

**LITERATURA DO DESAPARECIMENTO: UMA  
LEITURA DE ANTES DO PASSADO (2012), DE  
LINIANE HAAG BRUM**

**LITERATURE OF DISAPPEARANCE: A READING  
OF ANTES DO PASSADO (2012), BY LINIANE HAAG  
BRUM**

GABRIEL ALMEIDA BIZZO<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo se fundamenta a partir de dois movimentos: num primeiro momento, partimos das sistematizações mais relevantes no cenário acadêmico atual acerca da literatura sobre a ditadura militar a fim de demonstrar a possibilidade de se pensar numa “literatura do desaparecimento”. Ficcional ou baseada em histórias reais, essa produção apresenta um conjunto similar de estratégias narrativas e lança uma série de desafios à literatura e à reflexão sobre a representação do passado. Em seguida, no sentido de sugerir caminhos de leitura para esse conjunto de obras, realizamos uma breve análise do “romance semi-documental” *Antes do passado* (2012), de Liniane Haag Brum, enfatizando sua utilização do documento como forma de acesso ao passado e registro do acontecido, mas especialmente como um recurso de enfrentamento ao desaparecimento forçado, nesse caso, o de Cilon Cunha Brum, tio da autora, militante do Partido Comunista Brasileiro e integrante do Destacamento C da Guerrilha da Araguaia, visto pela família uma última vez em 1971.

**Palavras-chave:** Desaparecimento forçado; Literatura brasileira; Documento;

**Abstract:** This article is grounded in two movements: at first, it draws on the most relevant systematizations in the current academic landscape regarding literature on the military dictatorship, in order to demonstrate the possibility of thinking about a "literature of disappearance." Fictional or based on real stories, this body of work presents a similar set of narrative strategies and poses a series of challenges to literature and to reflection on the representation of the past. Subsequently, with the aim of suggesting reading paths for this body of works, we carry out a brief analysis of the "semi-documentary novel" *Antes do passado* (2012), by Liniane Haag Brum, emphasizing its use of documents as a means of access to the past and as a record of what happened, but especially as a resource for

---

<sup>1</sup> Doutorando em História Social no PPGHIS-UFRJ. Bolsista CAPES. E-mail: gabriel\_bizzo@hotmail.com.

confronting enforced disappearance, in this case that of Cilon Cunha Brum, the author's uncle, a militant of the Brazilian Communist Party and a member of Detachment C of the Araguaia Guerrilla, last seen by his family in 1971.

**Keywords:** Enforced disappearance; Brazilian literature; Document;

## I

É possível afirmar que, nos últimos anos, tem se estabelecido no cenário acadêmico nacional um novo fôlego no sentido de tomar como objeto a produção literária brasileira a respeito da ditadura militar (1964-1985). Evidentemente, um esforço inicial da crítica na recepção de obras dessa natureza remonta a publicações dos anos 1980 e 1990, em trabalhos como o de Flora Süssekind, *Literatura e vida literária* (2004), publicado pela primeira vez em 1985, *O espaço da dor* (1996), de Regina Dalcastagnè e *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70* (1996), de Tânia Pellegrini, para citar alguns exemplos<sup>2</sup>.

Além da proliferação de artigos publicados em revistas acadêmicas<sup>3</sup> e a realização de eventos inteiramente dedicados ao tema<sup>4</sup>, devemos mencionar um trabalho recente de sistematização e compreensão desse amplo conjunto de obras que desponta como referência indispensável: *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*<sup>5</sup> (2017), de Eurídice Figueiredo. Partindo das reflexões de Jacques Derrida sobre o arquivo, a autora lê essa produção literária na chave do palimpsesto:

A literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população para consulta, são áridos e de difícil leitura.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Não é nossa intenção, aqui, apresentar uma lista exaustiva de todas as publicações que tomaram a produção literária sobre a ditadura como objeto de estudo, mas demonstrar a existência de um conjunto anterior de estudos sobre o tema.

<sup>3</sup> Podemos citar, por exemplo, que no espaço de seis anos pelo menos duas edições da revista Estudos de literatura brasileira contemporânea se dedicaram à relação entre literatura e ditadura. A primeira foi de número 43 de 2014, organizada por Roberto Vecchi e Regina Dalcastagnè; a segunda, número 60 de 2020, foi organizada por Rita Olivieri-Godet e Mireille Garci.

<sup>4</sup> Podemos citar, por exemplo, o evento intitulado “I Simpósio de História, literatura e resistências”, realizado em 2022 e organizado pelo Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHISLIT) e Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras (GELD), bem como o evento “Literatura e Ditadura: do passado ao presente, 60 anos depois”, realizado em 2024 e organizado pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

<sup>5</sup> FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 29.

Para Figueiredo, a principal contribuição dessa literatura não diz respeito à construção de conhecimentos históricos sobre o período ditatorial, mas relaciona-se à compreensão do trauma que envolve o evento, transformado e transmutado através de uma “experiência estética compartilhada”.

