todo 18 dias, de 16 de setembro até 3 de outubro de 1897, e, segundo Roberto Ventura (1997), retirou-se doente de Canudos no dia 3 de outubro, dois dias antes do fim da guerra, não assistindo “ao massacre dos prisioneiros, à queda final de Canudos, à exumação do cadáver do Conselheiro e à descoberta dos seus manuscritos, ou ao incêndio da cidade com tochas de querosene, ocorridos nos últimos dias” (VENTURA, 1997, p. 168-169). Boa parte da narrativa de *Os sertões*, livro publicado cinco anos após o massacre, refere-se a acontecimentos que Euclides da Cunha não presenciou, e que ele reconstituiu, ou melhor, recriou, a partir de outras fontes. Ele foi testemunha, portanto, apenas dos momentos finais da guerra, mas, ainda assim, saindo antes de fatos importantes do que poderia ser qualificado como “crime”, como a destruição do arraial, o assassinato dos prisioneiros e a queima dos seus corpos, bem como de toda a vila.

Ao longo do livro, quase não aparece a palavra “eu”, como se não importasse em última instância o fato de ele estar ou não de carne em osso vendo o que estava acontecendo. Desse modo, ficamos sem saber que acontecimentos se referem a algo que Euclides da Cunha presenciou e viu, e o que se trata de pesquisa de outras fontes. Um dos raros momentos em que aparece o uso da primeira pessoa do singular é já quase no final do livro, no capítulo “Nova fase da luta”, em que diz: “A luta sertaneja não perdera por completo o traço misterioso, que conservaria até o fim. Avantajando-se no sertão, os sôfregos lutadores [...] tinham entre as fileiras aguerridas irrefreáveis frêmitos de espanto. *Fui testemunha* de um deles” (CUNHA, 2016, p. 483, grifos meus). É no capítulo seguinte, entretanto, que o autor parece assumir o lugar de uma testemunha que depõe a respeito de um crime, a ponto de dizer: “Deponhamos” (CUNHA, 2016, p. 508). Isso aparece logo após a menção à degola dos prisioneiros praticada pelos soldados: “Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na” (CUNHA, 2016, p. 507). Euclides da Cunha ressalta que esse tipo de barbaridade não era praticado pelos sertanejos, apesar de seus “três séculos de atraso” (CUNHA, 2016, p. 507).

Em seus escritos para a imprensa, na época do massacre, Euclides da Cunha tinha silenciado sobre essas atrocidades.<sup>149</sup> E mesmo em *Os sertões*, apesar de falar em crime, das barbaridades cometidas pelos soldados e da degola dos prisioneiros, Euclides da Cunha não narra propriamente em detalhes a violência:

Redigido com o propósito de denunciar o crime cometido em Canudos, seu livro traz um curioso paradoxo, já que deixa de relatar aquilo que forma a base de sua acusação contra as forças armadas: o massacre dos prisioneiros e a destruição da cidade. Tais eventos de crueldade extrema são antes sugeridos do que propriamente narrados (VENTURA, 2002, p. 16).

A respeito dos momentos finais da destruição de Canudos, no final do livro, Euclides da Cunha abertamente se abstém de narrar:<sup>150</sup> “Fechemos este livro. [...] Forremo-nos à tarefa de descrever os seus últimos momentos [de Canudos]. Nem poderíamos fazê-lo” (CUNHA, 2016, p. 549).

Como aponta Ventura (2002), um dos momentos em que Euclides da Cunha parece sugerir de forma velada as atrocidades cometidas pelos soldados é na parte “A terra”, quando são descritos os cabeças-de-frade, um tipo de cacto bastante comum na região: “Aparecem, de modo inexplicável, sobre a pedra nua, dando, realmente, no tamanho, na conformação, no modo por que se espalham, a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica” (CUNHA, 2016, p. 53). A forma como um cacto é associado a uma cabeça decepada, em uma parte do livro que se propõe a fazer supostamente uma descrição científica sobre os elementos físicos e geográficos da região, salta aos olhos. Segundo Ventura, a comparação antecipa de modo simbólico os crimes cometidos pelos soldados: “A vegetação da caatinga permitiria antever a degola dos prisioneiros, que se converte em tragédia inscrita na própria natureza” (VENTURA, 2002, p. 25).<sup>151</sup>

Acredito que a denúncia do crime, feita por Euclides da Cunha, atinja o seu ápice no item intitulado “Depoimento de uma testemunha”, que faz parte do capítulo “Últimos dias”. Nesse trecho, fica claro que o responsável pelo crime que precisa ser denunciado é o próprio Estado brasileiro. Euclides da Cunha afirma que o massacre aconteceu com a consciência da impunidade por parte dos perpetradores, fortalecida pelo anonimato da culpa e com a cumplicidade tácita dos governantes que ordenaram a guerra. De acordo com a narrativa de *Os*

---

<sup>149</sup> Ventura (1997) afirma que os materiais que eram enviados pelos correspondentes eram submetidos à censura militar. Ainda assim, outros jornalistas, como Manoel Benício, Fávila Nunes, Lélis Piedade e Afonso Arinos, mencionaram e denunciaram a crueldade praticada pelos soldados.

<sup>150</sup> É possível que a opção por não narrar se deva ao fato de se tratar de acontecimentos que ele não presenciou.

<sup>151</sup> Na leitura de Ventura (2002), a forma velada como Euclides da Cunha narra a violência se deve a uma opção estética de evitar o apelo ao patético e fugir ao registro realista de episódios cruéis.

*sertões*, Canudos era “um parêntese; era um hiato; era um vácuo. Não existia. Transposto aquele cordão de serras, ninguém mais pecava” (CUNHA, 2016, p. 512).

Em sua análise, Johnson (2010) utiliza essa citação de Euclides da Cunha para criticar a forma como o autor retratou Canudos em termos de falta e de negatividade, sendo o hiato visto como um não-lugar. Gostaria de enfatizar, também, a ideia de hiato enquanto um momento de suspensão das leis. Desse modo, o hiato diz respeito ao modo como as tropas do governo se sentiram autorizadas para cometer crimes bárbaros contra os sertanejos com a certeza de que não seriam punidos. Euclides da Cunha dá a entender que aquele massacre não entraria na história, e que por isso necessitava de alguém que fizesse um papel de historiador. Nesse sentido, já na parte “O homem” de *Os sertões*, o autor afirma, a respeito dos sertanejos, que eles “[n]ão tiveram um historiador” (CUNHA, 2016, p. 105). E, quando vai se referir à guerra e à “selvageria impiedosa” que a caracterizou, diz o seguinte:

Ademais, não havia temer-se o juízo tremendo do futuro.  
A história não iria até ali. (CUNHA, 2016, p. 512).

Dessa forma, os soldados podiam contar com um sentimento de impunidade para cometer o massacre, pois sabia-se que não haveria provas do que aconteceu. Ao retomarmos a questão “sem provas não há passado?”,<sup>152</sup> podemos pensar que estava em jogo a ameaça de apagamento do crime. Para se contrapor a isso, Euclides da Cunha se propõe a escrever esta história, oferecendo o que chama de “esta página sem brilhos”,<sup>153</sup> que é um grito de protesto diante do risco de silenciamento a que aquele sombrio episódio poderia estar sujeito.

É importante, entretanto, fazermos uma leitura crítica desse projeto de Euclides da Cunha de escrever a história dos sertanejos. Com a figura do “narrador sincero”, o autor parece tentar encarnar o que Said (2011) chama de “supersujeito ocidental”, alguém que seria dotado de um rigor historicizante e disciplinar que seria capaz de devolver “a história a povos e culturas ‘sem’ história” (SAID, 2011, p. 79). O discurso colonial se constituiria, assim, como um texto sem autor. Para refletir sobre a escrita da história proposta por Euclides da Cunha, gostaria de recorrer à imagem, sugerida por Robert Young (2005), do colonialismo como uma máquina de escrever territorial. O autor procura enfatizar não apenas a dimensão discursiva, mas também a

---

<sup>152</sup> Ver o capítulo 3 desta tese.

<sup>153</sup> Segundo Ventura (2002), a expressão “página sem brilhos” é uma referência irônica de Euclides da Cunha a um “entusiasmado telegrama que o Presidente da República, Prudente de Moraes, enviou ao Ministro da Guerra, marechal Bittencourt, e ao comandante da última expedição, Artur Oscar, para transmitir suas ‘congratulações pela terminação dessa campanha excepcional, de modo tão honroso para a República quanto glorioso para o Exército nacional, que, através de tantos sacrifícios, acaba de escrever mais uma página brilhante para a nossa história’” (VENTURA, 2002, p. 28).

violência que implicava modificar totalmente a geografia dos territórios, bem como destruir os povos e as culturas ali presentes. Através dessa imagem, Young busca descrever “os violentos procedimentos físicos e ideológicos de colonização, desculturação e aculturação, por meio dos quais o espaço territorial e cultural de uma sociedade nativa deve ser desintegrado, dissolvido e então reinscrito segundo as necessidades dos aparelhos dominantes” (YOUNG, 2005, p. 208). O autor defende como importante tarefa intelectual realizarmos “um trabalho crítico analisando a história de um Ocidente assombrado pelo excesso de sua própria história” (YOUNG, 2005, p. 201). A essa proposta, poderíamos acrescentar, a partir de Flusser (2010), que o Ocidente é também assombrado por um excesso de sua própria escrita.

No contexto do Massacre de Canudos, em que seus habitantes foram dizimados, o povoado destruído e queimado, e seu local passou a dar lugar a um açude, podemos pensar que houve uma completa reescrita geográfica, da qual a escrita de Euclides da Cunha fez parte. Vanessa Monteiro (2009) comenta sobre a preocupação que houve por parte das autoridades, depois da guerra, de atestar a vitória da República e de varrer Canudos e o que ela representava do mapa: “Não bastava acabar fisicamente com a Aldeia Sagrada, era também preciso apagar Canudos da memória, ou melhor, propagar uma determinada visão da história” (MONTEIRO, 2009, p. 85).

Johnson (2010) aponta como Euclides da Cunha assume um papel de mediação em que um representante da elite intelectual busca falar em nome de grupos subalternos, que de outra forma não teriam voz. Isso se torna particularmente importante no contexto da república recém-proclamada, em que a ideia de “povo” assumia grande importância. No livro *Homo sacer*, Giorgio Agamben (2010) discute como, nas línguas modernas europeias, há uma fratura presente na própria noção de “povo”, que significa tanto a totalidade dos cidadãos de uma nação, quanto também os pobres e os marginalizados: “Um mesmo termo denomina, assim, tanto o sujeito político constitutivo quanto a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (AGAMBEN, 2010, p. 172). Essa contradição entre dois polos – “de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, de outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos” (AGAMBEN, 2010, p. 173) – se torna particularmente significativa a partir da Revolução Francesa, em que, ao mesmo tempo que a ideia de povo assume grande importância para o projeto político da república, a miséria e a exclusão surgem como uma presença embaraçosa. Nesse sentido, segundo Agamben, é feita a tentativa “de preencher a fissura que divide o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos” (AGAMBEN, 2010, p. 174).

É possível pensar que o “homem” que Euclides da Cunha procura descrever é carregado pela fratura descrita por Agamben (2010), sendo ao mesmo tempo o que há de mais autêntico da nacionalidade e também um povo de excluídos que se recusa a ser integrado ao corpo político nacional. No contexto brasileiro do final do século XIX, a elite intelectual que estava ligada à república se deu conta de que não conhecia o próprio povo que constituía o país, de modo que Euclides da Cunha é um dos primeiros que assume explicitamente a tarefa de retratar e dar voz a esse “povo”, o que implicava também contar a sua história. Segundo Nicolau Sevcenko, “[o] pretense Estado-nação da Primeira República era de fato um Estado de poucos beneficiários. A nação era uma abstração inclusive mal definida num país que não possuía ainda sequer uma carta geográfica completa e detalhada do seu território” (SEVCENKO, 1999, p. 217). Em um período em que a recente república se via assolada por conflitos internos entre duas facções que disputavam o controle do governo, e por revoltas em diversas partes do país que ameaçavam a unidade nacional, a campanha de Canudos assumiu uma importância desmedida para a afirmação do grupo então no poder, e para a construção da imagem de uma república forte. Ventura (1990) aponta como, em meio a essas disputas, o conflito foi manipulado e passou-se a projetar em Canudos a existência de uma ampla conspiração monárquico-restauradora, convertendo-se a campanha militar “em ‘cruzada’ revolucionária de consolidação do regime” (VENTURA, 1990, p. 134).

Euclides da Cunha era um fervoroso defensor da república, e por mais que, em *Os sertões*, tenha passado a denunciar os crimes cometidos pela campanha militar, ainda assim acreditava que os sertanejos de Canudos representavam um atraso e necessitavam ser incorporados a um projeto de Estado-nação moderno. A partir de sua narrativa, segundo Melo (2020, p. 31), “as populações rebeladas de Canudos entraram para a história nacional e cívica num tom paternalista-ilustrado que as enxerga como sintoma de uma parte da população que, por estarem aquém da política, precisa ser urgentemente integrada à nação”. O autor de *Os sertões* afirma:

Decididamente era indispensável que a campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões. Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários (CUNHA, 2016, p. 470).

O trecho defende que o problema de como Canudos foi lidado pelo Estado brasileiro esteve mais na forma: aquela comunidade atrasada deveria desaparecer, não pela violência do exército,

mas sim por meio da propaganda e da educação, de modo que ela pudesse ser incorporada a um Estado-nação moderno. A denúncia do crime, feita por Euclides da Cunha, portanto, é apenas contra o uso das armas e da violência, pois os sertanejos necessitavam compartilhar os mesmos ideais republicanos e de nação. De acordo com Johnson (2010), a república, para Euclides, é compreendida não como um dos possíveis projetos políticos em disputa, mas como um futuro necessário e inevitável. O problema, entretanto, é o de que, apesar de ter sido proclamada anos antes, a república existia apenas no nome, sendo Canudos representativo de um passado que justamente impedia a concretização desse projeto. Tratava-se de algo que precisaria ser eliminado em nome de uma modernização do Estado brasileiro que se daria através da república.

#### 4.2. A lei do cão

Uma primeira aproximação que pode ser feita entre o universo de Canudos e o das periferias urbanas tematizado pelo rap dos Racionais MC's é a curiosa metamorfose pela qual passou a palavra “favela”. Favela em sua origem é o nome popular de uma planta bastante disseminada na região de Canudos. Trata-se de um arbusto dotado de espinhos, que ao ser tocado pela pele gera uma forte queimação e incômodo. Essa planta deu nome ao Morro da Favela, palco importante das batalhas em Canudos, principalmente da última expedição, quando as tropas chegaram a ficar cercadas por meses em cima desse morro. Depois da guerra, com a volta dos soldados, a palavra também circulou e com o tempo passou a designar o conjunto de moradias improvisadas e precárias que foram sendo construídas pela população pobre (incluindo soldados rasos que retornaram da guerra) nos morros do Rio de Janeiro.<sup>154</sup>

Gostaria, entretanto, de centrar a articulação entre os massacres de Canudos e do Carandiru, e entre as obras de Euclides da Cunha e de Racionais MC's, em torno do que será chamado aqui de *lei do cão*.

---

<sup>154</sup> A esse respeito, João Camillo Penna afirma: “não é certamente um acaso o fato de uma das primeiras favelas oficiais do Rio de Janeiro, batizada precisamente de ‘Morro da Favella’, ter sido formada por ex-combatentes da Campanha de Canudos: cerca de 10.000 soldados, suas mulheres, as viandeiras, que se instalaram após a guerra no Morro da Providência, atrás da Central do Brasil, próximo do Ministério da Guerra, esperando a desmobilização, a eles se juntando sobreviventes de Canudos, ‘centenas de mulheres e crianças trazidas para a capital federal’. E que o nome ‘favella’, rebatizando o morro, que passaria a topônimo das moradias de comunidades carentes situadas nas encostas de morros do Rio, designando um arbusto típico da região nordestina, era o nome de um morro localizado nas cercanias do arraial de Canudos, onde os soldados acamparam: o Alto da Favella. Que os soldados de Canudos tenham trocado de lugar nesse trânsito, passando de algozes a primeiros moradores das encostas cariocas que se multiplicarão adiante com a expansão que conhecemos, se explica pelo fato de serem eles também, ‘humildes, no máximo da classe média’, não muito distantes dos canudenses que exterminaram” (PENNA, 2013, p. 16-17).

Euclides da Cunha, no já mencionado item “Depoimento de uma testemunha”, diz o seguinte:

O sertão é o homizio. Quem lhe rompe as trilhas, ao divisar à beira da estrada a cruz sobre a cova do assassinato, não indaga do crime. Tira o chapéu, e passa.

E lá não chegaria, certo, a correção dos poderes constituídos. O atentado era público (CUNHA, 2016, p. 512).

Acredito que esse homizio<sup>155</sup> pode ser pensado como um local escondido em que as leis estão suspensas. No palco da guerra, a lei oficial deixa de valer e o que impera é a lei imposta pela violência, de modo que as próprias forças do governo estão autorizadas a praticar todo tipo de crime: assassinato de todo o povoado, incluindo idosos, mulheres e crianças, degola de prisioneiros, destruição da cidade e queima dos corpos.

Para a reflexão sobre esse contexto, adquire importância a expressão “lei do cão”, que era o modo como os conselheiristas se referiam aos soldados do governo e à própria República. Ao invés de um sentido usual de “crime” entendido como ofensa à lei, o que parece estar em jogo é uma inversão, em que a própria lei oficial do Estado brasileiro passa a ser vista como crime. Em Canudos, a “lei do cão” era representada pela República. Enquanto Antônio Conselheiro encarnava uma missão divina e estava, portanto, do lado da justiça de Deus, os soldados do governo representavam o Diabo, associando-se então ao crime enquanto pecado. É possível ver como isso aparece em poemas populares, reunidos por José Calasans (1997), que abordam a memória de Canudos, como o seguinte:

O Anti-Cristo chegou  
Para o Brasil governá  
Mas aí está o Conselheiro  
Para dele nos livrá  
(citado por CALASANS, 1997, p. 88).<sup>156</sup>

No poema, a proclamação da república seria obra do Anti-Cristo. De acordo com Macedo e Maestri (1997), para Antônio Conselheiro, o advento da república significava a dessacralização do mundo, que se expressava em características como: o caráter laico do regime, o reconhecimento do casamento civil, a separação entre igreja e Estado, o reconhecimento dos

<sup>155</sup> Alguns sentidos de homizio no dicionário *Houaiss da língua portuguesa* (2001): 1 – homicídio; 2 – crime cuja pena, pelas leis antigas, era a morte ou o desterro; 3 – ato de esconder alguém ou algo à ação da justiça; 4 – lugar em que se esconde pessoa que foge à ação da justiça; esconderijo, valhacouto.

<sup>156</sup> Outros exemplos de poemas relacionados com a temática também reunidos pelo historiador: “Antônio Conselheiro/ Por ser conselheirista/ Briga com o governo/ Não tem medo da poliça” (CALASANS, 1997, p. 88-89); “Visita nos vem fazer/ Nosso Rei D. Sebastião/ Coitado daquele pobre/ Que tiver na lei do cão” (CALASANS, 1997, p. 98).

direitos de outras religiões. Enquanto a Monarquia representava o governo de Deus na terra, a República, “identificada com a ‘lei do Cão’ [...], personificava o mal e era tida como criação do próprio Satanás. Ela estaria sob o domínio do Anti-cristo e seu aparecimento anunciaria o fim próximo dos tempos” (MACEDO; MAESTRI, 1997, p. 83).