Na sua sistematização, a autora opta por dividir a produção literária sobre a ditadura em três períodos. No período inicial, compreendido entre os anos de 1964 e 1979, o tema principal é o fracasso dos projetos revolucionários. Romances como *Quarup* (1967), de Antônio Callado e *Pessach* (1967), de Carlos Heitor Cony, mostram personagens que passam por um processo de desencantamento diante das prisões e mortes de colegas militantes. O segundo momento de publicações, compreendido entre os anos de 1979 e 2000, tem como principal tônica os relatos autobiográficos dos ex-presos políticos exilados, nesse momento beneficiados pela Lei da Anistia. Obras representativas desse período são *O que é isso?* (1979), de Fernando Gabeira e *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis. O terceiro momento, que vai de 2000 a 2016, de acordo com a autora, “é retrospectivo, aborda o passado de pessoas reais ou fictícias, utilizando a forma do romance para transmutar o vivido através de um trato mais literário”<sup>7</sup>. Publicações como *K.: Relatos de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre e *Antes do passado* (2015), de Marcelo Rubens Paiva são relevantes no período.

Na intenção de aproximar obras afins após o estabelecimento de um critério temporal de divisão do *corpus*, a autora propõe algumas subdivisões temáticas a partir do segundo período de publicações. Este, por exemplo, é dividido em “Relatos autobiográficos”, “Romances sobre exílio e retorno ao país natal” e “Um romance transversal”, enquanto o terceiro momento é lido através de seções como “Romances com histórias cruzadas”, “O Araguaia como fantasma” e “Romances e relatos memoriais”, entre outros. Sobre a sistematização proposta por Eurídice Figueiredo, Berttoni Licarião argumenta em sua tese que se torna evidente “[...] pelos subtítulos que os desdobramentos apresentados são muito

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 48.

mais formas de introduzir uma ou mais obras do que categorias de análise a partir das quais a produção literária brasileira sobre a ditadura poderia ser organizada”<sup>8</sup>.

Atuando nessa lacuna, Licarião propõe uma espécie de “tipologia” da literatura brasileira sobre a ditadura publicada na década de 2010 e a divide em três grupos: narrativas de retorno, narrativas de trauma e narrativas de busca. A primeira diz respeito a um elemento formal: “temporalidades múltiplas e fragmentadas que compõem um relato feito essencialmente de saltos ou recortes”<sup>9</sup>. Além disso, são obras cujo ponto de partida é o presente pós-ditatorial que, por sua vez, permite diferentes olhares para o passado. São exemplos da categoria obras como *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti, *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron, *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, entre outras. As narrativas de trauma, por outro lado, seriam aquelas nas quais o presente diegético é o dos anos de repressão e não há um distanciamento entre os fatos vividos e sua elaboração. Os que sofrem a violência estão confinados neste momento, sem perspectivas para além do trauma. Algumas obras significativas são *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre, e *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo.

As narrativas de busca, especialmente relevantes para os nossos propósitos, são aquelas que lidam com dois grandes símbolos da experiência ditatorial do Cone Sul: os mortos e desaparecidos políticos. O que fundamenta a categoria e aproxima um conjunto significativo de obras tem a ver, então, com características do enredo: “as narrativas de busca têm como principal elemento motivador da trama a procura por uma ou mais pessoas, baseadas em perfis reais ou não, vitimadas pela máquina de desaparecimento da ditadura”<sup>10</sup>. Licarião opera mais uma divisão ao citar as obras que compõem o grupo: as inteiramente ficcionais, como *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont, *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage; e “obras que trabalham na encruzilhada da investigação jornalística, da (auto)biografia e do tratamento ficcional”<sup>11</sup>, como *K.: Relato de uma busca* (2011), de

---

<sup>8</sup> LICARIÃO, Bertonni. **Sintomas de precariedade:** a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheline Verunschik. Tese (Doutorado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, 2021, p. 52-53.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>11</sup> Idem.

Bernardo Kucinski, *Antes do passado* (2012), de Liniane Haag Brum e *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva.

O trabalho de Licarião dá mais um passo ao propor categorias que nos permitem compreender esse *corpus* literário através de chaves temáticas e formais, o que por sua vez estimula a busca de novos avanços no sentido de discernir implicações mais profundas a partir de algumas obras. Consideramos, nesse sentido, a necessidade de ponderar mais detidamente a respeito dos desafios que o desaparecimento forçado lança à literatura e à reflexão sobre a representação do passado.

Tomando de empréstimo a subdivisão operada por Licarião no interior das “narrativas de busca” e partindo da categoria de “romance de dominante referencial” proposta por Felipe Charbel, poderíamos chamar esse conjunto de obras “da encruzilhada” mais genericamente de “narrativas de dominante referencial”. Na ocasião, o autor propõe a expressão supracitada para dar conta de

um conjunto de narrativas que se definem pelo impulso de fidelidade ao acontecido e pela dramatização de uma recusa da ficcionalidade, sem que com isso os escritores deixem de mobilizar a fantasia e o fingimento como recursos para a reconstrução biográfica e para a compreensão do passado histórico.<sup>12</sup>

Se nem todas essas publicações poderiam ser consideradas romances com alguma convicção, elas compartilham entre si um aspecto decisivo: são histórias reais. Em *K.*, o caso motivador é o de Ana Rosa Kucinski, professora de Química da USP e militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), tornada desaparecida em 1974; em *Antes do passado*, a história que se busca é a de Cilon Cunha Brum, militante do PCB e integrante do Destacamento C da Guerrilha do Araguaia, visto pela última vez pelos familiares em 1971; em *Ainda estou aqui*, um dos principais temas é desaparecimento de Rubens Paiva em janeiro de 1971. Além destas, Licarião também cita as obras *Seu amigo esteve aqui* (2012), de Cristina Chacel, jornalista que procura recuperar a história de Carlos Alberto Soares de Freitas, dirigente da VAR-Palmares tornado desaparecido em 1971, e a obra *Cova 312* (2015), de Daniela Arbex, reconstitui a vida de Milton Soares de Castro, militante do Movimento Nacionalista

---

<sup>12</sup> CHARBEL, Felipe. Javier Cercas: da ficção histórica ao romance sem ficção. In: \_\_\_\_\_ [et al] (Orgs.). **Reiventações da narrativa: ensaios de história e crítica literária**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 154.

Revolucionário desaparecido em 1967 cujo corpo foi encontrado enterrado na cova 312 do Cemitério Municipal de Juiz de Fora.

Poderíamos incluir nesse grupo pelo menos mais duas obras<sup>13</sup>, iniciativas menos conhecidas que remontam à década de 1990: *O coronel tem um segredo: Paulo Wright não está em Cuba* (1993), de Delora Jan Wright, e *Honestino: o bom da amizade é a não cobrança* (1998), de Maria Rosa Leite Monteiro. Tais relatos também são realizados por familiares: no primeiro caso, a sobrinha de Paulo Stuart Wright; no segundo, a mãe de Honestino Guimarães. Os dois eram militantes de uma facção surgida do “racha” da Ação Popular (AP), conhecida como tendência “Refazendo”<sup>14</sup>, que se tornaram vítimas do desaparecimento forçado no ano de 1973.

Além de sugerir esse *corpus* inicial, gostaríamos também de ensaiar algumas considerações a respeito do que seria uma “literatura do desaparecimento”. Em primeiro lugar, é importante levar em conta o crime motivador dessas produções. De acordo com Caroline Bauer, o desaparecimento forçado é um crime contínuo: “Suas consequências individuais e coletivas, o caso da impunidade, são responsáveis por uma impressão de que o passado dessas ditaduras ‘é um passado que não passa’”<sup>15</sup>. Gabriel Gatti, por sua vez, compreende o desaparecimento forçado como uma “catástrofe” da identidade que inaugura um espaço outro na arquitetura da existência: entre a vida e a morte, entre a presença e a ausência. Mais do que isso, constitui uma espécie de “perfeição repressiva”, produzindo como resultado a figura do desaparecido que, de acordo com o autor, “[...] es un cuerpo separado de nombre; es una conciencia escindida de su soporte físico; es un nombre aislado de su historia [...]”<sup>16</sup>.

É esse o ponto de partida de uma literatura investida no problema do desaparecimento forçado. A “resposta” possível a esse cenário costuma variar entre duas possibilidades: ou se

<sup>13</sup> É importante deixar claro que Maria Rosa Leite Monteiro também publicou, em 1980, o livro *Duas vidas, uma personalidade*, também sobre o desaparecimento do seu filho. A obra, contudo, encontra-se indisponível.

<sup>14</sup> RIDENTI, Marcelo. Ação Popular: cristianismo e marxismo. In: REIS, D.A.; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). **História do marxismo no Brasil. Volume 5: Partidos e organizações dos anos 20 aos 60**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002, p.252-253.

<sup>15</sup> BAUER, C. S. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. 2ª. ed. Porto Alegre: Medianiz, 2014, p. 36.

<sup>16</sup> GATTI, Gabriel. **Identities desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, p. 61. Tradução nossa: “é um corpo separado de seu nome; é uma consciência cindida de seu suporte físico; é um nome isolado de sua história [...]”.

constituem como “narrativas de sentido” e procuram ordenar a catástrofe e reconstruir o que foi rompido:

[...] apuestan por re-unir cuerpos y nombres; por rehacer la alianza de um sujeto com las cadenas de filiación que lo hacen tal; por recomponer individuos devolviendo sentido a la conexión de essas personas com sus inscripciones como miembros de um Estado [...]¹⁷

Ou, de outra forma, atuam como “narrativas de ausência de sentido” e procuram reforçar e explicitar a catástrofe, tomando-a como lugar de enunciação. Levando em conta nosso *corpus*, por exemplo, poderíamos argumentar que o supracitado *K.: Relato de uma busca* se aproxima mais dessa última categoria, principalmente se levarmos em conta o fato de que é a única obra que não realiza um esforço considerável na tarefa de presentificar e representar a vítima do desaparecimento que a motiva.