Acredito que seja interessante trazer as quadrinhas e poemas populares dos conselheiristas por elas estarem ligadas a uma memória oral, que se contrapõe a escrita da história que Euclides da Cunha se propõe a fazer. Por mais que tenham sido encontrados registros escritos desses poemas, eles eram e ainda são populares entre os sertanejos, seja em forma cantada ou recitada, circulando em meios não-letrados.<sup>157</sup> Eles trazem também um ponto de vista dos conselheiristas, contrapondo-se a uma representação feita por um intelectual do litoral, tal como Euclides da Cunha. Santos (2006) propõe pensar os poemas populares veiculados pela cultura oral como “lugares de memória”, de modo que as vozes do passado são transmitidas e continuam vivas no presente.<sup>158</sup>

Euclides da Cunha reuniu alguns poemas dos conselheiristas e os citou, ridicularizando-os. Para ele, tratavam-se de “rudes poetas” que rimaram “desvarios em quadras incolores” e “versos disparatados” (CUNHA, 2016, p. 193). A expressão “lei do cão”, que aparece em alguns dos poemas como o citado abaixo, não é interpretada seriamente:

Garantidos pela lei  
 Aquelles malvados estão  
 Nós temos a lei de Deus  
 Elles tem a lei do *cão*!  
 (citado por CUNHA, 2016, p. 193).

<sup>157</sup> No documentário *Paixão e guerra no sertão de Canudos* (1993), é possível ver como, ainda recentemente, familiares de sobreviventes de Canudos recitam quadrinhas daquela época.

<sup>158</sup> Um tema que seria interessante de ser aprofundado é o papel das canções na preservação da memória de Canudos, sendo um exemplo nesse sentido a bela canção “Salve Canudos”, de Fábio Paes, Jurema Paes e Enoque Oliveira, presente no disco “Canudos e cantos do sertão” (PAES, 1995). A canção está disponível através do seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=IVdOPJW9bnc&list=WL&index=21>> (Acesso em 06 jul. 2021). A respeito da relação da memória de Canudos com poemas e canções, cabe destacar o trabalho pastoral realizado por Padre Enoque Oliveira a partir dos anos 1980 na região, e também as Romarias de Canudos, que começaram ser realizadas anualmente a partir de 1988. Sobre o Padre Enoque, Sá afirma: “Uma das principais formas utilizadas pelo trabalho pastoral de Enoque Oliveira foi a música e a poesia, por conta de ser uma região de baixa escolaridade e alto índice de analfabetismo. Segundo ele, as melodias e as poesias ‘funcionavam como mensagens sobre os seus problemas’, como forma dos camponeses refletirem e analisarem sua própria realidade” (SÁ, 2006, p. 177). A respeito das Romarias de Canudos, o mesmo autor diz: “Organizada a partir do modelo das romarias da terra, organizadas pela Igreja Católica e o seu laicato, a Romaria de Canudos busca resgatar a memória da experiência social igualitária de Belo Monte, liderada por Antônio Conselheiro, recorrendo a temas geradores que possibilitem relacioná-la com o cotidiano camponês da região hoje” (SÁ, 2006, p. 190). Para mais informações sobre essas questões, ver a tese de Sá (2006) e o episódio do podcast da Rádio Batuta dedicado ao assunto (RÁDIO BATUTA, 2019b).

Euclides da Cunha, em sua arrogância, mostrava-se fechado para ouvir e refletir sobre a visão que os próprios sertanejos tinham do conflito. Acredito que a expressão “lei do cão” merece ser discutida por dizer algo sobre o crime que Euclides da Cunha tentou denunciar, mas que não conseguiu perceber em sua amplitude. Como aponta Bolle (2004, p. 191), o que os rebeldes de Canudos designavam como a “lei do cão” era a própria “lei fundadora da República brasileira”.

Curiosamente é também como “lei do cão” que alguns raps, nas últimas décadas, descrevem a periferia, ou até mesmo a casa de detenção do Carandiru.<sup>159</sup> Já em 1988, o rap de Thaíde e DJ Hum intitulado “Homens da lei” diz o seguinte:

Policial é marginal e essa a lei do cão  
A polícia mata o povo e não vai para prisão  
(THAÍDE; DJ HUM, 1988)

Teresa Caldeira (2011) comenta sobre a longa história de violência e abusos por parte da polícia no Brasil, que se repete tanto em períodos ditatoriais quanto democráticos. Segundo a autora, “toda a história da polícia brasileira indica claramente que a violência é a norma institucional. [...] A polícia brasileira tem usado a violência como seu padrão regular e cotidiano de controle da população, não como uma exceção, e frequentemente o tem feito sob a proteção da lei” (CALDEIRA, 2011, p. 139).

É possível pensar que, na casa de detenção do Carandiru, assim como em Canudos, o cão representa o diabo.<sup>160</sup> Mas é importante recordar que cães também foram utilizados na ação policial que resultou no Massacre do Carandiru. Nesse sentido, os cães estavam representando o Estado através da polícia, ou seja, pelo menos em princípio, estariam a serviço da lei. Eles aparecem na canção “Diário de um detento”, dos Racionais MC’s (2018a, p. 89), como “cachorros assassinos” que transmitem HIV pela boca.

Os cães são também protagonistas de uma cena de horror descrita por André du Rap<sup>161</sup> (2002), que foi um sobrevivente do Massacre do Carandiru, e teve seu depoimento sobre o episódio transcrito no livro *Sobrevivente André du Rap* (2002). Esse livro foi fruto de uma

---

<sup>159</sup> O grupo Racionais MC’s fala da “lei do cão”, por exemplo, na música “Periferia é periferia (em qualquer lugar)”, em que há os seguintes versos: “A covardia dobra a esquina e mora ali/ Lei do cão, lei da selva, hora de subir” (RACIONAIS MC’S, 2018a, p. 93). Sobre a relação entre prisão e lei do cão, a canção “Só os fortes” do grupo 509-E, formado por Dexter e Afro-X, então detentos do Carandiru, tem um verso a respeito da cadeia que diz: “a lei do cão aqui na Terra” (509-E, 2000). Essa canção de 509-E e outros raps produzidos na prisão são comentados por Bruno Zeni (2018).

<sup>160</sup> O Diabo também é mencionado na canção “Diário de um detento”: “Já ouviu falar de Lúcifer?/ Que veio do inferno com moral?/ Um dia no Carandiru, não ele é só mais um/ Comendo rango azedo com pneumonia” (RACIONAIS MC’S, 2018, p. 86).

<sup>161</sup> André du Rap é o nome artístico de José André de Araújo. Para não gerar mal-entendidos, não custa ressaltar que ele não é o mesmo André do Rap que é uma liderança do PCC e que ganhou as manchetes dos jornais ultimamente.

parceria entre Bruno Zeni e André du Rap,<sup>162</sup> depois que os dois se conheceram, em 2001, no primeiro dia do julgamento do Coronel Ubiratan Guimarães. Tratava-se da primeira de uma série de várias malsucedidas tentativas de levar ao tribunal os crimes daquele dia 2 de outubro de 1992.<sup>163</sup> Na ocasião, Zeni e André du Rap se uniram pelo desejo de escrever um livro sobre o Massacre do Carandiru. A esse respeito, Cruz (2018) destaca que, apesar do julgamento então em curso, André du Rap sentiu a necessidade de contar o seu relato em um livro, “seja porque não acreditou nas possibilidades de resposta na via jurídica [...], seja porque o próprio julgamento só conseguiu se dar na via da repetição traumática” (CRUZ, 2018, p. 831). Parece que a resposta jurídica não era suficiente, ou já se suspeitava que ela falharia para denunciar esse crime de Estado.

Em seu testemunho sobre o Massacre, André du Rap diz o seguinte:

Vi cara ser mutilado pelo cachorro na minha frente [...].  
Gritaram:

- Vai, ladrão! Quinze para cá! *Vocês vão ver o que é o cão.*

Trancaram a porta e deixaram os cachorros avançar nos presos. Horrorizante. Você imagina os cachorros naquela situação, sangue pra todo lado, barulho de tiro, grito, de paulada nas grades, eles ficaram loucos. [...] Os presos tentavam estourar a porta e os PMs dando tiro na direção deles. Teve um companheiro que o cachorro mordeu o testículo dele e saiu arrancando... Cena horrorizante. Maior cena horrorizante mesmo. Veio um PM e executou ele.

A cena era horrorizante. Começamos a lavar o pavilhão, puxando com rodo aquele monte de sangue. Pedacos de carne, pedaço de companheiro seu, pedaço de ser humano ali no meio da água misturada com sangue, sangue de vários homens. Vários companheiros se infectaram com doenças<sup>164</sup>, tava todo mundo nu” (ANDRÉ DU RAP, 2002, p. 24-25, grifos meus).

<sup>162</sup> Bruno Zeni era então um jornalista e mestrando em teoria literária na USP que foi ao julgamento do Coronel Ubiratan já com um projeto de escrever um livro sobre o Massacre do Carandiru, quando conheceu André du Rap. Para uma discussão sobre o papel de mediação e edição feito por Zeni e sobre a complexa parceria entre ele e André du Rap, ver os trabalhos de Lua Gill da Cruz (2018) e de Maria Rita Palmeira (2009). Ver também a reflexão que o próprio Zeni faz sobre essa parceria, quinze anos depois da publicação do livro, em Zeni e Timerman (2017).

<sup>163</sup> Para uma discussão detalhada do histórico dos processos jurídicos envolvendo os crimes do Massacre do Carandiru, ver Machado et al. (2015).

<sup>164</sup> André du Rap (2002) conta, em outro momento, sobre um amigo seu, o Marquinhos, que acabou adquirindo HIV durante o Massacre do Carandiru, e que morreu em 1996. Fato extremamente trágico que podemos associar aos já mencionados versos dos Racionais MC's que falam dos cachorros que transmitem HIV pela boca. É importante destacar que o vírus do HIV era um problema de saúde bastante relevante, na Casa de Detenção, no período em que houve o massacre. Um estudo conduzido por Drauzio Varella (1999) estima que, em 1990, 17,3% dos presos no Carandiru estavam infectados pelo HIV. Os dois grandes fatores de risco levantados foram: uso de cocaína injetável e número de parceiros sexuais no ano anterior à pesquisa. Em janeiro de 1994, o médico repetiu o estudo de prevalência e identificou 13,7% dos presos infectados. Essa queda nesses quatro anos na prevalência do HIV é atribuída por Varella à entrada do crack na Casa de Detenção, em meados de 1992, que fez com que se diminuísse consideravelmente o uso de cocaína injetável, um dos principais fatores de risco do contágio. Além disso, cabe destacar o importante trabalho educativo entre os detentos realizado pelo próprio Drauzio Varella, que consistiu em palestras, materiais de divulgação e no esclarecimento de dúvidas. Para mais informações a respeito desse trabalho e sobre a presença do vírus do HIV no Carandiru nesse período, ver o livro *Estação Carandiru* (VARELLA, 1999).

Discutindo essa cena, Zeni<sup>165</sup> chama a atenção que o cão presente na frase do policial “Vocês vão ver o que é o cão” é o Diabo, mas é também o cão literal: “A frase do policial anula a metáfora: ‘O cão não é o diabo, como vocês pensam’, parece dizer. O cão é nada mais do que um cão, um cachorro babando sangue, sedento, que vai morder e estraçalhar entre os dentes o seu órgão genital” (ZENI, 2002, p. 208). À análise de Zeni eu acrescento que, na cena narrada, o cão é: o Diabo, o cão literal, mas é também a lei do cão.

A expressão “lei do cão” parece apontar que as mesmas leis que protegem parcela da sociedade, as elites e os poderosos, ao mesmo tempo podem ser usadas para reprimir, marginalizar, encarcerar e até mesmo matar outros grupos de pessoas. Podemos recordar aqui de Walter Benjamin quando afirma: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ [*Ausnahmezustand*], no qual estamos vivendo, é a regra” (BENJAMIN, 2020, p. 117-118). Desse modo, a “lei do cão” é uma espécie de lei enquanto ausência de lei, a lei que pode anular a si mesma e ficar muito mais próxima de uma ideia de crime.

### 4.3. Mas quem vai acreditar no meu depoimento? (Racionais MC’s)

O primeiro disco dos Racionais MC’s, lançado em 1990, chama-se *Holocausto urbano*.<sup>166</sup> Ele já traz temas recorrentes na obra do grupo, tais como o cotidiano de vida nos

---

<sup>165</sup> Zeni também discute a palavra “horrorizante” usada várias vezes por André du Rap para descrever sua lembrança: “Faltam mesmo palavras pra definir o que aconteceu. ‘Horível’ é certamente pouco: talvez por isso André use a palavra ‘horrorizante’ – uma palavra deformada, assim como a situação vivida – para descrever a visão de um cachorro que arrancou os testículos de um companheiro com os dentes” (ZENI, 2002, p. 208).

<sup>166</sup> Se a intenção do grupo foi remeter ao genocídio perpetrado pelos nazistas contra os judeus, sinto que não cabe a mim julgar essa relação. Minha intenção não é comparar genocídios nem os sofrimentos das vítimas. Já explicitiei em outras partes da tese que minha própria história familiar é marcada pela violência do genocídio judaico, e acredito que isso influenciou em minha trajetória de pesquisa sobre a memória da violência. Um amigo meu me contou uma história de quando participou, junto com o movimento juvenil judaico do qual fazia parte, da Marcha da Vida, ocasião em que visitou campos de concentração e extermínio na Polônia. Durante a viagem e enquanto visitava os campos de concentração, ele se recorda de ficar cantando silenciosamente para si mesmo os versos de “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MC’s. Ao tentar falar para seus amigos do grupo sobre a música e pensar sobre o porquê ela ficar na sua cabeça durante a visita que estavam fazendo, sentiu que os outros não compreendiam e não viam sentido nessa associação. Acredito que essa história mostra, mais do que uma defesa para lidar com a memória traumática do genocídio dos judeus, a realidade social brasileira se impondo e marcando presença dentro dele, realidade esta que também constituía a sua identidade e que não podia ser ignorada. Cabe destacar que eu nasci e cresci na cidade de São Paulo em um período – segunda metade da década de 1980 e década de 1990 – em que alguns de seus bairros periféricos apresentavam uma das maiores taxas de homicídio do mundo. Essa violência que é tematizada na obra dos Racionais MC’s de alguma forma também marcou o ambiente em que cresci, apesar de eu sempre ter vivido em bairros centrais da cidade, que eram bastante protegidos. Acredito que mais importante que ficarmos em debates se comparamos ou não comparamos ou qual o nome mais apropriado para caracterizar um episódio, é não ignorar a enorme violência que caracteriza a história do Brasil – atingindo sobretudo grupos de origem indígena e afrodescendente – e que persiste até hoje, buscando escutar os testemunhos das vítimas e romper a barreira de indiferença que paira em nossa sociedade, indiferença esta que permite e contribui para que essa violência ocorra.

bairros periféricos de uma grande cidade no Brasil, a ausência de serviços do Estado, que aparece principalmente por meio da repressão policial, a violência, o racismo, as terríveis desigualdades sociais e raciais que geram verdadeiros abismos entre parcelas da população. De acordo com Walter Garcia, as canções dos Racionais MC's são predominantemente narrativas construídas a partir do ponto de vista da periferia,<sup>167</sup> “sem que se aceite a já histórica humilhação imposta ao negro pobre e com pouca instrução escolar” (GARCIA, 2004, p. 167). O autor chama a atenção para a própria técnica de feitura da obra do grupo, que é bastante adequada para a representação dessa realidade de violência: “Ouvir Racionais é experimentar a violência que estrutura a nossa sociedade. [...] Esse efeito, que é afinal o valor maior da obra, não seria alcançado se a realidade violenta não estivesse presente em cada recurso poético” (GARCIA, 2004, p. 177). A canção “Pânico na Zona Sul”,<sup>168</sup> que abre esse primeiro álbum, diz o seguinte:

Então quando o dia escurece  
 Só quem é de lá sabe o que acontece  
 Ao que me parece prevalece a ignorância  
 E nós estamos sós  
 Ninguém quer ouvir a nossa voz  
 Cheia de razões calibres em punho  
 Dificilmente um testemunho vai aparecer  
 E pode crer a verdade se omite  
 Pois quem garante o meu dia seguinte?  
 (RACIONAIS MC'S, 1990, grifos meus).

Na canção, a realidade de violência da periferia é apenas conhecida por quem vive lá: “Só quem é de lá sabe o que acontece”. Entretanto, por meio da música essa realidade pode ser transmitida a outros locais que vivem situações parecidas, ou até mesmo transpor esses muros e chegar a bairros, do centro, de classe média e alta.<sup>169</sup> No trecho, fala-se também de uma sensação de isolamento e de que uma indiferença de parte da sociedade em relação à violência que acontece com “os que são de lá”. Parece haver uma sensação de desconfiança e até mesmo medo – “pois quem garante o meu dia seguinte?” – em relação a denunciar ou até mesmo falar sobre essas mortes. Podemos pensar que uma das razões pelas quais “a verdade se omite” é a própria ameaça física contra quem tem a intenção de revelá-la.<sup>170</sup> Maria Rita Kehl afirma, a respeito da

<sup>167</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre o termo “periferia”, sua história, seus usos e sobre a forma como os Racionais MC's se apropriam dele, indico a tese de Tiarajú D'Andrea (2013).

<sup>168</sup> A canção “Pânico na Zona Sul” foi na verdade gravada pela primeira vez em 1988 na coletânea *Consciência Black*, e depois ela incluída novamente no disco *Holocausto Urbano* (RACIONAIS MC'S, 1990).

<sup>169</sup> É importante ressaltar que as músicas dos Racionais fizeram e fazem sucesso entre pessoas de diversas faixas de renda, regiões, cor de pele, ressoando inclusive, portanto, nos “playboys” que são também tema de diversas músicas.

<sup>170</sup> Como exemplo disso, poderíamos citar as inúmeras chacinas que aconteceram nas periferias, nas últimas décadas, em que as principais suspeitas recaíram sobre policiais militares ou esquadrões da morte compostos por

obra dos Racionais MC's, que as letras das canções “falam de um verdadeiro extermínio dos jovens da periferia” (KEHL, 2000, p. 234). O grupo se propõe a fazer isso, porém, em uma sociedade que, no que diz respeito a essa violência, é hostil ou, no mínimo, indiferente. Se já em 1990 os Racionais MC's cantavam que, em meio essas mortes violentas, “difícilmente um testemunho vai aparecer”, acredito que uma das principais propostas do grupo é justamente a de fazer, por meio do rap, um testemunho.

As décadas de 1980 e 1990, no Brasil, podem ser caracterizadas por um contexto de aumento das desigualdades sociais; crescimento desordenado das grandes cidades, com condições de moradia precárias, falta de saneamento e uma quase ausência de serviços públicos; a consolidação de um mercado ilegal altamente lucrativo das drogas; políticas altamente ineficazes e sem sentido por parte do Estado de guerra às drogas e de encarceramento em massa e por um aumento preocupante dos índices de violência, que atinge de forma extremamente desigual a sociedade.<sup>171</sup> É possível pensar também que, apesar de a ditadura militar oficialmente ter acabado em 1985, o aparato repressor continuou muito forte e presente, agindo sobretudo na população pobre, negra e periférica. Se o período da democratização no Brasil, em meados da década de 1980, foi marcado por avanços fundamentais na ampliação de direitos e de liberdades, paradoxalmente, foi acompanhado de um aumento vertiginoso dos índices de homicídio e por preocupantes e inaceitáveis taxas de desigualdades sociais e raciais. Esse paradoxo é abordado por Caldeira (2011), que caracteriza a cidadania brasileira como disjuntiva, porque, embora o país “seja uma democracia política e embora os direitos sociais sejam razoavelmente legitimados, os aspectos civis da cidadania são continuamente violados” (CALDEIRA, 2011, p. 343). Acredito que a discos dos Racionais MC's lançados entre 1990 a 2002<sup>172</sup> são um poderoso testemunho sobre as contradições que caracterizam esse período da sociedade brasileira, tematizando a violência a partir de um ponto de vista que historicamente foi bastante silenciado: o do jovem negro morador de bairros periféricos de uma grande cidade.