Mesmo assim, *K.* ainda opera a partir de estratégias narrativas frequentes no nosso *corpus*, como o uso de documentos. Enquanto o capítulo “Carta a uma amiga” é o único momento da obra em que temos acesso à voz da filha desaparecida, o capítulo “A reunião da Congregação” é construído a partir das atas da reunião que optou pela demissão de Ana Rosa Kucinski por abandono de função. Levando em conta as outras obras, a outra única variação encontrada é o caso de *Ainda estou aqui*, que não reproduz visualmente, mas cita documentos reais no corpo do texto. Nas demais obras, por outro lado, o documento é apresentado ao leitor quase que na sua integridade, cumprindo a função de uma espécie de acesso direto ao passado e ao registro do acontecido: *fác-símiles* de manuscritos, documentos governamentais, reportagens jornalísticas e fotografias são amplamente utilizadas e sugerem uma necessidade de “comprovação” da existência dos desaparecidos.

Como consequência, temos em mãos verdadeiros arquivos literários que provocam o efeito de real particular do qual falou Arlette Farge. Esse “vestígio bruto de vidas”¹⁸ é narrativamente rearranjado como resposta a um crime que possui como característica fundamental o apagamento dos seus traços. Dessa forma, a opção frequente pela utilização

¹⁷ *Ibidem*, p. 86. Tradução nossa: apostam em reunir corpos e nomes; em refazer a aliança de um sujeito com as cadeias de filiação que o constituem como tal; em recompôr indivíduos, devolvendo sentido à conexão dessas pessoas com suas inscrições como membros de um Estado [...]”.

¹⁸ FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 13.

dos documentos vai para além da dimensão formal, mas constitui o fundamento ético de uma operação que vai na contramão do ocorrido e multiplica as evidências dessas existências rasuradas, buscando a todo custo presentificar o que foi tornado ausente.

Com essas considerações em mente, passaremos agora a uma breve apresentação de *Antes do passado* para, então, refletir sobre o modo particular com que mobiliza os documentos.

## II

Ao abrirmos *Antes do passado*, nos deparamos com os seguintes assuntos listados na ficha catalográfica: 1 - Brum, Cilon Cunha; 2 - Guerrilhas – Araguaia, Rio, Região; 3 - Brasil – Política e governo – 1969-1974; 4 - Pessoas desaparecidas – Brasil; 5 - Crime político – Brasil. Na capa, uma fotografia de Cilon e uma pequena biografia a seu respeito na orelha do livro, acompanhada de um pequeno texto sobre a obra. Na contracapa, a citação de um trecho que consta no prefácio, intitulado como “Apresentação”. Levando em conta as diferentes funções que o prefácio pode assumir numa publicação literária, estamos diante de um dedicado à explicitar as condições de gênese das obra: em primeira pessoa, a narradora de *Antes do passado* inicialmente rememora o contato desde a infância com a ausência do tio, a referência a uma “tal Guerrilha da Araguaia” nas conversas da família, o reconhecimento do estranho status de desaparecido político e a decisão de enfrentar o medo e o segredo envolvidos na história, “forças tão paralisantes, tão abstratas quanto profundas, cujas raízes só a maturidade e a cristalização (parcial) da recente história do Brasil permitiram compreender.”<sup>19</sup>. O processo de enfrentamento, contudo, se daria originalmente por outro meio:

Em 2003, comecei a gravar entrevistas e a registrar imagens para um documentário que contaria a história de tio Cilon. À medida que percorria lugares por onde meu padrinho passara – fotografava-os, investigava o arquivo pessoal de meu pai, colecionava matérias jornalísticas, fotos e livros –, fui me dando conta de que fazia mais que um filme e que desde a infância buscava tio Cilon. Quando criança, vasculhava álbuns e memórias de família. Adulta, reconstruía sua figura, tentava

---

<sup>19</sup> BRUM, Liniane Haag. **Antes do passado**: o silêncio que vem do Araguaia. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012, p. 11.

apreender sua personalidade e seus rastros através do olhar daqueles que o conheceram.<sup>20</sup>

A partir de uma viagem ao Araguaia em 2009, a necessidade de escrever a história de Cilon se tornou mais clara, e, no ano seguinte, o projeto foi contemplado com a Bolsa FUNARTE de Criação Literária. Após algumas considerações sobre as dificuldades envolvidas na tarefa de investigar e pesquisar um caso relacionado ao Araguaia e seus diversos “despistes e anonimatos, codinomes e senhas”, conclui: “História fragmentada e incompleta, feita daquilo que foge à minha própria compreensão. Trabalho visceral que deu sentido a minha vida ao reconstruir a vida de meu tio e padrinho, Cilon Cunha Brum.”<sup>21</sup>