Sobre esse contexto social explosivo em meio ao qual a mensagem crítica do grupo aparece, afirma Tiarajú D'Andrea: “Desesperançada, pobre, desempregada e absorvida nas matanças corriqueiras de jovens entre si e destes com a polícia, a população periférica

---

policiais militares, ex-policiais e milícias – nesses casos, a própria polícia se esforça por esconder as provas e calar as testemunhas do crime.

<sup>171</sup> Na cidade de São Paulo da década de 1990, por exemplo, enquanto havia bairros com índices baixíssimos de homicídio comparáveis a de países europeus, em outros bairros eles se equiparavam às regiões mais violentas do mundo (CALDEIRA, 2011; ENDO, 2005).

<sup>172</sup> É importante levar em conta as mudanças que vão ocorrendo ao longo da obra dos Racionais MC's, assim como o fato que a violência dos bairros da periferia em São Paulo não é uniforme e constante, mas varia e se modifica bastante durante as décadas de 1990 e 2000. Na década de 2000, as taxas de homicídio da cidade de São Paulo apresentam queda significativa.

empenhou-se em construir mecanismos e inventar formas para contornar a violência e se manter viva” (D’ANDREA, 2013, p. 14). Nesse sentido, é importante destacar que a obra do grupo se insere em um movimento cultural de luta política, sendo a música também vista como um instrumento de transformação social. Por meio do rap, são denunciadas injustiças e são reivindicadas mudanças. Assim, concordo com Ricardo Teperman quando afirma que, contrapondo-se a visão que reduz o rap a um produto de mercado, está presente a ideia “de que a música está no mundo para transformá-lo, e não apenas para servir de trilha sonora” (TEPERMAN, 2015, p. 7).

A abertura da canção “Capítulo 4, versículo 3” traz dados escandalosos que escancaram as desigualdades e o racismo característico da sociedade brasileira:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência  
[policial  
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras  
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros  
A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo  
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente  
(RACIONAIS MC’S, 2018, p. 49).

Essas estatísticas – que se referem ao período da canção de 1997 – não são cantadas, mas antes inseridas na música de uma forma crua, acompanhadas de batidas que lembram marteladas, de modo a destacar que são dados reais, objetivos, que poderiam estar sendo apresentados em um jornal ou na televisão. Entretanto, apesar de dados como esses estarem disponíveis e acessíveis, parece que eles dificilmente comovem, provocam repercussão, ao menos não na grande mídia e na elaboração de políticas públicas pelas distintas esferas de governo.<sup>173</sup> O racismo continua sendo negado por parcela da sociedade que acredita no mito da “democracia racial” e a violência segue sendo vista de forma reducionista, como se fosse um problema de bandidos versus cidadãos de bem. Nesse sentido, cabe destacar que os dados apresentados na canção “Capítulo 4, versículo 3” seguem extremamente atuais, mesmo 20 anos depois: essas estatísticas mudaram

---

<sup>173</sup> Em uma entrevista realizada pela revista *Carta Capital* (2014), Atila Roque, diretor executivo da Anistia Internacional no Brasil, afirma: “Estamos há mais de dez anos na faixa de 50 mil homicídios por ano, o que é um número absolutamente espantoso, mesmo comparando com situações de guerra e conflitos. Isso também sugere que a sociedade brasileira está claramente admitindo que não se importa, pelo silêncio e pela indiferença. Está dizendo que o jovem negro pode morrer e que há um tipo de pessoa que é ‘matável’”. Trata-se, de acordo com o entrevistado, de algo em torno de 82 jovens entre 16 e 29 anos que são assassinados por dia: “Isso não estar nas páginas dos jornais é algo espantoso. Para que se tenha uma ideia do que significa, imagine que a cada dois dias caia um avião cheio de jovens. Entre eles, 93% são do sexo masculino e 77% são negros. E a sociedade não dá uma só notícia. Na verdade, esse deveria ser o único assunto. Nós não devíamos falar de mais nada no Brasil. É uma tragédia de proporções escandalosas”. Atila Roque diz ainda que espera que em um futuro próximo a sociedade possa romper esse “pacto de silêncio e acabar com essa epidemia da indiferença que está matando tantos jovens”.

muito pouco, ou inclusive pioraram.<sup>174</sup> Seguimos com uma taxa elevadíssima de homicídios e com abordagens policiais violentas nas periferias, sendo as vítimas sobretudo jovens negros, de modo que ao ouvirmos isso na canção, hoje, somos lembrados de que essa realidade persiste. A única exceção a ser destacada é o significativo aumento que houve na presença de negros e negras estudando em universidades, graças a bem-sucedida política de cotas raciais que foi implementada posteriormente.

As desigualdades presentes na sociedade brasileira estão ligadas ao racismo, pois implicam em vantagens e privilégios para determinados grupos, e ao mesmo tempo prejuízos e violências sobre outros – padrão esse que acontece de forma recorrente. É importante enfatizar que a denúncia presente no rap dos Racionais MC's não é dirigida a episódios isolados e individuais de racismo, como se tratasse de concepções equivocadas e irracionais por parte de algumas pessoas, mas a algo estrutural da sociedade brasileira.<sup>175</sup> Podemos compreender essa questão a partir da proposição de Silvio Almeida (2019) de *racismo estrutural*: uma forma sistemática de discriminação “que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2019, p. 32). Na proposição do autor, a raça é um conceito que deve ser compreendido em uma perspectiva relacional, e que está atrelada às

---

<sup>174</sup> Uma análise a partir de dados mais recentes é feita por Sinhoretto e Morais: “Mais de 270 mil pessoas negras foram assassinadas entre 2002 e 2010 (mais de 30 mil ao ano) no Brasil, o que indica um patamar de violência fatal muito superior ao da maioria dos países do mundo, incluindo os que sofrem conflitos armados declarados. Os números globais de homicídio no período mudaram pouco, mas a análise da componente racial afasta a imagem de estabilidade, posto que o número de assassinatos de brancos declinou, e o número de assassinatos de negros aumentou. Houve queda de 24,8% da taxa de homicídios de brancos e aumento de 5,6% da taxa de homicídios de negros. No início da série analisada, morriam 64,5% mais negros do que brancos, e essa desigualdade aumentou para 132,4% em 2010. Observando apenas os jovens, o quadro é ainda mais discrepante, chegando a 2,5 vezes mais jovens negros mortos do que brancos” (SINHORETTO; MORAIS, 2018, p. 17). Sobre as taxas de homicídio na década de 2010: “Na presente década, segundo os dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2016, houve 279.567 mortes violentas intencionais entre 2011 e 2015, sendo que 73% das vítimas, ou mais de 200 mil, eram negros, demonstrando que o quadro não sofreu alterações em 15 anos analisados (Fórum Brasileiro de Segurança Pública 2016)” (SINHORETTO; MORAIS, 2018, p. 18).

<sup>175</sup> Em uma das recusas de pedido de bolsa de pesquisa pelas quais passei ao longo do doutorado, o parecerista anônimo da Fapesp afirmou que o grupo dos Racionais MC's partem de uma visão de raça “há muito já superado”. Acredito que talvez esteja na hora de alguns acadêmicos, ao invés de se preocuparem em ensinar aos Racionais MC's qual o conceito correto de “raça”, tentarem se abrir um pouco para o que o grupo tem a dizer sobre o racismo no Brasil, tema esse que é infelizmente ainda bastante negado e silenciado. Recordo aqui o que diz Toni Morrison dentro de um contexto dos Estados Unidos, mas que bem serve para todo o *Atlântico negro*: “Repentinamente (para nossos interesses, repentinamente) ‘raça’ não existe. Por três séculos americanos negras/os insistiram que ‘raça’ não era um fator de distinção conveniente para relações humanas. Durante esses mesmos três séculos toda disciplina acadêmica, incluindo teologia, história e ciência natural, insistia que ‘raça’ era o fator determinante para o desenvolvimento humano [*human development*]. Quando negras/os descobriram que formavam ou se tornaram uma raça culturalmente constituída, e que ela tinha características distintivas e honráveis, repentinamente lhes foi dito que não existe algo como ‘raça’, biológica ou cultural, que importa e que não há espaço para isso em uma troca intelectual genuína. Sempre me pareceu que as pessoas que inventaram a hierarquia ‘racial’ quando lhes foi conveniente não são as que devem apagar a “raça” agora que não serve a seus interesses que ela exista” (MORRISON, 1988, p. 126, tradução minha).

circunstâncias históricas e às dinâmicas sociais. Na verdade, “é o racismo que cria a raça e os sujeitos racializados” (ALMEIDA, 2019, p. 64). Na sociedade brasileira, o racismo atua como uma máquina geradora de desigualdades, que se reproduz nos âmbitos político, econômico, jurídico e das relações cotidianas, e que estabelece uma verdadeira segregação não oficial entre negros e brancos. Sendo também um processo de constituição de subjetividades, cria-se uma espécie de naturalização e normalização que leva as pessoas a aceitarem que “pessoas negras sejam a grande maioria em trabalhos precários, presídios e morando sob marquises e em calçadas” (ALMEIDA, 2019, p. 63). A partir da ideia de racismo estrutural, podemos romper com uma concepção individualista de racismo, que enfatiza a existência de indivíduos racistas e não de sociedades racistas:

No fim das contas, quando se limita o olhar sobre o racismo a aspectos comportamentais, deixa-se de considerar o fato de que as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram feitas sob o abrigo da legalidade e com o apoio moral de líderes políticos, líderes religiosos e dos considerados ‘homens de bem’ (ALMEIDA, 2019, p. 37).

O grupo Racionais MC’s vai trazer com “Diário de um detento” a memória do Massacre do Carandiru<sup>176</sup> para o centro do debate. A canção faz parte do álbum *Sobrevivendo no inferno*, lançado em 1997, e foi uma das primeiras produções, não apenas na música como no campo artístico e literário mais geral, que abordou o episódio. Tal como nota Acauam Oliveira (2018), no prefácio da versão livro, o Massacre do Carandiru ocupa o centro de *Sobrevivendo no inferno*: a canção “Diário de um detento” é disposta na metade do disco (e por consequência também na metade do livro). Se o “inferno” ao qual o jovem negro precisa dia-a-dia sobreviver na periferia é o principal tema do álbum, o símbolo maior dessa violência é o Massacre do Carandiru.

Acredito que uma das questões mais relevantes sobre a memória do Massacre do Carandiru é que ele foi um dos primeiros grandes crimes cometidos por agentes do Estado no período pós democratização. Como os mecanismos judiciais têm falhado em dar respostas a esse crime, o Massacre do Carandiru pode ser visto como paradigmático para pensar o papel da justiça no período democrático diante desse tipo de caso. A esse respeito, o livro *Carandiru não é coisa do passado* (MACHADO; MACHADO, 2015) discute os processos judiciais em torno do Massacre do Carandiru. Um dos objetivos do livro é

---

<sup>176</sup> Mário Medeiros da Silva (2018) afirma que o álbum *Sobrevivendo no inferno* é uma obra de memória, mais precisamente, de memória negra e periférica. E, no que diz respeito à canção “Diário de um detento”, trata-se também de uma memória traumática do Massacre do Carandiru.

avaliar como as instituições do sistema de justiça brasileiro reagiram a um episódio de grave violação de direitos humanos ocorrido no período de nossa transição à democracia. [...] Embora o Massacre tenha acontecido em 1992, os processos de apuração do ocorrido ou foram extintos ou se arrastam até hoje. Por essa razão, acreditamos que dissecar os meandros dessa trama contribui para a discussão que devemos travar hoje sobre os desafios ao desenvolvimento de nossas instituições democráticas (MACHADO; MACHADO, 2015, p. 19).

A pesquisa feita, entretanto, revelou que os processos criminais em torno do episódio se arrastavam, e que nenhuma das instâncias pelas quais o caso passou foi capaz de produzir respostas. E o mais sintomático é que duas questões cruciais para se compreender as circunstâncias que permitiram que o Massacre ocorresse apenas se agravaram no período desde esse episódio até hoje: a violência policial e o encarceramento em massa crescente. Para as autoras, a indiferença ao episódio é extremamente preocupante, uma vez que “corrói por dentro os princípios mais elementares do Estado de direito e da democracia” (MACHADO; MACHADO, 2015, p. 34).<sup>177</sup>

O balanço dos processos criminais em torno do Massacre do Carandiru indicou uma série de limites dos mecanismos jurídicos para lidar com o episódio. A declaração de responsabilidade pelo direito (responsabilização individual e estatal) é de grande importância, pois traz “o reconhecimento formal pelo sistema de justiça de que um ato inadmissível para o nosso ordenamento jurídico aconteceu” (MACHADO et al., 2015, p. 92). Segundo as autoras, a ausência de esclarecimento público sobre o episódio abre espaço para posições “que deliberadamente justificam ou apoiam o Massacre e defendem a exclusão e a violação de direitos e o extermínio como modelo de política pública” (MACHADO et al., 2015, p. 45-46).

A discussão a respeito da memória do Massacre do Carandiru se tornou relevante também por conta de acontecimentos relativamente recentes. No dia 27 de setembro de 2016, o Tribunal de Justiça de São Paulo anulou os julgamentos que tinham condenado 74 policiais militares pelo Massacre do Carandiru. Depois dessa decisão, o caso voltou para o tribunal do júri, para ser julgado novamente desde o início. Nos últimos anos também houve uma nova onda de violência em diversos presídios no Brasil, que culminou em massacres em que mais de 250 pessoas foram mortas entre 2017 e 2019, na região Norte do país.<sup>178</sup> Parece que essa violência no sistema carcerário tem acontecido com mais frequência, com grande número de mortos, e ao mesmo tempo tem sensibilizado menos a opinião pública. Desse modo, a morte

<sup>177</sup> Segundo Braga e Shimizu (2015, p. 272), o Massacre do Carandiru “ainda é um fantasma que assombra as instituições civis, na forma de um estado de exceção permanente que permeia o regime formalmente democrático”.

<sup>178</sup> Na verdade, houve diversos massacres em presídios entre o do Carandiru em 1992 e esses mais recentes, sendo marcante também o de Pedrinhas, em 2010.

violenta de pessoas no sistema carcerário se torna cada vez mais naturalizada, sendo o Massacre do Carandiru um marco para o início disso.

A utilização de estratégias oficiais de esquecimento em torno do Massacre do Carandiru, como apontam Braga e Shimizu (2015), afiguram-se como uma manobra perversa, fazendo com que os sobreviventes tenham que se haver com o trauma em situação de isolamento. Nesse sentido, cabe destacar o silenciamento e a indiferença que pairaram em torno dos testemunhos dos sobreviventes do Massacre do Carandiru. Seja por medo em falar sobre o que aconteceu, seja pela falta de interesse da sociedade em ouvi-los, foram poucos os casos de testemunhos diretos de sobreviventes sobre o Massacre que foram documentados, sendo uma das poucas exceções nesse sentido o já mencionado caso do livro *Sobrevivente André du Rap* (2002).<sup>179</sup> A esse respeito, André du rap afirma:

Muitos sobreviventes do Massacre têm medo. Durante o julgamento no fórum da Barra Funda, encontrei dois companheiros. Um deles falou pra mim:

- Você tá ficando louco. Quem é que tá te protegendo? Os caras vão te matar. [...]

- Alguém tem que falar a verdade – eu respondi. – O que nós passamos ninguém mais passou. Fomos nós.

(ANDRÉ DU RAP, 2002, p. 103).

André du Rap conta sobre como os sobreviventes e seus familiares tinham medo de contar o que aconteceu, e sofrer consequências. Ele próprio, quando decidiu depor no julgamento do Coronel Ubiratan, recebeu diversas ameaças de morte anônimas pelo telefone. Mesmo assim, diz André du Rap: “eu acho que eu tenho que falar. Mesmo que eles venham me matar, a verdade tem que ser contada. [...] Eu quero falar a verdade, contar a minha história pra ela não se repetir” (ANDRÉ DU RAP, 2002, p. 104). “Minha intenção é alertar a sociedade do que

---

<sup>179</sup> Outros importantes livros trazem narrativas sobre o massacre. Um deles é o *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*, de Hosmany Ramos (2001), médico que esteve preso e buscou escrever a partir de sua experiência no cárcere. Ramos não esteve presente no Massacre do Carandiru, mas incluiu como um dos capítulos de seu livro um relato reconstruído a partir do que ouviu de Milton Marques Viana, um sobrevivente. Há também o já mencionado *Estação Carandiru*, em que Drauzio Varella (1999), nos capítulos finais do livro, tentou reconstruir o que ouviu de sobreviventes sobre o Massacre. Os livros *Pavilhão 9: o Massacre do Carandiru*, de Elói Pietá e Justino Pereira (1993), e *História de um Massacre: Casa de Detenção de São Paulo*, de Marcello Lavenère Machado e João Benedito de Azevedo Marques (1993), publicados apenas um ano depois do Massacre, buscaram reconstruir e documentar o que aconteceu. Diferentemente de *Sobrevivente André du Rap*, entretanto, nenhum desses livros buscou preservar as palavras e a forma com que o próprio sobrevivente narrou a violência que experienciou. Nesse sentido, Bruno Zeni apresenta o livro como o “primeiro relato feito por um dos detentos que sobreviveram ao extermínio, relato este elaborado quase dez anos depois da ação policial que resultou na morte de 111 presos da Casa de Detenção de São Paulo (lembro, desde já, que 111 é o número oficial de mortos). O objetivo desta obra é, portanto, somar à história do Massacre mais uma narrativa, construída do ponto de vista de quem sofreu o trauma na carne e no espírito, e dessa forma tornar essa história mais rica, mais completa e também mais complexa” (ZENI, 2002, p. 199).

pode acontecer. Que o que aconteceu pode acontecer de novo. Um novo massacre” (ANDRÉ DU RAP, 2002, p. 106).

#### 4.3.1. A parceria entre Mano Brown e Jocenir<sup>180</sup>

A autoria de “Diário de um detento” é atribuída a Mano Brown e Jocenir, em um tipo de parceria bastante complexa: Jocenir, que nunca foi integrante dos Racionais MC’s, nem sequer rapper, estava preso no Carandiru na época em que foi composta a canção. Cabe destacar que nenhum membro dos Racionais MC’s foi um sobrevivente do Massacre e nem mesmo esteve preso no Carandiru. Já Jocenir foi preso apenas em dezembro de 1994, alguns anos depois do Massacre, não sendo, tampouco, um sobrevivente desse episódio.<sup>181</sup> O seu nome real é Josemir Prado, sendo “Jocenir”, na verdade, fruto de uma confusão que o próprio Mano Brown fez ao conhecê-lo. Eles se encontraram em uma visita que Mano Brown fez ao Carandiru em 1996, quando Jocenir<sup>182</sup> estava preso lá. Mano Brown ficou interessado em conhecê-lo, depois de ouvir sobre esse preso que escrevia versos, cujos cadernos circulavam pelos Pavilhões do Carandiru.

Jocenir esteve preso por aproximadamente quatro anos, sendo que a maior parte desse tempo esteve na Casa de Detenção do Carandiru, mas também passou por presídios em Barueri, Osasco e Avaré. Depois disso, já em liberdade, Jocenir escreveu um livro com o título *Diário de um detento: o livro*, publicado em 2001. Esta obra, por si só, é um trabalho bastante interessante, que já vem sendo objeto de pesquisas acadêmicas (PEREIRA, 2009; PALMEIRA, 2009). Para os propósitos desta tese, vou focar especificamente nas relações entre o livro e a canção dos Racionais MC’s, pois me interessa pensar em como Jocenir e Mano Brown constroem a memória do Massacre do Carandiru.

Vários elementos de *Diário de um detento: o livro* buscam reforçar o vínculo com a canção, a começar pelo título, cuja única diferença é o complemento “o livro”, como se tratasse de uma versão impressa daquilo que aparece na música. Podemos destacar também a escolha de colocar a letra da música na íntegra e em destaque na parte final do livro, bem como trechos dela, no início de cada capítulo, como uma espécie de epígrafe, buscando assim estabelecer um vínculo entre os conteúdos que aparecem no livro e os de versos correspondentes

---

<sup>180</sup> Este item é uma versão reformulada e ampliada de outro trabalho meu (OSMO, 2018b).

<sup>181</sup> Alguns trabalhos sobre os Racionais MC’s, incluindo o próprio prefácio do livro editado pela Companhia das Letras (OLIVEIRA, 2018), trazem a informação incorreta de que Jocenir foi um sobrevivente do Massacre do Carandiru, algo que o livro *Diário de um detento: o livro*, de Jocenir (2001), mostra não ser verdade.

<sup>182</sup> Chamo-o dessa forma, pois ele próprio passou a adotar esse pseudônimo.

na canção. Em diversos momentos do livro, versos da música “Diário de um detento” são também inseridos no meio da narrativa, fundindo-se com a escrita de Jocenir, de modo que não é mais possível distinguir o que é uma coisa e o que é outra. Por fim, chama a atenção a foto da capa do livro (JOCENIR, 2001), que é uma imagem do videoclipe da música “Diário de um detento”, em que aparece o Mano Brown de costas dentro de uma cela de prisão, junto à janela de grades, olhando para o lado de fora. Podemos conjecturar que algumas dessas escolhas se devam mais a uma preocupação editorial de aproveitar o estrondoso sucesso da música e do videoclipe do que propriamente a escolhas do autor.

Apesar de o título do livro ser *Diário de um detento*, ele não é constituído na forma diário, ou ao menos não na forma como tradicionalmente concebemos um: com uma entrada para cada dia determinado. Nisso, há uma diferença importante em relação à canção dos Racionais MC’s, que se constitui dessa forma, ao narrar os acontecimentos de três dias na vida de um preso no Carandiru. A forma do livro de Jocenir pode ser definida como uma narrativa autobiográfica do período em que ele esteve preso. Ela se concentra, portanto, nesse período no cárcere, desde a ocasião e os motivos que o levaram para a prisão, passando pelos diferentes presídios nos quais ficou durante quatro anos, até a data de sua libertação. Em sua análise do livro de Jocenir, Maria Rita Palmeira (2009) caracteriza-o a partir de uma ambivalência estrutural que se manifesta em dois aspectos. O primeiro é uma oscilação do narrador entre “a singularidade de sua experiência [...] e a necessidade – um imperativo moral – de ampliá-la para a de um grupo [...], coletivizando-a, sem anular as particularidades de cada sofrimento, de cada trajetória” (PALMEIRA, 2009, p. 28). O segundo diz respeito ao destinatário da escrita: em alguns momentos, Jocenir volta seu discurso para antigos companheiros de prisão, mas, em outros, parece escrever para quem jamais esteve em um presídio, trazendo a preocupação de se fazer entender por quem pertence a outra realidade.

Algo curioso de ser destacado é que o nome real de Jocenir, Josemir Prado, não aparece em nenhum lugar do livro. Não há nenhuma foto do autor,<sup>183</sup> nem dados biográficos dele. Na ocasião do lançamento, em 2001, foram publicadas matérias a respeito do livro nos principais jornais.<sup>184</sup> Além disso, Jocenir foi convidado em programas na televisão tais como o

<sup>183</sup> Há apenas uma foto no livro que parece ser do autor dentro de uma cela, mas ele está de costas e não é possível reconhecê-lo nitidamente.

<sup>184</sup> Alguns exemplos nesse sentido: na Folha de São Paulo, foi publicado o texto “Jocenir narra o ‘circo de horrores’ do universo da prisão” de Marcelo Rubens Paiva, disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200123.htm>> (Acesso em 27 fev. 2018); no Estadão, “Ex-detento descreve em livro a rotina da violência”, link disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.ex-detento-descreve-em-livro-a-rotina-da-violencia.20010221p3317>> (Acesso em 27 fev. 2018).

“Programa do Jô”, o programa da Marília Gabriela (“Programa da Gabi”), e o “Provocações”, do Antônio Abujamra.<sup>185</sup> Em todas essas entrevistas, Jocenir faz questão de enfatizar a sua origem de classe média e de uma pessoa que teve boa escolarização, buscando assim se distinguir da grande massa carcerária, a quem se refere como pobre ou miserável, periférica, e sem escolaridade.<sup>186</sup>

Jocenir conta que foi por causa de sua maior escolaridade (ele possui ensino superior incompleto) e de sua afinidade com a escrita que adquiriu respeito e prestígio entre os presos. Na sua entrevista no “Programa do Jô”, ele diz que era conhecido entre os presos como o “tiozinho que escrevia cartas”. Em um trecho de seu livro ele diz:

Fazia versos para os presos presentear suas famílias, também lia e respondia cartas. Com isto, ia pouco a pouco ganhando a simpatia de todos, até dos mais perigosos. Por ler e escrever com facilidade, o que é raro na cadeia, tomei contato com muitas almas infelizes. Isso era bom, ganhava respeito, mas virei espectador de muitas tragédias (JOCENIR, 2001, p. 55).

O fato, portanto, de ajudar os outros presos a ler e escrever cartas permitia a ele ter um contato mais íntimo com a vida dos outros, de modo que ele ocupava uma posição em que conhecia não apenas a sua própria experiência e seu próprio sofrimento no presídio, como também aquilo que se passava com as outras pessoas que estavam ali com ele. Esse ponto é abordado novamente em um capítulo do livro que é dedicado ao Carandiru, em que Jocenir conta sobre os pedidos que os outros presos lhe faziam para escrever cartas, incluindo versos:

Estes pedidos fizeram com que aos poucos eu passasse a ter certa facilidade em produzir versos recheados da psicologia do homem preso. A dor de cada um se transferia para mim, e de mim para o papel. [...] Se o solicitante quisesse versos para a esposa, eu procurava compor como se fosse para minha esposa, para um amigo, procurava pensar em algum amigo, filhos, pensava nos meus, e assim sucessivamente. Incorporava nos versos minhas experiências que, sabia, eram as mesmas daqueles homens. Cada detento uma mãe, uma crença, cada crime uma sentença um motivo, uma história de lágrimas, sangue, vidas inglórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento,

---

<sup>185</sup> Os vídeos com essas entrevistas estão disponíveis no Youtube: no Programa do Jô – <<https://www.youtube.com/watch?v=W0uTwyoI2s4>> (Acesso em 27 fev. 2018); no Provocações – <<https://www.youtube.com/watch?v=dSEG0-fd0NQ>> (Acesso em 27 fev. 2018); no Programa da Gabi – <<https://www.youtube.com/watch?v=8Bv3NO5ymQo>> (Acesso em 27 fev. 2018). Essas entrevistas, que são interessantes para conhecer um pouco mais sobre o autor – principalmente porque a partir do livro não é possível saber muito sobre ele –, têm uma série de problemas. Apenas para citar um: todas, sem exceção, começam perguntando sobre o motivo que Jocenir foi preso, sendo que o entrevistador mostra desconfiança quando Jocenir alega que é inocente e que foi preso injustamente. Aparentemente a primeira pergunta que importa é se Jocenir é ou não, afinal de contas, um bandido, e se a sua palavra é digna de ser escutada.

<sup>186</sup> Não consegui encontrar informações sobre quantos anos Jocenir tinha quando foi preso, mas aparentemente ele era mais velho comparado à idade da maioria dos presos que estava com ele. Jocenir faleceu no dia 1 de dezembro de 2021, segundo suas redes sociais. A causa da morte não foi informada.

desprezo, desilusão, ação do tempo.<sup>187</sup> Traduzia o cárcere com um lápis (JOCENIR, 2001, p. 97).

Referindo-se à troca de correspondências, Michel Foucault (2011) diz que na medida em que conta “sua própria vida, o que faz, suas escolhas, suas hesitações, suas decisões, aquele que escreve a carta põe sua própria vida ante o olhar do seu destinatário” (FOUCAULT, 2011, p. 222). Segundo o autor, “[e]screver é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150). A carta proporciona um face-a-face, pois é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário e também “uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz” (FOUCAULT, 1992, p. 150). Há um trabalho que se opera com a carta tanto sobre o destinatário quanto sobre o escritor que enviar a carta, e que deve ser compreendido como “uma abertura de si mesmo que se dá com o outro” (FOUCAULT, 1992, p. 152). No caso de Jocenir, cabe destacar seu papel de mediação nesse processo: os detentos confiavam e se abriam a ele para assim poderem se dirigir a seus familiares e entes queridos, de modo que é como se Jocenir assumisse para si seus sentimentos e dores e misturasse aos seus próprios, ao tentar traduzir a experiência vivida para as cartas. Essa tarefa que realizou o coloca em uma posição especial para uma visão coletiva sobre a experiência subjetiva dentro do presídio.

Além das cartas, Jocenir conta que, em momentos em que estava só, escrevia versos para a sua esposa e para seus filhos. Mas também escrevia versos inspirados na vida dos outros presos, a partir das diversas histórias que escutava. “Preenchia cadernos e mais cadernos que circulavam por quase todos os pavilhões. Muitos detentos copiavam meus versos em seus cadernos” (JOCENIR, 2001, p. 97). É possível ver os cadernos escritos por Jocenir no Carandiru como marcados pelo real da violência, a partir do que Seligmann-Silva (2003c) chama de “literatura do real”. Trata-se de uma literatura que tem o corpo que sofre como uma das suas temáticas centrais, e que se caracteriza por uma ética e estética da escritura que “tem como mandamento paradoxal o imperativo de sua necessidade – e a luta conflituosa com os limites da representação. Não existe comensurabilidade possível entre a dor-corpo e as palavras” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 35). Assim, quando Jocenir destaca que suas experiências eram incorporadas nos versos que compunha, ele enfatiza essa ancoragem na realidade do universo carcerário. Desse modo, um dos objetivos principais de sua escrita era o de traduzir “o cárcere com um lápis”.

---

<sup>187</sup> Essa frase é um dos muitos exemplos ao longo do livro de versos da canção “Diário de um detento” inseridos dentro da narrativa.

Foi através de sua habilidade com a escrita e de seus cadernos que Jocenir adquiriu fama dentro do Carandiru, e que fez Mano Brown querer conhecê-lo. Esse encontro entre os dois é narrado em um dos capítulos do livro de Jocenir, intitulado “Um visitante chamado Mano Brown”.

Certo dia, num meio de semana, um mano me convidou para ir até o campo de futebol do pavilhão Dois dizendo-me que o líder de um grupo de rap queria me ver. [...] O companheiro acrescentou que o cara que queria me ver era Mano Brown, líder do maior grupo de rap do país, o Racionais MC’s. [...] até aquele momento não tinha muita referência sobre o rap e o mundo que o envolve, o hip-hop. Sou de uma geração anterior a essa realidade e cresci ouvindo rock e música brasileira, além disso, para mim a periferia era uma coisa distante: seus dramas, suas peculiaridades, sua miséria, sua violência, só percebi de verdade quando estava cumprindo pena, pois a grande maioria dos companheiros vem da periferia (JOCENIR, 2001, p. 99).

Jocenir foi conduzido até a presença de Mano Brown, que lhe perguntou sobre uns versos que tinha escrito e que estavam circulando no presídio. Pelo que relata Jocenir, nessa ocasião Brown teve acesso a dois cadernos seus, um de prosa e outro de versos.

Depois de alguns minutos ele [Mano Brown] se dirigiu a mim e pediu permissão para destacar algumas folhas do caderno de versos. Consentii. Não sabia que naquele momento escrevia meu nome na história do rap nacional, e com um pseudônimo, dado sem querer por Brown, que escreveu meu nome de maneira errada; fiquei sendo Jocenir (JOCENIR, 2001, p. 101).

Na verdade, Jocenir apenas ficou sabendo que seus versos tinham se transformado em rap um ano depois, quando um amigo seu lhe escreveu dizendo que a música estava tocando nas rádios e era um sucesso: “Embora eu me sentisse feliz, estranhava o fato de ninguém dos Racionais MC’s ter me procurado” (JOCENIR, 2001, p. 101). Apenas em setembro de 1998, de acordo com Jocenir, ele recebeu a visita de um procurador do grupo, e logo em seguida o próprio Mano Brown apareceu para vê-lo.<sup>188</sup>

No programa *Ensaio* (2003), da TV Cultura, realizado com os Racionais MC’s, Mano Brown narra sua versão para o encontro com Jocenir.<sup>189</sup> Ele conta que foi ao Carandiru participar de um jogo de futebol no Pavilhão 8, e então um de seus amigos que estavam presos lhe contou sobre um “tiozinho” que escrevia uns raps e poemas. Ao encontrar Jocenir, Mano

<sup>188</sup> Ainda nesse capítulo de seu livro, Jocenir conta que, ao ganhar liberdade em novembro de 1998, foi a um show dos Racionais MC’s acompanhado de sua família, e que, quando “Diário de um detento” tocou, foi chamado por Mano Brown para subir ao palco, sendo apresentado ao público e homenageado.

<sup>189</sup> O programa foi exibido no dia 28 de janeiro de 2003, e está disponível no canal do youtube do *Programa Ensaio*: <https://www.youtube.com/watch?v=Pf0YKPvz6YE> (Acesso em 13 set. 2020). Uma versão reduzida do vídeo que recorta justamente a narrativa de Mano Brown sobre o encontro com Jocenir está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v49hOpCIEpQ> (Acesso em 13 set. 2020).

Brown se surpreendeu de encontrar um “tiozinho branco calvo”, e colocou em dúvida sua capacidade de fazer rap. Ele descreve Jocenir como uma pessoa humilde e modesta, e se admira com a qualidade dos versos feitos por ele. Depois desse encontro, Mano Brown diz que perdeu o contato com Jocenir, pois ele tinha sido transferido para um presídio em Avaré. Depois que o disco foi lançado, Mano Brown finalmente conseguiu encontrá-lo, e Jocenir chorou de emoção ao ouvir que sua letra tinha sido gravada. Mano Brown conta que, nessa ocasião, disse a Jocenir: “é meio a meio, a música é nossa”.

Apesar de sabermos que a canção dos Racionais MC’s foi construída a partir dos cadernos de Jocenir, como nós não temos acesso aos originais, é difícil saber o que foi composto naquela ocasião por Jocenir e o que foi modificado por Mano Brown. De qualquer modo, a música foi lançada em 1997, antes de Jocenir escrever o livro na forma como foi publicado em 2001. Podemos destacar, portanto, três momentos de escrita: a dos cadernos escritos por Jocenir na prisão, ao quais não tivemos acesso; a da canção construída por Mano Brown a partir dos cadernos, que foi lançada em 1997; e a do livro de Jocenir, publicado em 2001, que provavelmente contou com um dedo editorial para reforçar o vínculo com a canção.

Ao pensarmos, a partir de reflexões teóricas sobre o testemunho, sobre esses diversos momentos e sobre a parceria que se estabelece entre Mano Brown e Jocenir, podemos destacar os distintos processos mediação que estão em jogo.<sup>190</sup> Quando auxilia outros detentos a escrever cartas e poemas, Jocenir assume um papel próximo ao do transcritor de testemunhos orais. Por ter maior escolaridade e um confortável trânsito pela cultura letrada, ele está em posição de ouvir os relatos e dores dos outros, se apropriar deles e tentar traduzi-los para a escrita. Seus próprios cadernos e poemas – que passam a circular pelos pavilhões – são carregados por um drama que é coletivo. Entretanto, uma outra mediação embaralha a escrita de Jocenir: a promovida por Mano Brown por meio de rap. Os cadernos e versos de Jocenir são lidos, interpretados e apropriados por um rapper e traduzidos para uma linguagem musical e para o universo do hip-hop. Desse modo, podemos pensar que acontece, curiosamente, a situação inversa da mediação clássica do testemunho latino-americano (PENNA, 2013). Ao invés de um homem branco com escolaridade transcrever a fala de um sujeito silenciado com precária inserção no meio letrado, em “Diário de um detento”, Mano Brown, um jovem negro morador da periferia, se apropria e transforma a voz – seria mais preciso dizer a escrita – de um

---

<sup>190</sup> Retomo aqui discussões sobre o testemunho e seus processos de mediação desenvolvidas no capítulo 2 desta tese.

homem branco de classe média com escolaridade<sup>191</sup> (que por sua vez traduziu as vozes de diversos outros detentos em sua escrita). Ao se transformar em rap, o testemunho escrito assume outro alcance: diferentemente de um livro, que acaba ficando restrito a um público que tem um hábito regular de leitura e que tem condições financeiras e acesso para comprá-lo, a música dos Racionais MC's tem uma possibilidade de difusão por meio de discos, rádio e internet. Por fim, depois da repercussão e do sucesso da música, o testemunho de Jocenir ganha sua própria versão em livro. Já não se trata da escrita dos cadernos feitas na prisão, nem dos versos que se tornaram rap, mas talvez uma mistura disso e também de um trabalho editorial que selecionou, cortou e adaptou até se chegar a forma de *Diário de um detento: o livro* (JOCENIR, 2001).

O livro de Jocenir não contém nenhum relato sobre o Massacre do Carandiru, nem mesmo faz referência a esse episódio. Isso é compreensível tendo em vista que Jocenir foi preso apenas em dezembro de 1994, e que, em sua escrita, ele se propõe apenas a contar o que ele próprio viveu durante o período no cárcere. Apesar de não mencionar no livro, em algumas entrevistas, Jocenir conta que dividiu cela no Carandiru com sobreviventes do Massacre, e que por conta disso pôde ouvir o que aconteceu com essas pessoas naquele episódio terrível. Entretanto, não fica claro se Jocenir, a partir dessas experiências relatadas, compõe versos a respeito do Massacre do Carandiru.

Chama a atenção, entretanto, algumas semelhanças entre os trechos da canção sobre o Massacre e um capítulo do livro de Jocenir chamado “Rebelião”. Nesse capítulo, ele conta sobre uma rebelião que aconteceu na Cadeia Pública de Barueri que foi duramente reprimida pela polícia.<sup>192</sup> Sobre o que viveu nessa ocasião, diz: “São inenarráveis as cenas que vi. Mesmo que quisesse, não poderia descrever tanto horror, pânico, desespero, covardia, cenas animalescas. Brutalidade” (JOCENIR, 2001, p. 70). De acordo com o autor, a rebelião começou a partir de uma revolta contra o tratamento dispensado por carcereiros do presídio aos presos. No começo da revolta, alguns presos colocaram fogo em colchões e roupas em frente a uma porta de acesso do presídio: “A fumaça invadiu todas as celas e tínhamos que ficar deitados no chão para que, com dificuldades, respirássemos” (JOCENIR, 2001, p. 70). É notável a semelhança com o início do trecho que fala do Massacre na canção dos Racionais MC's, em que se menciona a “fumaça na janela” e o “fogo na cela”.