A obra não se trata, contudo, de uma coletânea de entrevistas, mas apresenta a história de uma pesquisa, de uma busca que parte da esfera familiar e pessoal e adquire, ao longo da narrativa, um sentido político e histórico. Dividida em quatro partes, a obra possui um enredo bem definido. A narradora-sobrinha, que cresceu num ambiente familiar marcado pela perplexidade diante de um desaparecimento, decide, já na vida adulta, empreender uma pesquisa capaz de esclarecer as particularidades da história do tio, buscando alguma forma de *conhecê-lo* nesse processo, isto é, manifestando um interesse mais evidente pela pessoa de Cilon Cunha Brum do que pela figura política. Para tal, essa personagem-narradora realiza uma série de entrevistas, se propõe à, em alguma medida, narrar a vida do tio a partir das informações que coleta e, mais do que isso, se desloca para a região do Araguaia a fim de conversar com pessoas que o conheceram e testemunharam seus últimos momentos de vida. Entre o estabelecimento do projeto e a conclusão da pesquisa que, bem-sucedida, traz à luz novas informações a respeito do tio, estabelece-se também uma narrativa paralela, as cartas que a narradora, que assina como “Nani”, envia para a sua “vó Lóia”, mãe de Cilon. Se nos propusermos a listar os variados registros em que a obra é composta, teríamos, então, em primeiro lugar, a narração em primeira pessoa, que toma a maior parte dos capítulos e dá conta do processo da pesquisa, bem como das narrações da vida de Cilon; a reprodução de fotografias, documentos e recortes de jornais e revistas; e, finalmente, as cartas ficcionais escritas para a avó.

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 11-12.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 13.

## III

De forma geral, documentos aparecem de duas maneiras em *Antes do passado*: ou compõem inteiramente algum capítulo, ou são apresentados como uma espécie de anexo às cartas escritas para a avó. Essa regra, contudo, se quebra em alguns momentos, e os documentos também se tornam anexos de capítulos que narram a busca e a coleta de informações realizada pela narradora-protagonista.

O primeiro uso de um documento se dá no quarto capítulo, de título “Óbito”, e até alcançá-lo somos apresentados a um conjunto variado de registros. O primeiro capítulo, “9 de junho de 1971, Porto Alegre, Rio Grande do Sul”, estabelece o “mito fundante” da relação entre a sobrinha e o tio desaparecido, isto é, o fato de que este compareceu ao seu batizado, se tornou seu padrinho e nunca mais foi visto. Curioso é perceber que, nesse momento inicial, há um escamoteamento da voz em primeira pessoa. Uma voz distante começa a descrever uma figura: “O corpo muito magro deixava as costelas à mostra. A pele judiada, salpicada de sangue, acompanhava o contorno dos ossos graúdos.”<sup>22</sup>. Se a princípio imaginamos se tratar de uma descrição de Cilon num momento de perigo, somos surpreendidos com a informação de que se trata, na verdade, de uma imagem de São Sebastião do fundo da igreja em que aconteceu o batizado. Cilon aparece em seguida, como uma sombra: “O moço esguio nem a percebeu [a imagem]. Não olhou para cima quando entrou na igreja. Encolhia-se.”<sup>23</sup>.

Quem aponta para esse “escamoteamento” e certa simulação de um discurso indireto livre é a própria autora em sua dissertação de mestrado, espaço em que analisa a própria obra: “trata-se de um jogo de esconde de um narrador que não quer se mostrar, que prefere cifrar-se.”<sup>24</sup>. O capítulo seguinte, “Fogo-fátuo”, é composto por apenas quatro linhas e apresenta de forma mais direta a voz que nos acompanhará ao longo do livro. “Tio Cilon me acompanhou sempre. Era alto, magro, cabelo preto e liso, repartido ao lado. Tão bonito. Meu padrinho era lindo.”<sup>25</sup>. Aqui, o texto adquire um cunho afetivo e quase infantil, o que será

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> BRUM, Liniane Haag. **Histórias cruzadas**: a narração no limiar do rastro e do esquecimento. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2014, p. 19.

<sup>25</sup> BRUM, Op. cit, p. 19.

mais comum nas cartas para a avó. O capítulo seguinte, “Mote”, estabelece a história. Narrado em primeira pessoa, retoma a década de 1940 na cidade de São Sepé e apresenta basicamente o percurso da vida de Cilon: depois de certa idade, mudou-se para Porto Alegre e, em meados dos anos 1960, foi para São Paulo, onde começou a se interessar por política.

A narradora ilustra o ambiente familiar marcado por essa ausência: “Muitos anos se passaram sem que ficasse claro o que acontecia com o tio. Sem que fosse possível sequer mencionar seu nome. Mas sua presença permaneceu constante.”<sup>26</sup>. Em 1995, a sobrinha participou de uma reunião de familiares de mortos e desaparecidos. “No ano seguinte, o governo brasileiro reconheceu como mortos os desaparecidos políticos. Foi atestado o óbito de tio Cilon. Seu corpo, porém, nunca chegou para o enterro.”<sup>27</sup>. De acordo com a análise da autora, é somente aqui que se estabelece com certa clareza a instância narradora: “os dêiticos localizam e apontam a voz que narra. Pronomes pessoais que demarcam e inscrevem, finalmente, um narrador-protagonista.”<sup>28</sup>.