No relato de Jocenir, em determinado momento, a polícia militar invadiu a cadeia para dominar a rebelião. Os presos foram brutalmente agredidos: “Achei que ia morrer.

---

<sup>191</sup> É importante dizer, entretanto, que Jocenir, ao se tornar presidiário, perde muito de sua condição de privilegiado e se aproxima de uma massa de pessoas pobres em sua maioria negra com baixa escolaridade.

<sup>192</sup> No livro, não é mencionado explicitamente o ano desse acontecimento, mas parece que foi em 1995.

Ouviam-se tiros misturados a gritos. Dava a impressão de que todos estavam sendo fuzilados. Muita fumaça, muito pedido de socorro, muito sangue no chão” (JOCENIR, 2001, p. 72). Depois disso, Jocenir e outros presos foram transferidos para o Carandiru. Antes de irem, mais agressões e tortura por parte da polícia militar. Ele descreve que os policiais se organizaram em duas fileiras, de modo que se formasse um corredor, pelos quais os presos deveriam passar.

Os presos eram convocados a sair de suas celas e penetrar no corredor humano formado pelos policiais. Tinham que se dirigir à carceragem debaixo de muita agressão. Cacetetes, socos e pontapés. Cabeças, braços, dentes quebrados, ossos quebrados, rostos ensanguentados, *sangue jorrava como água, do ouvido, da boca e nariz* (JOCENIR, 2001, p. 75, grifos meus).

Em relatos de sobreviventes do Carandiru que foram documentados também se menciona um corredor polonês formado por policiais através dos quais os presos que estavam vivos tinham que correr enquanto tomavam cacetadas e chutes.<sup>193</sup> Mais do que uma coincidência, isso parece indicar um *modus operandi* da polícia militar, de modo que podemos ver a violência narrada não como algo excepcional, mas como uma forma recorrente como são tratadas pessoas caracterizadas como “bandidos” ou “suspeitos”, em sua maioria jovens negros moradores das periferias. Jocenir provavelmente buscou estabelecer o vínculo com o Massacre do Carandiru ao inserir novamente versos da canção no meio da narrativa. É possível que originalmente tenham sido versos que escreveu e que depois foram apropriados por Mano Brown na canção. Mas há de se considerar que Jocenir escolheu escrever seu livro em prosa, na forma de um relato autobiográfico. Desse modo os versos inseridos e misturados no texto destoam, apesar de não haver nenhuma indicação explícita de que se trata da canção dos Racionais MC’s. Luciara Pereira vê uma relação entre essas inserções da letra do rap e a intensidade dramática do que é relatado: “Quando as cenas se intensificam, ou revelam um episódio mais dramático, os flashes do rap irrompem para potencializar o sentido que se quer transmitir, reforçando impressões, sintetizando cenas e criando expectativas” (PEREIRA, 2009, p. 112).

---

<sup>193</sup> O corredor polonês feito pelos policiais militares, na ocasião do Massacre do Carandiru, é descrito no livro de Pietá e Pereira: “Desde o quinto pavimento até o térreo, os policiais colocaram-se enfileirados pelos corredores e pelas escadarias, formando paredes humanas pelas quais os detentos teriam que passar” (PIETÁ; PEREIRA, p. 141). André du Rap narra da seguinte forma o episódio:

“A gente foi rendido nas celas. A polícia mandou a gente tirar a roupa e sair olhando pro chão, com a mão na cabeça. Fizeram a gente fazer fila. Formaram corredor polonês, um polícia de cada lado, e mandaram a gente correr. Deram chute, bica, cacetada, tiro.

Eles gritavam:

- Vai, ladrão! Vai, zé! Corre, corre, filho da puta! – não chamavam a gente por nome, não, era só ‘zé’, ‘ladrão’, xingando – ‘filho da puta!’.

Eu olhei pra trás e só ouvi gritos de horror, gemidos. Tropeçava em cadáveres, levantava. O pavilhão já tava todo destruído, tudo escuro, água caindo pra tudo quanto era lugar. Eu corri no meio do corredor polonês, só via o foco das lanternas deles, eles atirando, eu com medo de tomar um tiro. De tomar pancada, facada” (ANDRÉ DU RAP, 2002, p. 21-22).

Depois dessas cruéis cenas de tortura relatadas, Jocenir descreve a reação dos policiais diante do sofrimento dos presos. Reação essa que é muito semelhante à dos policiais da letra do rap, como é possível ver nos trechos em realce da citação que indicam versos da canção:

Muitos policiais riam. Muitos ratos riam. Iam aprontar alguma conosco. Gargalhavam, sentiam-se satisfeitiíssimos. Estavam alterados e felizes. Facistas [sic] nojentos. *Adolf Hitler sorrindo no inferno*.<sup>194</sup> Riam, gargalhavam. *O Robocop do governo é frio, não sente pena, só ódio, e ri como uma hiena* (JOCENIR, 2001, p. 76, grifos meus).

Assim como nos outros capítulos do livro de Jocenir, o capítulo “Rebelião” também tem como epígrafe um trecho da canção dos Racionais MC’s:

Fumaça na janela,  
Tem fogo na cela,  
Fodeu, foi além,  
E se pã tem refém.

A maioria se deixou envolver  
Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder.  
Dois ladrões considerados passaram a discutir,  
Mas não imaginaram o que estaria por vir.  
Traficantes, homicidas, estelionatários  
E uma maioria de moleques primários.

Era a brecha que o sistema queria.  
Avisa o IML: chegou o grande dia.  
(JOCENIR, 2001, p. 67).

A respeito dessas epígrafes que abrem os capítulos do livro de Jocenir, Palmeira (2009) diz que elas são extraídas da canção e “têm como tema o que de algum modo será tratado no capítulo seguinte, como se a letra da música reunisse os vários episódios por que Jocenir passou na prisão: uma espécie de mote à espera de glosa” (PALMEIRA, 2009, p. 26). Nesse sentido, a autora chama a atenção para o fato de que a história contada no rap não é a história de Jocenir. A canção não tem, portanto, um apelo autobiográfico claro. A epígrafe que abre o capítulo “Rebelião” é, portanto, curiosa, pois se a canção dos Racionais MC’s fala sobre o

---

<sup>194</sup> São bastante frequentes às referências ao genocídio judaico tanto no rap dos Racionais MC’s, quanto em relatos de sobreviventes do Massacre do Carandiru. Além do já mencionado álbum *Holocausto urbano* (1990), e da menção a Hitler sorrindo no inferno – tanto na canção quanto no livro de Jocenir –, cabe destacar as imagens de pilhas de corpos em campos de concentração nazistas inseridas no videoclipe da música “Diário de um detento” no momento em que é narrado o Massacre (RACIONAIS MC’s, 1997b). Essa relação é feita também em relatos de testemunho feito por André du Rap (2002, p. 178): “É uma coisa que ficou marcada e vai ficar marcada pro resto da minha vida. [...] Que aquilo ali, só Hitler mesmo. [...] Foi o que aconteceu ali, foi um Holocausto, um massacre, uma invasão, uma covardia, porque nós não estávamos armados, não existia nenhuma arma de fogo lá dentro”.

Massacre do Carandiru, o capítulo do livro de Jocenir vai abordar outro episódio que foi vivido por ele. Por se tratar, entretanto, também de uma brutal repressão policial contra presos, é possível identificar diversas semelhanças entre os dois acontecimentos.

Podemos retomar aqui a missão atribuída ao personagem Dimas Cravalaças, no filme *Branco sai, preto fica* (2014) de denunciar crimes (cabe enfatizar o plural) cometidos pelo Estado brasileiro contra a população negra e periférica.<sup>195</sup> Como se tratam de episódios recorrentes, e não de algo isolado, as violências podem se misturar na memória, tornando-se um trauma contínuo. Assim, a memória de Jocenir a respeito da repressão policial na rebelião na Cadeia Pública de Barueri se mistura com o que ouviu de companheiros sobre o Massacre do Carandiru, e sua escrita funde os traumas em um só. Cabe destacar que na canção “Diário de um detento” há algumas referências explícitas que vinculam o que é narrado ao episódio histórico: a data do diário coincidente com a do Massacre – 2 de outubro de 1992, uma menção ao nome Carandiru (local em que até Lúcifer come “rango azedo”), aos nove pavilhões e ao metrô que passa perto, e por fim o nome Fleury, governador da época que teria ordenado o Massacre, que aparece duas vezes na música. Entretanto, a experiência subjetiva do detento, expressa nos versos, poderia ser ampliada para o que acontece em outros presídios e em outros momentos, assim como o massacre que é narrado também diz respeito a outros episódios parecidos contra jovens negros, pobres e periféricos, não apenas dentro de presídios. Na canção, a denúncia é do Massacre do Carandiru, mas podia ser da repressão da Cadeia Pública de Barueri, como de inúmeros outros episódios de violência policial. Ou seja, a canção “Diário de um detento” aborda uma violência que é recorrente e sistemática na sociedade brasileira.

#### **4.3.2. A memória do Massacre do Carandiru na canção “Diário de um detento”**

A canção “Diário de um detento”, de Mano Brown e Jocenir, foi constituída na forma de um diário, que relata três dias na vida de um preso. Trata-se de um narrador em primeira pessoa que conta, a partir da perspectiva de um detento, os acontecimentos do dia do Massacre, 2 de outubro de 1992, mas que começa a narrativa pelo dia anterior, 1 de outubro. Segundo Zeni, o detento “narra o desenrolar do massacre desde o dia anterior e termina a letra do rap no dia seguinte, como um sobrevivente da carnificina” (ZENI, 2004, p. 234). A canção é longa, 7 minutos e 31 segundos, e não há a repetição de um único verso.

---

<sup>195</sup> Conferir o capítulo 3 desta tese em que discuti isso.

É possível dividir a música em duas partes. A que narra o dia 1 de outubro, que dura aproximadamente 5 minutos, e que busca contar um dia na vida de um preso no Carandiru. E uma segunda parte, que começa no dia 2 de outubro, narrando o Massacre, e que termina no dia seguinte, 3 de outubro. A primeira parte, apesar de, a princípio, abordar apenas um dia na vida de um preso, funciona como uma espécie de retrato do cotidiano no presídio, afinal, como diz a canção, lá “os dias são iguais”. No início da canção “Diário de um detento”, aparecem os seguintes versos:

São Paulo, dia primeiro de outubro  
De mil novecentos e noventa e dois  
Oito horas da manhã

Aqui estou mais um dia  
Sob o olhar sanguinário do vigia  
Você não sabe como é caminhar  
Com a cabeça na mira de uma HK  
Metralhadora alemã ou de Israel  
Estraçalha ladrão que nem papel  
(RACIONAIS MC’S, 2018, p. 83)

Como ressalta Garcia (2007), a canção abre-se na véspera do Massacre, e não no próprio dia. Apesar de a canção se abrir com uma data e um horário específico, logo no início, o verso “Aqui estou mais um dia” amplia o tempo da narrativa. Desse modo, pode-se falar sobre um dia qualquer do cotidiano do presídio. Ao se descrever a rotina de um dia, os outros dias são também contemplados. Apesar de essa abertura se dar como se fosse um dia qualquer, uma das primeiras coisas ressaltadas é o fato de o preso caminhar sob “a mira de uma HK”, uma metralhadora que “estraçalha ladrão que nem papel”. Dessa forma, o tema do massacre já está anunciado desde o início, pois o preso da canção é alguém que pode ser brutalmente metralhado.

Além disso, o fato de o diário ser de *um detento*, e não de algum detento específico com nome próprio, transmite a ideia de que poderia ser o diário de vários, se não todos os detentos. Trata-se de uma voz singular, mas que pode representar a coletividade.<sup>196</sup> A respeito da forma “diário” escolhida pelo grupo Racionais MC’s, podemos destacar algumas considerações formuladas por Seligmann-Silva (2012) a respeito do diário: “na estrutura do texto entrecruzam-se, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 265). A canção, portanto, não se propõe simplesmente a retratar o cotidiano no Carandiru de uma pessoa específica, mas sim falar em nome de uma coletividade, ou seja, dos inúmeros presos que compõem a população carcerária

---

<sup>196</sup> De acordo com Garcia (2007), a canção busca estar na intersecção entre a experiência de um sujeito (o narrador da canção) e a vida na coletividade.

no Brasil. A música carrega as marcas da violência que caracterizam o espaço do presídio, e que são condensadas no horror do Massacre do Carandiru.

Ainda no trecho citado da canção, cabe destacar a presença de um destinatário, que aparece sob a forma de “você” nos versos “Você não sabe como é caminhar / com a cabeça na mira de uma HK”. O rapper, ao assumir a perspectiva de um detento que foi sobrevivente do Massacre do Carandiru, coloca-se do lado e se identifica com o detento. Por outro lado, como destaca Garcia (2007, p. 191), a canção se dirige, logo de início, a alguém que “é colocado fora do lugar em que se passa a narrativa”. Um lugar diferente daquele em que se sente o risco de uma morte violenta próxima.

Mais adiante na canção, o detento-narrador diz o seguinte:

Ratatatá, mais um metrô vai passar  
 Com gente de bem, apressada, católica  
 Lendo jornal, satisfeita, hipócrita  
 Com raiva por dentro, a caminho do centro  
 Olhando pra cá, curiosos, é lógico  
 Não, não é, não, não é o zoológico  
 Minha vida não tem tanto valor  
 Quanto seu celular, seu computador  
 (RACIONAIS MC’S, 2018a, p. 85).

A casa de detenção do Carandiru ficava muito próxima à estação de metrô Carandiru e podia ser vista através da janela pelos que passavam ali no vagão do trem. “Ratatatá”, onomatopeia que antecipa o som das metralhadoras do massacre no final da canção, é também o barulho que o detento ouve ao passar o trem. A perspectiva do detento que vê o trem passando se desloca para essa “gente de bem” no metrô, que olha para o presídio como se fosse um zoológico. Neste trecho, novamente é contraposta “minha vida”, que diz respeito ao lugar ocupado pelo detento, e um “seu”, que parece dizer respeito a um destinatário que tem celular e computador. Segundo Garcia, “[o] pronome ‘seu’ se refere tanto à ‘gente de bem, [...] com raiva por dentro’, que o detento adivinha no metrô, quanto aos proprietários de celular e computador que escutam o *rapper*” (GARCIA, 2007, p. 202).

Palmeira (2009) comenta algumas características de livros, publicados no início dos anos 2000, escritos por autores que estiveram encarcerados (dentre eles o livro de Jocenir), que podemos estender para a canção “Diário de um detento”. De acordo com a pesquisadora, esses autores em sua escrita se dirigem tanto aos jovens cuja origem se assemelham à sua (o que incluiria os pares na prisão e também jovens pobres moradores da periferia), quanto a um público que é estranho a essa realidade. Está presente, portanto, um “olhar duplo, que ora se volta para dentro da prisão, ora para fora dela” (PALMEIRA, 2009, p. 150). Isso inclui, por

parte dos autores, uma preocupação de que possam ser compreendidos por alguém que pertence a uma realidade alheia à vida no cárcere.

Essa característica é marcante em toda a obra dos Racionais MC's, que se dirige, a partir da linguagem utilizada e da temática das canções, a um lugar do semelhante<sup>197</sup> – ou seja, de um morador da periferia de uma grande cidade do Brasil –, mas que também tem consciência de que atravessa para o “outro lado da ponte”, sendo consumida por uma classe média branca que vive uma realidade distante das periferias e dos presídios. O verso “O mundo é diferente da ponte pra cá”, da música “Da ponte pra cá” dos Racionais MC's (2002), remete à geografia de São Paulo, na qual os rios Pinheiros e Tietê dividem uma parte central da cidade em relação à periferia. Se existe uma divisão física que se materializa nos rios que estão entre esses dois mundos, muito mais forte e significativa é outra barreira que faz com que os moradores brancos dos bairros centrais da cidade ignorem e sejam indiferentes ao que acontece do outro lado da ponte. São dois mundos mesmo: de um lado da ponte o homicídio choca e no outro não, a violência é permitida e no outro não, o Estado de bem-estar social é bem-vindo e no outro não. Ainda que esses mundos sejam tão distantes, há pontes que conectam eles. Apesar de o centro e a periferia terem enormes diferenças, eles estão completamente imbrincados, pois um depende do outro para existir. Assim, uma enorme massa de pessoas que trabalham na região central vem durante o dia dos bairros periféricos onde moram e depois do expediente retornam para dormir em suas casas, repetindo esse longo trajeto diariamente.

Assim como em “Diário de um detento”, na canção “Negro drama”, de 2002, também está presente um interlocutor “você”:

Periferias, vielas e cortiços  
 Você deve tá pensando  
 O que você tem a ver com isso

Desde o início  
 Por ouro e prata  
 Olha quem morre  
 Então veja você quem mata

---

<sup>197</sup> Esse ponto é enfatizado por Maria Rita Kehl (2000), que afirma que as letras do rap dos Racionais MC's são um apelo dramático ao semelhante, com a intenção de criar um sentimento de fratria: “A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades” (KEHL, 2000, p. 212). Acredito que, se, por um lado, Kehl capta uma importante dimensão do rap dos Racionais MC's a partir da ideia de *fratria*, também é importante enfatizar a constante presença, nas músicas, da figura do “playboy”, a quem os raps também se dirigem. Portanto, não é apenas o semelhante o interlocutor, mas também o diferente, aquele que está em um lugar que não se identifica com o do rapper. Particularmente na canção “Diário de um detento”, acredito que seja a um interlocutor mais amplo que o rap se dirige.

Recebe o mérito, a farda  
 Que pratica o mal  
 Me ver  
 Pobre, preso ou morto  
 Já é cultural  
 (RACIONAIS MC'S, 2018b, p. 161).<sup>198</sup>

A respeito desses versos, Bruno Zeni (2004) diz que a pergunta “o que você tem a ver com isso?” é endereçada a quem escuta a canção, mas não a quem vive o “negro drama”, para quem é evidente o lado de quem morre e de quem mata. Desse modo, os versos falam para uma população mais ampla. Segundo o autor, os Racionais MC's pretendem com sua música também levar a violência que domina a periferia para o interior das casas das classes dominantes, e “[a] denúncia do grupo não poderia ser mais grave: nós pretos e pobres da periferia, vivemos segundo a lei da selva, lei esta que, apesar de absurda e violentadora, já foi incorporada à cultura brasileira, em que é normal ver os negros pobres, presos ou mortos” (ZENI, 2004, p. 228).

O Massacre do Carandiru é narrado, na canção “Diário de um detento”, da seguinte forma:

Era a brecha que o sistema queria  
 Avise o IML, chegou o grande dia  
 Depende do sim ou não de um só homem  
 Que prefere ser neutro pelo telefone  
 Ratatátá, caviar e champanhe  
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe  
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo  
 Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio

O ser humano é descartável no Brasil  
 Como modess usado ou bombril  
 Cadeia guarda o que o sistema não quis  
 Esconde o que a novela não diz

Ratatátá, sangue jorra como água  
 Do ouvido, da boca e nariz.  
 O Senhor é meu pastor, perdoe o que seu filho fez  
 Morreu de bruços no Salmo 23,  
 Sem padre, sem repórter  
 sem arma, sem socorro,  
 Vai pegar HIV na boca do cachorro  
 Cadáveres no poço, no pátio interno  
 Adolf Hitler sorri no inferno

<sup>198</sup> A canção “Negro drama” faz parte do álbum *Nada como um dia após outro dia* (RACIONAIS MC'S, 2002). Para a citação, utilizei a versão da canção escrita que foi publicada na antologia *Histórias afro-atlânticas*, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (2018). Busquei privilegiar versões escritas publicadas nas citações, pois pode haver variações nas divisões métricas bem como outras mudanças, ao se transpor o áudio para a forma escrita.

O Robocop do governo é frio, não sente pena  
Só ódio, e ri como a hiena

Ratatatá, Fleury e sua gangue  
Vão nadar numa piscina de sangue  
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?  
Dia três de outubro, diário de um detento.  
(RACIONAIS MC'S, 2018, p. 88-89)

A canção não se propõe apenas a relatar do ponto de vista de um sobrevivente aquilo que ocorreu, mas também a dar um olhar mais crítico e amplo do acontecimento, o que envolve pensar em diversas esferas de poder que participaram do massacre. Isso aparece, por exemplo, na menção ao governador Fleury, e também no verso “Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio” (RACIONAIS MC'S, 2018a, p. 89). Apesar de o crime no Carandiru ter sido cometido por policiais militares, a canção nos lembra que eles receberam ordens dos governantes, e inclusive foram incentivados a promover o massacre. Nesse sentido, cabe ressaltar que esse crime ocorreu na véspera das eleições municipais, e que as pessoas que ocupavam os cargos de cima, responsáveis por dar “um sim ou um não”, sabiam que aqueles acontecimentos tinham o potencial de influenciar no resultado das eleições.

A partir de testemunhos de sobreviventes do Massacre<sup>199</sup> é possível identificar uma série de elementos que compõem a canção “Diário de um detento” de modo condensado, e que fazem parte da memória dos sobreviventes. Podemos destacar nesse sentido: as bombas de gás lacrimogênio, o ataque com cachorros, o fato que presos contraíram HIV a partir do sangue contaminado da boca dos cachorros, os cadáveres encontrados no poço do elevador que eram de presos que foram jogados pelos policiais,<sup>200</sup> a piscina de sangue que se formou no chão do presídio, tudo isso está presente de modo extremamente condensado na canção. A forma como os elementos são encadeados e a velocidade com que aparecem remetem à memória traumática de um sobrevivente. Segundo Acauam Oliveira, (2015, p. 262), as cenas de violência aparecem na canção como “flashes de imagem sem desenvolvimento”, destacando a dimensão fragmentária da experiência.

<sup>199</sup> Conferir, nesse sentido, além do testemunho de André du Rap (2002), as narrativas sobre o Massacre feitas por Hosmany Ramos (2001), Drauzio Varella (1999) e Elói Pietá e Justino Pereira (1993).

<sup>200</sup> A canção menciona “cadáveres no poço” (RACIONAIS MC'S, 2018, p. 89). A esse respeito, diz André du Rap:

“Teve um momento em que o elevador foi quebrado e ficou aberto aquele buraco do fosso. Eles contavam, um, dois, três, no terceiro, eles empurravam quem passava pra dentro do buraco. Eram dois PMs, um de cada lado. Quando o preso passava, empurravam, gritavam:

- É um a menos!

Jogaram vários presos no fosso. Não dava para voltar pra trás. Foi horrorizante. Quando eu passei, me deram uma escudada nas costas. Achei que ia cair pra dentro do fosso. Um preso foi baleado e caiu na minha frente. Foi quando esse meu amigo me agarrou e me grudou na porta. Ele foi me segurar pra eu não cair junto” (ANDRÉ DU RAP, 2002, p. 22-23).

Os versos “O ser humano é descartável no Brasil/Como modess usado ou bombril” expressam de modo notável como há grupos de pessoas matáveis no Brasil. Como chama a atenção Garcia (2007, p. 216), o ser humano é igualado a absorvente higiênico e esponja de aço, “[p]rodutos baratos de higiene e de limpeza, consumidos por todas as classes sociais com algum poder de compra”, que depois de usados são jogados no lixo. O modess é descartado com sangue, o que remete à imagem do Massacre. O preconceito racial compara o bombril ao cabelo negro. É importante enfatizar esse aspecto do preconceito racial, pois, apesar de os versos afirmarem “o ser humano” – de modo genérico –, a obra dos Racionais MC’s recorrentemente nos lembra que, no Brasil, alguns seres humanos são mais descartáveis do que outros: os negros e pobres moradores da periferia.

Para a legitimação da violência que recai sobre certos grupos na sociedade brasileira, podemos destacar o papel do que Caldeira (2011) chama de *fala do crime*, que se manifesta em frases como “bandido bom é bandido morto” e outras análogas, tão frequentes em discursos veiculados em programas televisivos do jornalismo policial,<sup>201</sup> e também por políticos que se aproveitam do medo gerado em parte da população pela violência urbana para conseguir votos. Segundo a autora, a *fala do crime* “constrói sua reordenação simbólica do mundo elaborando preconceitos e naturalizando a percepção de certos grupos como perigosos. Ela, de modo simplista, divide o mundo entre o bem e o mal e criminaliza certas categorias sociais” (CALDEIRA, 2011, p. 10). A polaridade bem versus mal é utilizada de modo a criar oposições bem definidas e categorias essencializadas, reforçando estereótipos e aumentando desigualdades. A fala do crime não apenas discrimina alguns grupos, defendendo sua criminalização e a violência contra eles, mas também faz o medo circular através da repetição de histórias de violência e da deslegitimitização das instituições democráticas. Silvio Almeida (2019) destaca também o imaginário do negro criminoso que frequentemente é representado em telenovelas e meios de comunicação, associando pessoas negras a sujeitos perigosos e violentos e contribuindo para um processo de desumanização que antecede práticas discriminatórias e violentas, incluindo linchamentos e massacres cometidos por agentes de Estado.

O fato de as pessoas mortas na ocasião do Massacre do Carandiru estarem presas, mesmo que a maioria delas ou fosse réu primário ou nem mesmo tivesse sido julgada<sup>202</sup> (o que

---

<sup>201</sup> Para uma análise do jornalismo policial brasileiro e de como ele se apoia em um sentimento de medo da população para gerar um discurso paranoico e reducionista sobre o problema da violência urbana, ver Romão e Osório (2021).

<sup>202</sup> O Pavilhão 9, onde ocorreu o Massacre, era destinado para pessoas que tinham sido condenadas pela primeira vez ou que ainda aguardavam condenação. Eram na maioria detentos jovens e considerados inexperientes no

colocaria em dúvida seu próprio estatuto de alguém que cometeu um crime), legitimaria perante a *fala do crime* que a polícia cometa assassinatos e todo tipo de crueldade, ainda que isso vá contra nosso ordenamento jurídico (ou seja, mesmo que os próprios policiais para isso se tornem “bandidos”).<sup>203</sup> Segundo Caldeira, o trabalho simbólico, que ocorre nesse tipo de discurso, é “a elaboração da imagem do criminoso como alguém que está o mais distante possível”, trata-se de “uma simplificação radical que o reduz à encarnação do mal” (CALDEIRA, 2011, p. 78). Como consequência, aqueles designados pela categoria “bandido” (e poderíamos acrescentar os “suspeitos”), tal como aponta Paulo Endo (2005, p. 295), são justamente vidas que podem ser matáveis, que “podem ser exterminados sem qualquer ônus pessoal, social ou político”.

De acordo com Silvio Almeida, o necropoder se revela “nesse espaço que a norma jurídica não alcança, no qual o direito estatal é incapaz de domesticar o direito de matar” (ALMEIDA, 2019, p. 119). As ideias de necropoder e necropolítica, elaboradas por Achille Mbembe (2018), buscam dar conta de, como em nosso mundo contemporâneo, políticas e ações são feitas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e a criação de “mundos de morte” (MBEMBE, 2018, p. 71). No Massacre do Carandiru, tal como a situação da guerra colonial comentada por Mbembe, o outro é visto como um inimigo fora dos limites do humano, de forma que ele pode ser massacrado, sem haver a consciência de que um crime foi cometido. Segundo o autor, a guerra colonial é concebida como a expressão de uma hostilidade extrema diante de um inimigo absoluto, de modo que ela não está sujeita a normas legais e institucionais. Nesse sentido, há o papel importante de um imaginário que reforça a “percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança” (MBEMBE, 2018, p. 20). A esse respeito, afirma Almeida:

O estado de sítio, longe de ser exceção, será a regra, e o inimigo, aquele que deve ser eliminado, será criado não apenas pelas políticas estatais de segurança pública, mas pelos meios de comunicação de massa e os programas de televisão. Tais programas servirão como meio de constituir a subjetividade adaptada ao ambiente necropolítico em que impera o medo (ALMEIDA, 2019, p. 122).

---

universo carcerário (ANDRÉ DU RAP, 2002; VARELLA, 1999). Como diz a canção “Diário de um detento”: “Uma maioria de moleque primário” (RACIONAIS MC’S, 2018, p. 88).

<sup>203</sup> Segundo o livro de Machado e Marques (1993), a maioria dos oficiais da polícia militar envolvidos no Massacre do Carandiru respondiam a inúmeros processos criminais relativos a casos anteriores à operação, sendo, portanto, reincidentes nesse tipo de crime: “Ao todo são mais de 148 processos, na sua grande maioria referentes a homicídios e tentativas de homicídio, nos famosos ‘confrontos’ onde quase sempre ‘aparecem’ armas nas mãos das vítimas” (MACHADO; MARQUES, 1993, p. 71).

Na canção “Diário de um detento”, acredito que o momento em que a denúncia atinge seu ápice esteja em seu final, depois de ter sido narrado o Massacre e quando é levantada a pergunta: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”. Segundo Zeni, ela expressa a dúvida sobre a possibilidade de o eu-lírico-detento se fazer ouvir, “sobre o crédito que teria sua voz na sociedade em que está inserida” (ZENI, 2004, p. 234). Nesse sentido, Palmeira (2009, p. 151) enfatiza que as pessoas que passaram pela experiência do encarceramento têm a palavra “duplamente desacreditada, pela origem e pelo delito cometido”. As frases finais da música, assim, deixam “no ar uma pergunta incômoda sobre a capacidade de convencimento daquele que depõe e diz que houve ali uma matança” (ZENI, 2004, p. 234). O rap questiona, dessa forma, o silenciamento a que estão submetidos historicamente no país os presidiários, os negros e pobres das periferias. Garcia (2007, p. 197) aponta que o questionamento não distingue pessoas próximas ou distantes, moradores da periferia ou do centro, mas interroga a todos: “todos são os destinatários da narrativa”.<sup>204</sup> Com isso, a canção convoca que o ouvinte se posicione, ele deve escolher de que lado está desse massacre. Trata-se de um apelo a esse destinatário para denunciar o grave crime que ocorreu e que foi praticado por agentes do Estado brasileiro. Levando em conta que os testemunhos dos sobreviventes podem ser silenciados e desacreditados, o próprio ouvinte da canção é colocado no lugar de quem pode quebrar a barreira de indiferença que paira em torno desses sujeitos matáveis. A pergunta: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?” (RACIONAIS MC’S, 2018, p. 89) poderia ser modificada para “Mas você vai acreditar no meu depoimento?”. E ainda desdobrada para: “Mas você vai contribuir para que acreditem no meu depoimento?”.

Podemos relacionar essa pergunta da música com o sonho de Primo Levi (1988) que ele diz ter sido recorrente durante o período em que esteve em Auschwitz. A característica marcante do sonho é o fato de que o sujeito não pode ser escutado pelas pessoas próximas, ou seja, que ele não consegue compartilhar as terríveis experiências que estava vivendo, apenas se deparando com a indiferença e a insensibilidade dos outros diante de seu sofrimento. Em outro livro, Levi (1990) fala novamente desses sonhos que seriam comuns entre os sobreviventes: o de terem voltado para casa e contado sobre “seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados” (LEVI, 1990, p. 1). Em suas considerações sobre o testemunho, Paul Ricoeur (2007) enfatiza a importância de um outro que dê crédito à voz de quem testemunha. Segundo o autor, o ato testemunhal se dá em

---

<sup>204</sup> Garcia enfatiza também que a canção afirma “um ponto de vista que a grande mídia não repercute”, e que “o Estado historicamente considera ou perigoso ou desprezível, na dúvida, algo digno de ser silenciado” (GARCIA, 2007, p. 187).

uma situação dialógica: “[é] diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido” (RICOEUR, 2007, p. 173). Com isso é necessária a confiança: “a testemunha pede que lhe dêem crédito. Ela não se limita a dizer: ‘Eu estava lá’, ela acrescenta: ‘Acreditem em mim’” (RICOEUR, 2007, p. 173). Há uma função fiduciária no testemunho, ou seja, ele repousa na confiança na palavra de outrem. Segundo o filósofo, “o crédito outorgado à palavra de outrem faz do mundo social um mundo intersubjetivamente compartilhado” (RICOEUR, 2007, p. 175). Há contextos de violência, entretanto, em que a “pressuposição de um mundo compartilhado possível” está duramente abalada. Ricoeur (2007, p. 175) menciona a solidão trágica das “testemunhas históricas” que atravessaram uma experiência a tal ponto extraordinárias que sentem que não vão encontrar uma “audiência capaz de escutá-las e entendê-las”. Nesse sentido, Gagnebin (2009) aponta para a importância

[daquele] que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Isso me leva a enfatizar a importância não apenas do testemunho em si, mas também de um meio que possa acolher e dar crédito para a vítima de violência,<sup>205</sup> o que se torna especialmente relevante em ocasiões em que o próprio Estado é o agressor, e em que há uma constante ameaça de negação e de silenciamento por seus representantes. Para uma vítima da violência estatal, é frequente o sentimento de impotência, e até mesmo de medo, de denunciar o que ocorreu, pois as vias para isso passariam por recorrer ao mesmo Estado que foi o responsável pela violência. Além disso, os representantes do Estado sempre podem utilizar o recurso do negacionismo e revisionismo, contando para isso com os meios do poder, para difundir outra versão, desautorizando a fala da vítima.

#### **4.4. Os testemunhos de Euclides da Cunha e dos Racionais MC's**

---

<sup>205</sup> Desenvolvi esse tema em outro trabalho (OSMO, 2018a), especialmente no capítulo “A dimensão social do trauma”, quando questiono: “Quais implicações pode haver para o sujeito quando o próprio Estado promove as práticas de horror e, em seguida, esforça-se deliberadamente e sistematicamente para esconder as evidências, para difundir um esquecimento oficial e para criar outra versão para o que ocorreu? Quais implicações pode haver para o sujeito quando ele não encontra nenhum espaço social para tentar se expressar sobre o horror vivido, quando já não importa quanto fale e o que ele fale, pois isso sempre será uma mentira risível aos olhos de uma ‘verdade oficial’?” (OSMO, 2018a, p. 120).

A casa de detenção do Carandiru, assim como Canudos, também pareceu se constituir, mais de um século depois, como um “hiato” (na expressão de Euclides da Cunha), já que, de acordo com o grupo Racionais MC’s (2018a, p. 89), ela guardava “o que o sistema não quis”, e escondia “o que a novela não diz”. Assim, bastava “uma brecha” nesse sistema, para que fosse ordenada a carnificina dos presos. Tanto em Canudos quanto em Carandiru, parece que estamos diante de vidas que, segundo a expressão de Judith Butler (2018), não são “passíveis de luto”. São vidas que não são reconhecidas como “vidas”, que são consideradas destrutíveis, e que quando perdidas não são objeto de lamentação. Nesse sentido, é possível estender para obras como *Os sertões* e “Diário de um detento”, a discussão feita por Butler<sup>206</sup> a respeito dos efeitos almejados a partir da publicação de poemas escritos por presos de Guantánamo ou da divulgação de fotos de tortura em Abu Ghraib:

embora nem a imagem nem a poesia possam libertar ninguém da prisão, nem interromper o bombardeio, nem, de maneira nenhuma, reverter o curso da guerra, podem, contudo, oferecer as condições necessárias para libertar-se da aceitação cotidiana da guerra e para provocar um horror e uma indignação mais generalizados, que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência (BUTLER, 2018, p. 26-27).

Tanto Euclides da Cunha, quanto o grupo Racionais MC’s utilizam a palavra “depoimento” em momentos cruciais de suas denúncias: *Os sertões* no capítulo intitulado “Depoimento de uma testemunha”, e “Diário de um detento” na pergunta final “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”. Ao recorrerem a uma palavra que remete a um contexto jurídico, é como se as duas obras se colocassem diante de um tribunal para denunciar um crime. Os fatos de que o plano jurídico falhou (até o momento) em julgar ambos os crimes e de que esses crimes têm agentes do Estado como perpetradores tornam a questão ainda mais significativa. Como cabe ao Estado julgar os crimes cometidos pelos seus próprios agentes, há constantemente a ameaça de se negar e apagar o que aconteceu. Diante dessa situação, testemunhos como os de Euclides da Cunha e dos Racionais MC’s tornam-se ainda mais relevantes. Pois, de acordo com Felman, escritores e artistas com frequência se sentem compelidos a testemunhar

quando sabem, ou sentem intuitivamente que no tribunal da história [...] a *evidência falhará ou deixará a desejar* [...]. Escritores testemunham não simplesmente quando sabem que o conhecimento não pode ser obtido por meio de outros canais, porém, mais profundamente, quando sabem ou sentem

---

<sup>206</sup> Adriana Taets (2018), em sua tese sobre escritos de pessoas que estiveram presas no Carandiru, se apropria da ideia de vidas que não são “passíveis de luto”, de Butler, para pensar esses sujeitos que, na sociedade brasileira, são frequentemente enquadrados na frase “bandido bom é bandido morto”.

que o conhecimento, embora disponível, não é capaz de tornar-se eloquente, que a *informação não pode tornar-se importante* (FELMAN, 2014, p. 129, grifos da autora).

Assim, para Felman (1992), testemunhar é mais do que contar sobre um fato ou evento, sobre algo que foi vivido ou que é lembrado. Testemunhar é tomar responsabilidade pela verdade para se endereçar ao outro, fazer ressoar no ouvinte, e na coletividade algo que vai além de uma esfera pessoal, e que tem consequências para toda a sociedade.

Há uma diferença, entretanto, entre os casos discutidos por Felman (2014) e os dos massacres de Canudos e do Carandiru, pois os que ela discute são julgamentos que *realmente ocorreram*, mas mesmo assim falharam.<sup>207</sup> Nos casos de Canudos e Carandiru, entretanto, parece haver uma falha anterior, que é a extrema dificuldade de levar esses crimes para julgamento. Ao lembrarmos do comentário de André du Rap (2002) sobre o pavor dos sobreviventes do Massacre do Carandiru de testemunharem por conta de possíveis represálias e ameaças da polícia militar,<sup>208</sup> percebemos que há especificidades nesses casos brasileiros. Não se trata de uma dificuldade de testemunhar apenas devido à violência traumática da experiência do passado, mas de uma preocupação real com a própria sobrevivência. Quando o Estado não se mostra capaz de oferecer um mínimo de segurança para garantir que as pessoas possam falar sobre a violência do passado sem riscos para a própria vida no presente, é necessária muita coragem para aparecer um testemunho como o do André du Rap. Também no caso de Canudos, por muito tempo imperou um silêncio ligado ao medo dos sobreviventes de falarem sobre o episódio:

---

<sup>207</sup> Ao discutir, por exemplo, o caso de O. J. Simpson, a autora diz que houve um fracasso do julgamento, pois “algo que, dentro da estrutura legal, não podia ser visto” (FELMAN, 2014, p. 112). E, ao comentar o testemunho de K-Zetnik no julgamento do Eichmann, Felman analisa como houve uma inadequação daquele espaço para acolher a dimensão traumática daquela vítima que buscava falar sobre a violência que sofreu. K-Zetnik, no meio do seu depoimento sobre o período em que esteve preso em Auschwitz, passa mal, desmaia, e tem de ser levado para o hospital. Discuti um pouco sobre este episódio em outro trabalho (OSMO, 2018a).