Finalmente, em “Óbito”, nos deparamos com cinco páginas de recortes de pelo menos dois jornais: o *Zero Hora* de Porto Alegre e o *Diário Catarinense*. Um procedimento comum ao longo do livro é, num primeiro momento, apresentar a página inteira de um documento e, em seguida, reproduzir em maior escala os trechos mais importantes. Na primeira notícia, de 26 de julho de 1995, se lê: “O Brasil reconhece seus desaparecidos”. Numa lista de desaparecidos gaúchos, a foto de Cilon Brum. Na segunda notícia, de 26 de janeiro de 1996, o drama da família Brum: “Família obtém atestado de óbito após de 24 anos”:

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>28</sup> BRUM, Op. cit., p. 21.



Imagem I

Como se pode perceber, há uma intervenção nos recortes, pequenos rabiscos e anotações que servem para destacar alguns trechos ou reforçar alguns detalhes. Esses “rabiscos à mão”, de acordo com a autora, são um indício do trabalho autoral implícito, remetendo à noção de *implied author* de Wayne Booth<sup>29</sup>. A opção pelos “rabiscos”, vale dizer, também contribui para uma espécie de “estética de investigação”, em que se procura encenar o arquivo pessoal de um pesquisador ou investigador.

Brum afirma que essa primeira utilização de documentos “afasta a hipótese de ‘ficção pura’”<sup>30</sup> e, portanto,

se inscreve em Antes do Passado a busca pelo “personagem”, simultaneamente real e ficcional, Cilon Cunha Brum, a quem a voz narrativa estava aludindo diretamente

<sup>29</sup> O “autor implícito” é, em grande medida, a imagem que construímos, na leitura, da instância que organiza a narrativa e, entre outras coisas, estabelece um tom e um estilo com o objetivo de provocar efeitos específicos. Cf. (BOOTH, 1982).

<sup>30</sup> Ibidem.

desde “Fogo-fátuo”. Além disso, a narrativa adquire caráter semi-documental na medida em que traz para o seu corpo fragmentos do real que se inscrevem na narrativa em tensão permanente entre a história e a ficção.<sup>31</sup>

Tal posicionamento pode ser redimensionado a partir de outro epitexto público<sup>32</sup> em que a autora admite suas pretensões artísticas. Em capítulo publicado na coletânea *Literatura e ditadura* (2020)<sup>33</sup>, chega a definir *Antes do passado* como “uma obra que se pretende literária desde o nascedouro”<sup>34</sup> e a afirmar que estava consciente da sua busca por uma “linguagem literária”<sup>35</sup>. A autora fala da “literariedade” de sua obra de forma genérica e, a bem da verdade, termos como “literário” e “literatura” sempre foram marcados por certa imprecisão e elasticidade.<sup>36</sup> Em outra passagem, contudo, Brum é mais clara e comenta seus procedimentos:

Se o resultado é eficiente enquanto tal, se pode ou não ser chamado de literatura, se é apenas um relato ou uma tentativa de biografia, mais uma vez, é algo que não cabe a mim avaliar. Entretanto, como conhecedora e estudiosa do meu próprio processo, [...] vejo-me na obrigação de observar que forjei sim uma narradora-protagonista que pudesse criar um distanciamento mínimo entre a autora e instância narradora. Por exemplo, as cartas que envio à minha avó paterna dando conta do percurso de Cilon, são totalmente ficcionais, jamais foram enviadas a ela, que morreu em 1989. Ao mesmo tempo, elas são verdadeiras, já que materializam tudo o que gostaria de ter lhe contado, caso ainda fosse viva.<sup>37</sup>

Em primeiro lugar, Brum argumenta que a distância entre a narradora-personagem e a autora do livro está bem estabelecida. Para fundamentar seu ponto de vista, aponta para o elemento mais evidentemente ficcional da obra, as cartas para a avó que permeiam a obra e dão conta de garantir seu tom mais afetivo, todas datadas entre os anos de 2005 e 2011, mas destinadas a uma pessoa que faleceu em 1989. Deixando de lado, nesse momento, a discussão

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Utilizo aqui a terminologia proposta por Gérard Genette. De acordo com o autor, paratextos são todos os elementos que transformam um texto em livro e o apresentam ao público: dedicatórias, epígrafes, prefácios, correspondências de autores etc. O paratexto editorial, contudo, é formado por um peritexto e um epitexto. O primeiro diz respeito a tudo aquilo que se apresenta em torno do texto, no mesmo volume. O segundo, por sua vez, refere-se a tudo que tem que ver com o livro, mas não faz parte dele: entrevistas, diários íntimos etc. Cf. (GENETTE, 2009).

<sup>33</sup> BRUM, Liniane Haag. *Antes do passado: entre o antes e o depois*. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 212.

<sup>36</sup> De acordo com Luiz Costa Lima, a “literatura” esteve associada, em Schlegel, à poesia e ao romance, num momento de afirmação do sujeito autodirigido. Em Mme. De Staël, por outro lado, esta engloba “os escritos filosóficos e as obras de imaginação” (LIMA, 2006, p. 326).