<sup>208</sup> Cabe destacar que as ameaças recaem não apenas sobre os sobreviventes, mas também sobre membros do judiciário, do Ministério Público e mesmo da Justiça Militar que buscam levar o crime a julgamento. Machado et al (2015) mencionam, nesse sentido, um caso, quando o Conselho Especial da Justiça Militar se declarou incompetente para julgar o caso, que mais parece um filme de terror: “A decisão [de o mencionado Conselho se considerar incompetente pra julgar o caso] foi tomada após a promotora de justiça militar, Stella Renata Kuhlmann, apontar que haveria indícios de crimes cometidos pelo então Governador do Estado, Secretário de Segurança Pública e Assessor para Assuntos Penitenciários. Alguns anos depois, a promotora relatou à revista *Veja* que sofreu ameaças desde que foi sorteada para atuar nesse caso. Cinco dias após a denúncia dos 121 policiais militares, ela teria sido barrada na porta de casa por três sargentos da ROTA, que avisaram: ‘pega leve ou você vai morrer logo’. Ela fez a identificação do automóvel e dos policiais, que continuaram trabalhando nas mesmas funções após a denúncia. Ela contou ainda que encontrou sobre o assento da cadeira de seu gabinete duas velas pretas, uma vermelha, dois charutos e um pano escrito com a palavra ‘homicídio’ e, no dia de seu aniversário, deixaram na portaria do prédio da justiça militar um pacote com um pequeno caixão e, dentro, uma pequena boneca loira, como a promotora. Não obstante a manifestação de Stella, nenhuma ação penal foi sequer instaurada contra essas autoridades” (MACHADO et al, 2015, p. 57).

A memória dos Canudenses permaneceu muito tempo restrita às relações familiares, contada oralmente pelos sobreviventes aos seus descendentes. Havia um temor, o assunto era tratado como tabu e o silêncio imperou. Mesmo muito tempo após o final da guerra o medo continuava a ser realidade. Durante a ditadura militar dos anos sessenta os canudenses ainda tinham receio de serem vistos como subversivos (MONTEIRO, 2009, p. 86).

Gostaria de propor uma relação entre a noção de testemunho e a de *parresía* enquanto coragem da verdade, que é discutida por Foucault (2011). O primeiro aspecto a ser destacado, na discussão sobre a *parresía*, é o papel do outro para o dizer verdadeiro. De acordo com Foucault (2011, p. 6), esse outro é um “parceiro indispensável”, de modo que a *parresía* é uma atividade conjunta, ela se apoia e apela para a presença do outro. O segundo aspecto é o do risco que deve ser assumido pelo sujeito para que haja *parresía*, risco este que pode inclusive ser uma ameaça à própria vida. A *parresía* é uma noção fundamentalmente política, e ela carrega a verdade em seu risco de violência. De acordo com Foucault, o dizer verdadeiro implica em certa forma de coragem: “A *parresía* é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita como verdadeira a verdade ferina que ouve” (FOUCAULT, 2011, p. 13). Para a *parresía* ocorrer, é necessário que seja estabelecido uma espécie de pacto, de modo que o *parresiasta* – a pessoa que faz uso da *parresía* – possa dizer a verdade: “se o *parresiasta* mostra sua coragem dizendo a verdade contra tudo e contra todos, aquele a que essa *parresía* é endereçada deverá mostrar sua grandeza de alma aceitando que lhe digam a verdade” (FOUCAULT, 2011, p. 13). O autor fala ainda na necessidade da criação de um espaço adequado para a *parresía* ocorrer: “É preciso que exista, bem protegido, garantido, um lugar de emergência da verdade” (FOUCAULT, 2011, p. 115). Desse modo, é fundamental reconhecer que aquele que assume o risco de dizer a verdade deve ser escutado.

Foucault foca na figura do *parresiasta* da antiguidade, e estou propondo aqui uma transposição que talvez envolva alguns problemas. Em determinado momento de seu curso, Foucault (2011, p. 29) afirma que, na sociedade moderna, a modalidade *parresiástica*, “como tal, desapareceu e não a encontramos mais, a não ser enxertada e apoiando-se” em outras modalidades de discurso. Entretanto, em outra passagem, o próprio autor associa o artista à figura do *parresiasta*: trata-se de quando a arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, estabelece “com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência” (FOUCAULT, 2011, p. 164-165). Desse modo, “é na arte principalmente que se concentram, no mundo moderno, em nosso

mundo, as formas mais intensas de um dizer-a-verdade que tem a coragem de assumir o risco de ferir” (FOUCAULT, 2011, p. 165).

Podemos pensar, assim, no artista que testemunha como um parresiasta que assume o risco de dizer a verdade.<sup>209</sup> Nesse sentido, Seligmann-Silva (2019a, p. 41) fala de “testemunhas, portadoras de uma verdade incômoda ao *establishment*”, que, como os parresiastas, “ousam lançar verdades mesmo sabendo que, com isso, suas vidas podem correr riscos”. Esses *artistas da memória e do esquecer*, segundo a expressão do autor, portam verdades da dor e relacionadas a perdas, tentando “restituir um espaço político ético, baseado na palavra justa e na escuta atenta” (SELIGMANN-SILVA, 2019a, p. 41).

Quando pensamos, entretanto, em Euclides da Cunha e Racionais MC’s enquanto artistas que testemunham em suas obras crimes de Estado, é preciso considerar que eles o fazem de formas muito distintas. De acordo com Seligmann-Silva (2003b), há duas palavras latinas que podem ser usadas para denominar o testemunho: *testis* e *superstes*.<sup>210</sup> Enquanto *testis* indica o depoimento de um terceiro em um processo, *superstes* se refere à pessoa “que atravessou uma provação, o *sobrevivente*” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 374). Apesar de o autor enfatizar que não existe uma separação rígida entre *testis* e *superstes*,<sup>211</sup> acredito que essa distinção pode ajudar a pensar formas diferentes de testemunhos que predominam na obra de Euclides da Cunha e na dos Racionais MC’s.

Em *Os sertões*, o narrador de Euclides da Cunha se coloca sobretudo no lugar de um terceiro que denuncia um crime. O autor cria a figura de um “narrador sincero”, que tenta relatar os acontecimentos da forma como os viu. Segundo Seligmann-Silva, o “modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do *positivismo*, com sua concepção instrumental da linguagem” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81). Euclides da Cunha parte da possibilidade de que pode oferecer um relato neutro e objetivo. Impregnado pelo positivismo, ele não problematiza o lugar de onde narra, como se pudesse ser uma lente transparente que apenas transmite o que aconteceu. Adriana Johnson (2010) enfatiza a importância da visão para a relação que Euclides da Cunha estabelece com os sertanejos: é por meio dela – e não da escuta – que o autor se propõe a representar a verdade de Canudos.

<sup>209</sup> Para uma proposta de articulação entre o artista enquanto parresiasta e a melancolia na contemporaneidade, ver artigo de Livia Santiago Moreira (2014).

<sup>210</sup> Em sua reflexão, Seligmann-Silva (2005) parte da distinção entre *testis* e *superstes* feita por Émile Benveniste, em *O vocabulário das instituições indo-europeias, Volume II* (1995). Agamben (2008), também a partir de Benveniste, retoma essa distinção, mas a desenvolve de uma forma diferente.

<sup>211</sup> Segundo Seligmann-Silva, “não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho, assim como não se pode separar historiografia da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81).

Bolle (2004) critica a suposta sinceridade de Euclides da Cunha, principalmente pelo fato de ele não ter problematizado o próprio lugar que ocupou enquanto intelectual que tinha se pronunciado a favor da guerra: “que sinceridade é essa que denuncia nos soldados a prática da degola e não investiga o intelectual que os conclamou para a guerra?” (BOLLE, 2004, p. 38). Euclides da Cunha, em sua narrativa, permanece preso a formas da historiografia tradicional, não evidenciando a própria posição nos conflitos e interesses políticos em jogo, e não problematizando o lugar de intelectual representante do progresso que fala em nome de “uma população depauperada, qualificada por ele inapelavelmente de ‘retardatária’” (BOLLE, 2004, p. 35).

Apesar de haver em todo o livro de Euclides da Cunha esse projeto de testemunha enquanto *testis*, acredito que a força da sua denúncia aparece justamente quando isso falha, quando sua máquina explicativa se mostra inadequada para explicar tamanha violência, deixando o autor desconcertado. Ao final, os sertanejos atrasados objetos de sua ciência e as forças do exército representantes do progresso se aproximam, se misturam, se mostram muito mais parecidos entre si, e o que resta é uma violência bruta sem sentido e a morte de inocentes. Em seu relato, Euclides da Cunha busca constantemente se apagar, excluindo o “eu” que narra os acontecimentos. Porém, nas entrelinhas do texto é possível vislumbrar a posição do narrador, principalmente porque ele passa por mudanças ao longo da escrita e diante dos acontecimentos que busca narrar. Euclides da Cunha é atingido pelos acontecimentos, que o marcam.<sup>212</sup> Tocado pelo destino das vítimas, o narrador se vê na missão de denunciar esse crime, pois diante do massacre não há mais neutralidade possível. Segundo Roberto Ventura,

Euclides da Cunha passou quatro anos após o término do conflito de Canudos preenchendo centenas de folhas de papel com sua letra minúscula, para ordenar o caos e superar o vazio, trazidos sob o impacto daquela ‘região assustadora’, de onde voltou deprimido e doente. Seguiu revendo na mente as ‘Muitas cenas do drama comovente/De guerra despidada e aterradora’, conforme escreveu, já de volta a Salvador, no poema ‘Página vazia’, cujos versos eram, segundo ele, ‘tão mal feitos e tristes’ (VENTURA, 2002, p. 19).

Pelo fato de Euclides da Cunha ter sido atingido pelos acontecimentos, a ponto de ele ter que rever sua posição inicial diante da campanha, podemos pensá-lo como alguém que atravessa (e é atravessado por) o evento, de modo que também há em algum grau a dimensão de testemunho enquanto *superstes*.<sup>213</sup> Ele não sai incólume: o que viu e viveu durante o tempo que esteve lá

---

<sup>212</sup> Acredito que também esteja presente, portanto, em algum grau a dimensão de testemunho enquanto *superstes*..

<sup>213</sup> Apesar de ter sido tocado pela violência que testemunhou, entretanto, sua posição não pode ser confundida com a das vítimas.

vai ficar retornando e perturbando-o, pelo menos até o momento em que consegue dar uma forma à sua experiência através da obra *Os sertões*.

Muito distinta é a perspectiva assumida por Mano Brown e Jocenir em “Diário de um detento”. Na canção, o Massacre do Carandiru é narrado a partir do lugar de um sobrevivente.<sup>214</sup> Há, entretanto, a importante ressalva que nem Mano Brown nem nenhum integrante dos Racionais MC’s esteve preso no Carandiru. Jocenir, na época da composição da canção, era então detento do Carandiru, mas não foi um sobrevivente do Massacre. Mano Brown tinha um contato regular com presos do Carandiru, seja por meio de visitas, seja por correspondência. Jocenir, apesar de não estar no Carandiru na época do Massacre, convivia com sobreviventes, tendo inclusive dividido cela com um deles. Ambos, portanto, *escutaram* testemunhos dos sobreviventes. Segundo Seligmann-Silva, o “modelo do testemunho como *superstes* tem a audição e não a visão em seu centro” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81).

Mano Brown e Jocenir criam um testemunho do Massacre do Carandiru a partir de um narrador ficcional, que é, porém, construído a partir de vários pontos de vistas de sobreviventes, que compartilharam o que viveram com eles. Ao assumirem o ponto de vista de um sobrevivente, não há neutralidade possível: é a vítima da violência que grita e tenta colocar seu ponto de vista, diante da brutalidade e da ameaça de negação e silenciamento. Além disso, os Racionais MC’s, diferentemente de Euclides da Cunha, fazem sua denúncia a partir do lugar de quem é historicamente silenciado e alvo de violência: negros e pobres moradores da periferia de uma grande cidade do país.

Seligmann-Silva destaca que uma característica marcante do testemunho enquanto *superstes* é a fragmentação, que se reflete na “incapacidade de incorporar em uma cadeia contínua as imagens ‘vivas’, ‘exatas’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 87). Acredito que isso se manifesta na canção através da forma e da velocidade como, na narrativa do massacre, as imagens são sobrepostas e encadeadas, sem mediação entre elas. A partir de suas experiências próprias ou das que foram ouvidas por pessoas próximas, Jocenir e Mano Brown pegam esses fragmentos de realidade e compõem uma colcha de retalhos em forma de canção. A forma

---

<sup>214</sup> É possível contrapor essa perspectiva com a de outra música dos Racionais MC’s: “Mano na porta do bar”, do disco *Raio X do Brasil* (1993). A canção narra a trajetória desse mano que era respeitado pelas pessoas do bairro, mas que sofria com a falta de dinheiro. Movido pela ambição, ele se envolve com o tráfico de drogas, e começa a mudar significativamente o seu comportamento. Ao final da canção, o mano é assassinado “com uma rajada nas costas”. Toda essa trajetória de vida é narrada, na canção, a partir da perspectiva de uma “testemunha ocular”: “Qual que é desse mano? /Sei lá qual que é /Sou Mano Brown, a testemunha ocular/ Você viu aquele mano na porta do bar” (RACIONAIS MC’S, 1993). Diferentemente, portanto, de “Diário de um detento”, nessa canção a perspectiva assumida é muito mais a de uma testemunha enquanto *testis*: um terceiro que narra o que viu.

extremamente condensada e o ritmo do rap intensificam a sensação de violência que é transmitida ao ouvinte.

Ao trazer a distinção entre *testis* e *superstes*, minha intenção não foi reduzir os testemunhos presentes em *Os sertões* e em “Diário de um detento” a uma forma ou outra, mas tentar refletir sobre como eles se diferenciam entre si. Em maior ou menor grau *testis* e *superstes* estão misturados em ambas as obras, o que está de acordo com a proposta de Seligmann-Silva de pensar o testemunho “na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81). As duas obras buscam um comprometimento com o real, uma relação com o passado que seja marcada por um compromisso ético. Em se tratando de massacres em que grande quantidade de vítimas é morta sem nome e sem rosto, a literatura se vê diante da tarefa de buscar “uma ética da representação do passado que implica a nossa dívida para com ele e para com os mortos” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 64).

*Os sertões* e “Diário de um detento” têm a importância de inscrever a memória de massacres cometidos pelo Estado brasileiro que constantemente correm o risco de serem silenciados e apagados. Elas trazem um componente de denúncia, de modo que cumprem um papel de testemunhos que acusam diante de um tribunal a própria história brasileira. Isso se torna ainda mais relevante quando levamos em conta que a justiça brasileira tem sistematicamente falhado em julgar os crimes cometidos pelo Estado.

## REFERÊNCIAS

509-E. *Provérbios 13*. Atração, 2000.

ABRAHAM, Nicolas. Notas do seminário sobre a unidade dual e o fantasma. In: ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução de Maria José Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995a, p. 361-389.

\_\_\_\_\_. O fantasma de Hamlet ou o VI ato, precedido pelo entreato da “verdade”. In: ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução de Maria José Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995b, p. 411-439.

\_\_\_\_\_. Pequenas anotações sobre o fantasma. In: ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução de Maria José Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995c, p. 391-397.

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *The Wolf Man's magic word: a criptonymy*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.

\_\_\_\_\_. *A casca e o núcleo*. Tradução de Maria José Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.

ACHEBE, Chinua. An image of Africa: racism in Conrad's *Heart of darkness*. *The Massachusetts Review*, v. 57, n. 1, p. 14-27, Spring 2016. DOI: <https://doi.org/10.1353/mar.2016.0003>

ACHUGAR, Hugo. Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del otro. In: BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo. (Eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. 2. ed. Ciudad de Guatemala: Abrapalabra, 2002. p. 61-83.

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

\_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Posfácio: Persistência das trevas. In: CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 153-179.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANDRÉ DU RAP. *Sobrevivente Andre du Rap (do Massacre do Carandiru)*. Coordenação editorial de Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

ANGOTTI, Bruna; BANDEIRA, Ana Luiza. Motim não, massacre. *Quatro cinco um*, n. 38, out. 2020. Disponível em <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/laut/motim-nao-massacre?fbclid=IwAR3HgBaJ0Gu3Jdxv5pxdLAAvNdm6B8gmmZ8vUc5649k0-vFC2LbnuzSF2U>>. Acesso em 08 out. 2020.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (Coord.). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. *Religi3n y memoria cultural*. Buenos Aires: Limod, 2008.

BARNET, Miguel. *Mem3rias de um Cimarr3n*. Tradu33o de Beatriz A. Cannabrava. S3o Paulo: Marco Zero, 1986.

BARROS, Fl3vio de. 400 jagun3os prisioneiros. 1897. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Acervo do Instituto Moreira Salles*. Dispon3vel em: <<https://acervos.ims.com.br>>. Acesso em 25 ago. 2020. (Cole33o: 3lbum de Canudos)

BARROS, Joana. Desenvolvimento e narrativas do atraso: a campanha contra Canudos e as veredas da resist3ncia. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sert3o, sert3es: repensando contradi33es, reconstruindo veredas*. S3o Paulo: Elefante, 2019. p. 18-34.

BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sert3o, sert3es: repensando contradi33es, reconstruindo veredas*. S3o Paulo: Elefante, 2019.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de m3o 3nica*. Tradu33o de Rubens Rodrigues Torres Filho e Jos3 Carlos Martins Barbosa. 6. ed. revista. S3o Paulo: Brasiliense, 2012. p. 245-246. (Obras Escolhidas v. 2)

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito de hist3ria*. Edi33o cr3tica. Organiza33o e tradu33o: Adalberto M3ller e M3rcio Seligmann-Silva. S3o Paulo: Alameda, 2020.

BENVENISTE, Emile. *O vocabul3rio das institui33es indo-europeias*. Volume II: Poder, direito e religi3o. Tradu33o de Denise Bottman. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

BEVERLEY, John. Pr3logo a la segunda edici3n. In: BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo. (Eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. 2. ed. Ciudad de Guatemala: Abrapalabra, 2002. p. 9-16.

BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo. (Eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. 2. ed. Ciudad de Guatemala: Abrapalabra, 2002.

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, S3o Paulo, v. 10, n. 1, p. 105-128, jun. 2008.

BOLLE, Willi. *grandesert3o.br: o romance de forma33o do Brasil*. S3o Paulo: Duas Cidades; S3o Paulo: Editora 34, 2004.

BRAGA, Ana Gabriela Mendes Braga; SHIMIZU, Bruno. Duas cenas de um genoc3dio (ou de por que continuamos incompetentes). In: MACHADO, M3ira Rocha; MACHADO, Marta E. de Assis (Coords.). *Carandiru n3o 3 coisa do passado: um balan3o sobre os processos, as institui33es e as narrativas 23 anos ap3s o Massacre*. S3o Paulo: FGV Direito SP, 2015. p. 271-293.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Dire33o e roteiro: Adirley Queir3s. Produ33o: Denise Vieira e Adirley Queir3s. Distrito Federal: Cinco da Norte, 2014. (93 min.)

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: Comunicação preliminar [1893]. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria (1893-1895)* em coautoria com Josef Breuer. Tradução de Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 18-38.