<sup>37</sup> Ibidem, p. 212-213.

a respeito de como se dá a interação entre autor, narrador e personagem em *Antes do passado*, o curioso é perceber que, para Brum, a maior evidência de sua prática “literária” é a presença do ficcional em sua obra.

O documento, contudo, serve aqui como uma espécie de “âncora do real”: redimensiona o estatuto ficcional da obra e surge como uma evidência direta do passado. Em certo sentido, *Antes do passado* “enfrenta” o desaparecimento recorrendo à linguagem literária e à história enquanto documento. Beatriz Viera chama esse procedimento de “paradoxo da dor e do tempo”: contra o esquecimento, a história serve a afirmação da dor como realidade histórica e, ao mesmo tempo, a literatura é capaz de alcançar o passado e escapar da frieza da historiografia<sup>38</sup>.

Os documentos jornalísticos servem ao propósito de atestar, por um lado, o fato de que Cilon foi tornado desaparecido pela ditadura militar e, por outro, materializar o sofrimento da família Brum. Se aqui a dimensão pública da história é privilegiada, em outros momentos um outro tipo de documentação será mobilizado para dar conta do universo privado e afetivo. Justamente, devemos ter em mente que as cartas para a avó são também a emulação ficcional de um documento, uma correspondência. Na primeira delas, curiosamente, o assunto é a descoberta de uma carta de Cilon.

Os capítulos-carta recebem datas como título. A primeira, “São Paulo, 20 de novembro de 2005”, traça a arqueologia de uma angústia: “Quando criança pequena vasculhava álbuns de família e prestava atenção às conversas dos adultos. Aos poucos, entendi que comentar seu nome causava mal-estar.”<sup>39</sup>. Já na idade adulta, uma espécie de obsessão por qualquer informação a respeito do tio, e reiteradas perguntas ao pai sobre a existência de alguma carta ou bilhete que tornasse possível conhecer sua voz. Em algum momento, por conta da intervenção de uma historiadora que pesquisava os desaparecidos gaúchos no Araguaia – Cilon, João Carlos Haas, José Huberto Bronca e Paulo Mendes Rodrigues –, Lino Brum revelou uma série de cinco manuscritos que guardava do irmão há 34 anos.

Anexada à carta para a avó, a carta de Cilon já semi-clandestino e aceitando o convite para ser padrinho de Liniane, a única prova de seu comparecimento ao batizado: “Nunca

<sup>38</sup> VIEIRA, Beatriz. (Des)Memória de perplexidades. *Confluente*, 5, n. 1, 2013, 64.

<sup>39</sup> BRUM, Op. Cit., p. 35.

perguntei a ninguém como foi esse batizado. Não houve fotos porque choveu muito e o fotógrafo atrasou. Essa história foi tão repetida, que num certo momento achei que fosse ficção, que todo mundo imaginara isso para se confortar [...]"<sup>40</sup>.

Se a primeira carta estabelece a intenção da busca, a segunda já atualiza a avó dos primeiros passos: "Retornei do Rio Grande do Sul com o caderno cheio de rabiscos e um envelope com várias fotos do tio. Horas e mais horas de gravações em Porto Alegre, Santa Maria e... São Sepé."<sup>41</sup>. As informações coletadas nessas gravações já foram apresentadas ao leitor, mas aqui temos acesso a uma espécie de *behind the scenes*. Sobre a entrevista que fez com o próprio pai, diz: "Perguntei o que jamais tinha pensado em lhe perguntar: como era o temperamento do tio Cilon?"<sup>42</sup>. O que se segue é a tentativa de resposta para a pergunta. Lino Brum ressaltou a timidez e gagueira do irmão, além do fato de que era uma pessoa quieta,

mas tinha um temperamento forte e explosivo. O gremista adorava futebol. Jogava mal, mas batia bem. Parecia um índio, explicou o pai, porque tinha o cabelo liso e escorregadio. Não perdia a missa de domingo porque no Colégio Madre Julia as freiras tomavam o sermão na segunda-feira de manhã. E aí de quem não soubesse o que padre havia dito!<sup>43</sup>

Como anexo da carta, uma surpresa para a avó:



<sup>40</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 57.

## Imagem 2

## IV

Liniane Haag Brum é muito clara quanto ao uso que faz do documento, pelo menos na primeira vez em que é mobilizado na obra. Levando-se em conta os elementos ficcionais que compõem o seu trabalho, o propósito aqui é o de fornecer uma espécie de “contrapeso” do real e estabelecer a veracidade do acontecido: o fato de que seu tio Cilon Cunha Brum existiu e foi tornado desaparecido pelo Estado ditatorial brasileiro. Se esse é um sentido possível para os usos de documentos nessa literatura, podemos discernir outros: frequentemente, documentos são apresentados com o objetivo de promover um acesso direto à “voz” dos desaparecidos. Ainda em Brum, nos deparamos com três cartas escritas por Cilon, tornadas visíveis na sua integralidade, como fac-símiles que, além de exibirem o documento na sua forma original, nos permitem ver sua grafia, espécie de vestígio particular de sua existência. A operação também se dá em *Honestino*, que conta com uma série de poemas e cartas escritas por Honestino Guimarães. Em *Ainda estou aqui*, por outro lado, opta-se pela transcrição de cartas escritas por Rubens Paiva e, mais relevante ainda, pela transcrição de uma gravação encontrada em 2014 nos arquivos da Rádio Nacional. Logo antes da citação, o narrador confessa entre parênteses: “há quarenta e três anos nós não ouvíamos a sua voz”<sup>44</sup>.