BURGOS, Elisabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. 20. ed. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2007.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALASANS, José. *Ciclo folclórico de Bom Jesus Conselheiro*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950. Disponível em: <[http://josecalasans.com/downloads/o\\_ciclo\\_folclorico\\_do\\_bom\\_jesus\\_conselheiro/o\\_ciclo\\_folclorico\\_do\\_bom\\_jesus\\_conselheiro\\_contribuica.pdf](http://josecalasans.com/downloads/o_ciclo_folclorico_do_bom_jesus_conselheiro/o_ciclo_folclorico_do_bom_jesus_conselheiro_contribuica.pdf)>. Acesso em 2 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. *Canudos na literatura de cordel*. São Paulo: Ática, 1984. Disponível em: <[http://josecalasans.com/downloads/canudos\\_na\\_literatura\\_de\\_cordel/canudos\\_na\\_literatura\\_de\\_cordel\\_1984.pdf](http://josecalasans.com/downloads/canudos_na_literatura_de_cordel/canudos_na_literatura_de_cordel_1984.pdf)>. Acesso em 22 set. 2020.

\_\_\_\_\_. *Cartografia de Canudos*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Conselho Estadual de Cultura; EGBA, 1997.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. 3. ed. São Paulo: Editora 34; São Paulo: Edusp, 2011.

CARRÉRA, Guilherme. Brasília amidst ruins: The sci-fi documentaries of Adirley Queirós and Ana Vaz. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 5, n. 2, p. 351-377, 2018.

CARTA CAPITAL. Violência: Brasil mata 82 jovens por dia. Entrevista de Atila Roque. São Paulo, 4 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/violencia-brasil-mata-82-jovens-por-dia-5716/>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

CELAN, Paul. Aschenglorie. In: *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, p. 198.

CERQUEIRA, Flávio. *Amnésia*. 2015. Tinta látex sobre bronze, 135 x 38 x 41 cm. Imagem da obra disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/amnesia>>. Acesso em 24 jan. 2020.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Conflitos ontológicos e especulações xamanísticas em La chute du ciel, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. *Sala Preta*, v. 14, n. 2, p. 205-212, 20 dez. 2014.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA. Direção e produção: Vladimir Carvalho. 1990. (175 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iDcz3Uw21wI&list=WL&index=31&t=4442s>>. Acesso em 01 jun. 2021.

CRUZ, Lua Gill da. A mediação diante do cárcere: os casos de Sobrevivente André du Rap e Cela forte mulher. *Trabalhos em linguística aplicada*, Campinas, v. 57, n. 2, p. 821-847, ago. 2018.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu; São Paulo: Sesc, 2016.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos*: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DANOWSKI; Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.

DERY, Marc. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Marc (Ed.). *Flame wars*: the discourse of cyberculture. Durham – NC: Duke University Press, 1994. p. 179-222.

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

\_\_\_\_\_. *Morada*: Maurice Blanchot. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. [S.I.]: Vendaval, 2004.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. Freud e a cena da escritura. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 289-338.

ENDO, Paulo. *A violência no coração da cidade*: um estudo psicanalítico sobre as violências na cidade de São Paulo. São Paulo: Escuta; Fapesp, 2005.

ENSAIO. Racionais MC's. *TV Cultura*. Programa exibido em 28 jan. 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pf0YKpvz6YE>>. Acesso em 13 set. 2020.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro*: como a antropologia estabelece seu objeto. Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FELMAN, Shoshana. The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah. In: FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori (Orgs.). *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge, 1992, p. 204-283.

\_\_\_\_\_. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Tradução de Ariani Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

FERENCZI, Sándor. *Obras completas: Psicanálise IV*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

\_\_\_\_\_. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FREITAS, Kênia. Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014). *Multiplot!* 04 de abril de 2015. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2015/04/branco-sai-preto-fica-adirley-queiros-2014/>> (Acesso em 11 ago. 2021).

FREUD, Sigmund. Sobre los recuerdos encobridores [1899]. In: FREUD, S. *Primeiras publicaciones psicoanalíticas* (Obras Completas, v. 3, 1893-1899). 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. p. 291-315.

\_\_\_\_\_. Recordar, repetir e elaborar [1914]. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber")*, artigos sobre técnica e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 193-209.

\_\_\_\_\_. Além do princípio do prazer [1920]. In: *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil ["O homem dos lobos"]*, Além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 161-239.

\_\_\_\_\_. Nota sobre o "bloco mágico" [1925]. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 275-282.

\_\_\_\_\_. *O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios* [1939]. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

\_\_\_\_\_. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen [1907]. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 13-122.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos* [1900], volume 2. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

\_\_\_\_\_. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*: (Acerca de esquecimentos, lapsos de fala, enganos, superstições e erros) [1904]. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2019.

FROSH, Stephen. *Assombrações*: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. Tradução de Cristiane Izumi Nakagawa. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar esquecer escrever*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Euclidiana*: ensaios sobre Euclides da Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Polifonia e paixão. In: CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu; São Paulo: Sesc, 2016. p. 616-633.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4/5, p. 166-180, 2004.

\_\_\_\_\_. "Diário de um detento": uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 179-216.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GORDON, Avery F. *Ghostly matters*: haunting and the sociological imagination. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

GRÓS, Frederick. *Caminhar, uma filosofia*. Tradução de Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2010.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Rezende et al. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. Identidade cultural e diáspora [1989]. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Histórias afro-atlânticas*: [vol. 2] antologia. Organização editorial de Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2018. p. 88-98.

HARDMAN, Francisco Foot. Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 26, p. 293-310, 1996.

\_\_\_\_\_. Tróia de taipa: Canudos e os irracionais. In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e progresso*: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Unesp, 1998. p. 125-136.

\_\_\_\_\_. Os sertões como poética das ruínas. In: HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 131-138.

HORA, Tatiana Alves. Anacronismo e dispositivos de ficção científica em *Branco sai, preto fica. C-Legenda*, Niterói-RJ, n. 35, p. 63-79, 2017.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

JOHNSON, Adriana Michéle Campos. *Sentencing Canudos: subalternity in backlands of Brazil*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2010.

JORDÃO, Rogério Pacheco. *Uma descoberta anunciada: lembranças, apagamentos e heranças do mercado de escravos do Valongo no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, Maria Rita (Org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 209-244.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KODIC, Marília; GUEDES, Marcos. O samba-enredo inspirado em Os sertões. *Quatro cinco um*, São Paulo, n. 24, jul. 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

\_\_\_\_\_. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

LIBERDADE. Direção: Pedro Nishi e Vinícius Silva. Produção: João Pedro Bim. São Paulo: A Flor e a Náusea, 2018. (25 min.)

LIMA, João Batista da Silva. Entre euclidianos e conselheiristas: Canudos resiste. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 167-178.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Tatiana Hora Alves de. *Utopias de Brasília no cinema: O desvio contra a arquitetura e a história*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MACEDO, José Rivair; MAESTRI, Mário. *Belo Monte: uma história da Guerra de Canudos*. São Paulo: Moderna, 1997.

MACHADO, Maíra Rocha; MACHADO, Marta R. de Assis (Coords.). *Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o Massacre*. São Paulo: FGV Direito SP, 2015.

MACHADO, Marcello Lavenère; MARQUES, João Benedito de Azevedo. *História de um massacre: Casa de Detenção de São Paulo*. São Paulo: Cortez; Brasília: Ordem dos Advogados do Brasil, 1993.

MACHADO, Marta Rodriguez de Assis; MACHADO, Maíra Rocha; MATSUDA, Fernanda Emy; FERREIRA, Luisa Moraes Abreu; FERREIRA, Carolina Cutrupi. Massacre do Carandiru + 23: inação, descontinuidade e resistências. In: MACHADO, M. R.; MACHADO, M. R. A. (Coords.). *Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o Massacre*. São Paulo: FGV Direito SP, 2015. p. 43-111.

MARINHO, Caio; VERDI, Elisa; CARVALHO, Gabriela de Souza. Entre a água e a memória da cidade de Canudos: contradições contemporâneas do sertão baiano. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 179-187.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Tradução de Plínio Dentzien. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2010.

MEDEIROS, Mário. Racionais: Sobrevivendo no inferno por Mário Medeiros. *Racionais TV*. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lq11iDITGhg>>. Acesso em: 17 set. 2019.

MELO, Alfredo Cesar. Crítica da razão nacional-ocidentalista: por uma nova abordagem pós-colonial nos estudos brasileiros. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 17-40, ago. 2020. <https://doi.org/10.1590/1517-106x/20202221740>.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 2 v.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica. In: XXIV COMPÓS, 2015, Brasília-DF. *Anais...* Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2015. v. 1. p. 1-17. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34\\_2839.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf)>. Acesso em 31 mai. 2021.

MONTEIRO, Vanessa Sattamini Varão. Canudos: guerras de memória. *Revista Mosaico*, v. 1., n. 1, p. 83-93, 2009.

MOREIRA, Livia Santiago. “Olhar fixo no escuro de nossa época”: notas sobre melancolia, arte e parresia na contemporaneidade. *Correio da APOA*, v. 240, nov. 2014. Disponível em: <[http://www.apoa.com.br/correio/edicao/240/olhar\\_fixo\\_no\\_escuro\\_de\\_nossa\\_epoca\\_notas\\_sobre\\_melancolia\\_arte\\_e\\_parresia\\_na\\_contemporaneidade/157](http://www.apoa.com.br/correio/edicao/240/olhar_fixo_no_escuro_de_nossa_epoca_notas_sobre_melancolia_arte_e_parresia_na_contemporaneidade/157)>. Acesso em 02 out. 2020.

MORRISON, Toni. Unspeakable things unspoken: the Afro-American presence in American literature. *The Tanner lectures on American literature*. Delivered at University of Michigan, Oct. 7, 1988. p. 121-163. Disponível em: <<https://tannerlectures.utah.edu/documents/a-to-z/m/morrison90.pdf>> Acesso em 13 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NICHANIAN, Marc. *The historiographic perversion*. Translated by Gil Anidjar. New York: Columbia University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. A morte da testemunha. Para uma poética do ‘resto’ (*reliquat*). In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (Orgs.). *Escritas da violência*: vol. 1: O testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 13-49.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *O fim da canção: Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. O evangelho marginal dos Racionais MC’s. In: RACIONAIS MC’S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 19-37.

OLIVEIRA, Taiguara Belo de; MACIEL, Danielle Edite Ferreira. Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 68, p. 12-31, dez. 2017.

OSMO, Alan. *O testemunho de Maryan: limites e possibilidades na expressão do trauma*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018a.

\_\_\_\_\_. O testemunho do Massacre do Carandiru feito por Jocenir e Mano Brown. *Revista do Seta*, Campinas, v. 8. p. 340-354, 2018b.

\_\_\_\_\_. Caminhada, memória e literatura: indagações sobre pesquisa de campo em estudos literários. In: CUNHA, Andrei; RASSIER, Luciana; KAHMANN, Andrea. (Orgs.). *Territórios culturais, fronteiras e tradução*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021. p. 26-42.

\_\_\_\_\_. Sem provas não há passado? Ficção científica, arquivo e testemunho em *Branco sai, preto fica*. *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*, [S. l.], v. 2, n. 29, p. 339–363, 2021b.

\_\_\_\_\_. A literatura diante de massacres cometidos pelo Estado brasileiro: aproximações entre Euclides da Cunha e Racionais MC’s. *Temáticas*, Campinas, SP, v. 29, n. 57, p. 149–182, 2021c.

DOI: 10.20396/tematicas.v29i57.13861.

PAES, Fábio. *Canudos e cantos do sertão*. CMA Digital Music, 1995. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=7bG21SUHF-U&list=OLAK5uy\\_19dp-JIOYn\\_y\\_wApYER\\_F-Ugpb73IUDQ](https://www.youtube.com/watch?v=7bG21SUHF-U&list=OLAK5uy_19dp-JIOYn_y_wApYER_F-Ugpb73IUDQ)>. Acesso em: 06 jul. 2021.

PAIXÃO E GUERRA NO SERTÃO DE CANUDOS. Direção e produção: Antonio Olavo. Salvador, Portfolium Laboratório de Imagens, 1993.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Cada história, uma sentença*: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

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

PEREIRA, Luciara. *Diário de um detento*: nas fronteiras do gênero *testemunho*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria – RS, 2009.

PIETÁ, Elói; PEREIRA, Justino. *Pavilhão 9*: o Massacre do Carandiru. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

PIRALIAN, Hélène. *Genocídio y transmisión*. Tradución de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

PLATÃO. *Fedro ou Da beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães, 2000.

\_\_\_\_\_. Teeteto (ou Do conhecimento). In: *Dialógos I*: Teeteto (ou do conhecimento), Sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofistas). Tradução de Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2007, p. 41-156.

PORTUGAL, Aline. O cinema como ferramenta de fabulação, memória e invenção: leitura dos filmes *Mauro em Caiena* e *Branco sai, preto fica*. *Boletim de pesquisa nelic*, Florianópolis, v. 15, n. 23, p. 109-130, 2015.

RACIONAIS MC'S. *Holocausto urbano*. Zimbabwe, 1990.

\_\_\_\_\_. *Raio-X do Brasil*. Zimbabwe, 1993.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1997a.

\_\_\_\_\_. Diário de um detento (Clipe oficial – HD). Direção e Edição: Mauricio Eça, Marcelo Corpanni, Tony Tiger. Chroma Filmes, 1997b. *Racionais TV*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=CZunqkl\\_r4&t=12s](https://www.youtube.com/watch?v=CZunqkl_r4&t=12s)> (Acesso em 23 jul. 2021).

\_\_\_\_\_. *Nada como um dia após outro dia*. Casa Nostra/Zambia, 2002. 2 CDs.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

\_\_\_\_\_. Negro drama. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO Assis Chateaubriand. *Histórias afro-atlânticas*: [vol. 2] antologia. Organização editorial de Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2018b. p. 161-164.

RÁDIO BATUTA. Sertões: História de Canudos. Episódio 3 – Visões do Sertão. Entrevistados: Sergio Burgi, Maureen Bisilliat e Evandro Teixeira. Instituto Moreira Salles, 03 jul. 2019a. Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/programa/episodio-3-visoes-do-sertao/>>. Acesso em: 08 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Sertões: História de Canudos. Episódio 5 – Canudos é aqui. Entrevistados: Fábio Paes e João Batista. Instituto Moreira Salles, 03 jul. 2019b. Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/programa/episodio-5-canudos-e-aqui/>>. Acesso em: 13 jul. 2021.

RAMOS, Hosmany. *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

RAND, Nicholas. Translator's introduction: Toward a cryptonymy of literature. ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *The Wolf Man's magic word: a criptonymy*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. p. LI-LXIX.

REESINK, Edwin. A salvação: as interpretações de Canudos à luz da participação indígena e da perspectiva conselheirista. *Raízes*, n. 20, p. 147-158, nov. 1999.

\_\_\_\_\_. 'Till the end of time': the differential attraction of the 'Regime of Salvation' and the 'Entheotopia' of Canudos. *Journal of Millenial Studies*, v. 2, n. 2, 2000.

\_\_\_\_\_. Saber os nomes: observações sobre a degola e a violência contra Bello Monte (Canudos). *Revista AntrHopológicas*, v. 24, n. 2, p. 43-73, jul. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23802>>. Acesso em: 01 set. 2020.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain Francóis et al. Campinas-SP: Unicamp, 2007.

ROMÃO, Davi Mamblona Marques; OSMO, Alan. O perigo mora ao lado: jornalismo policial televisivo e paranoia. *Revista Subjetividades*, v. 21, n. 3, e11317, 2021.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *Filigranas da memória: história e memória nas comemorações do centenário de Canudos (1993-1997)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Carolina Correia dos. A escritura como hospitalidade em *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 28, p. 89-100, jul./dez. 2017.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a, p. 59-88.

\_\_\_\_\_. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b, p. 371-385.

\_\_\_\_\_. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 43, n. 2, p. 29-47, 2003c.

\_\_\_\_\_. Testemunho e política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2005.

\_\_\_\_\_. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de males*. Campinas, v. 26, n. 1, p. 31-45, jan-jul. 2006.

\_\_\_\_\_. “O esplendor das coisas”: O diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (Orgs.). *Escritas da violência: vol. 1: O testemunho*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 263-283.

\_\_\_\_\_. Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 35-58, dez. 2014.

\_\_\_\_\_. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras*. Organização Luisa Duarte. São Paulo: Sesc; Associação Cultural Videobrasil, 2019a, p. 18-42.

\_\_\_\_\_. O que resta do testemunho: Marc Nichanian e os desafios da inscrição da violência genocida. In: CARNEIRO, M. L. T.; BOUCAULT, C. E. A.; LOUREIRO, H. A. C. (Orgs.). *100 anos do genocídio armênio: negacionismo, silêncio e Direitos Humanos 1915-2015*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2019b. p. 153-170.

\_\_\_\_\_. Apresentação: Sobre o conceito de história de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Edição crítica. Organização e tradução: Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020. p. 9-28.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SINHORETTO, Jacqueline; MORAIS, Danilo de Souza. Violência e racismo: novas faces de uma afinidade reiterada. *Revista de Estudos Sociais*, n. 64, p. 15-26, 2018. <https://doi.org/10.7440/res64.2018.02>

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e racionalidade no pensamento brasileiro*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, Inês Virgínia Prado; COSTA, Paula Bajer Fernandes Martins da. Massacre do Carandiru: em qual espaço foi fincado o compromisso com o nunca mais? In: MACHADO, Máira Rocha; MACHADO, Marta E. de Assis (Coords.). *Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o Massacre*. São Paulo: FGV Direito SP, 2015. p. 181-200.

SOMMER, Doris. Sin secretos. In: BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo. (Eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. 2. ed. Ciudad de Guatemala: Abrapalabra, 2002. p. 147-165.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

SUPPIA, Alfredo. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica. *Rev Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017. Não paginado. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24331>

TAETS, Adriana Rezende Faria. *Por escrito: o Carandiru para além do Carandiru*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THAÍDE; DJ HUM. *Hip-hop cultura de rua*. Submundo do Som, 1988.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VENTURA, Roberto. “A Nossa Vendéia”: Canudos, o Mito da Revolução Francesa e a Formação de Identidade Cultural no Brasil (1897-1902). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 31, p. 129-145, 31 dez. 1990.

\_\_\_\_\_. Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha na *urbs* monstruosa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 165-182, 1997.

\_\_\_\_\_. Euclides da Cunha no vale da morte. *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 16-20, jun./ago., 2002.

VERA LEÓN, Antonio. Hacer hablar: la transcripción testimonial. BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo. (Eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. 2. ed. Ciudad de Guatemala: Abrapalabra, 2002. p. 195-213.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio: O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.

VONNEGUT, Kurt. *Matadouro 5*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2016.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. Ithaca-NY: Cornell University Press, 2006.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

YMÃ ARANDU. Direção: Maia Lannes. Rio de Janeiro: Núcleo de Audiovisual e Documentário/CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2016 (15 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qZyadbI4aR4>> Acesso em: 29 set. 2020.

YOUNG, Robert J. C. *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. Tradução de Sergio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZACARIAS, Gabriel. Posfácio. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 188-192.

ZAMBON, Ir. Cirila. *Cidade, águas e gente*. Canudos-BA, 1994. Coleção do Instituto Popular Memorial de Canudos. Foto apresentada na Coleção de Memória de Canudos [Exposição virtual]. Disponível em <<https://memoriasdecandudos.blogspot.com/2021/03/vestigios-da-cidade.html>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

ZENI, Bruno. Uma voz sobrevivente. In: ANDRE DU RAP. *Sobrevivente Andre du Rap (do Massacre do Carandiru)*. Coordenação editorial de Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002, p. 197-218.

\_\_\_\_\_. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 225-241, 2004.

\_\_\_\_\_. Literatura e rap na/da prisão. *Literatura e autoritarismo*, Santa Maria, n. 31, p. 111-122, jan.-jun. 2018.

ZENI, B.; TIMERMAN, N. A escrita e a prisão: potências e dilemas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017, v. 1, p. 305-314.