O uso de fotografias, muito frequente na maioria das obras, cumpre a função de corporificar os ausentes. Podemos lembrar de Roland Barthes e o “isso-foi” produzido pela fotografia: “De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui [...]”<sup>45</sup>. É razoável que, nesse contexto, ampliemos essa noção de “isso-foi” da fotografia para o efeito que todos os documentos produzem no contexto dessas obras. Aqui, os documentos adquirem o sentido de prova e evidência tão comuns à historiografia positivista, para usarmos a expressão de Le Goff<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015, p. 97.

<sup>45</sup> BARTHES, R. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121.

<sup>46</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990, p. 526.

Defendemos, portanto, que uma “literatura do desaparecimento” é aquela que está epistemologicamente conectada com a tensão entre a ausência e a presença que o desaparecimento forçado provoca. O documento é, fundamentalmente, o recurso narrativo que explicita essa tensão. Frequentemente mobilizado com o objetivo de reverter a ausência promovida pelo Estado, ele busca estabelecer uma presença que, mesmo restrita ao plano da representação, é capaz de construir as condições mínimas para um exercício do luto.

De acordo com Ludmila Catela, a morte traz consigo algumas obrigações, além de gerar uma modificação na nossa relação com o tempo e o espaço. Num processo de luto saudável há, na verdade, uma concentração destes, como que numa espiral de sentimentos profundos e intensos. A autora se pergunta, então:

O que acontece quando esse tempo-espaço não pode se concentrar, quando se estende por anos, se mescla com a vida cotidiana, se dispersa ou se concentra em períodos que não estão diretamente relacionados com o momento da morte?<sup>47</sup>

Familiares de desaparecidos esperam e buscam, habitam um tempo que se alarga indefinidamente. A autora descreve o enfrentamento da morte em condições normais em três estágios: “o momento da morte em si, o tempo do luto e da expressão da compaixão e o momento de interiorização e domesticação da morte”<sup>48</sup>. No caso do desaparecimento, a privação da morte é tripla: há a falta do corpo, do luto e da sepultura.

O desaparecimento, contudo, é enfrentado. As estratégias criadas por familiares podem assumir um cunho privado ou público, individual ou coletivo. De acordo com Catela, é frequente a opção por espaços de ritual como praças, monumentos, espaços de memória etc., que podem substituir as sepulturas individuais.

É possível, nesse sentido, pensar as obras dessa literatura como uma alternativa a esse cenário. Brum, especialmente, parece estar consciente da sua operação e reforça o caráter “tumular” da sua escrita. O capítulo “Aguardar”, que encerra a jornada no Araguaia e estabelece a descoberta de novas informações a respeito dos últimos momentos de Cilon, exhibe apenas a imagem de outro túmulo simbólico para o tio da narradora-protagonista. Nas

---

<sup>47</sup> CATELA, L. Sin cuerpo, sin tumba. Memorias sobre una muerte inconclusa. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, n. 20, 1998, p. 95.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 98.

palavras de Eurídice Figueiredo, “o próprio livro é um epitáfio para o desaparecido cujo corpo nunca foi encontrado.”<sup>49</sup>.



Imagem 3

## Referências

- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUER, Caroline Silva. **Brasil e Argentina**: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória. 2ª. ed. Porto Alegre: Medianiz, 2014.
- BOOTH, Wayne. C. **The rhetoric of fiction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- BRUM, Liniane Haag. Antes do Passado: entre o antes e o depois. In: OLIVEIRA, R. P. D.; THOMAZ, P. C. **Literatura e ditadura**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- BRUM, Liniane Haag. **Antes do passado**: o silêncio que vem do Araguaia. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.
- BRUM, Liniane Haag. **Histórias cruzadas**: a narração no limiar do rastro e do esquecimento. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2014.
- CATELA, L. Sin cuerpo, sin tumba. Memorias sobre una muerte inconclusa. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, n. 20, 1998.
- CHARBEL, Felipe. Javier Cercas: da ficção histórica ao romance sem ficção. In: \_\_\_\_\_ [et al] (Orgs.). **Reiventações da narrativa**: ensaios de história e crítica literária. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

<sup>49</sup> FIGUEIREDO, Op. Cit., p. 92.

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

GATTI, Gabriel. **Identidades desaparecidas**: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

LICARIÃO, Berttoni. **Sintomas de precariedade**: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheliny Verunschik. Tese (Doutorado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, 2021.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda estou aqui**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

RIDENTI, Marcelo. Ação Popular: cristianismo e marxismo. In: REIS, D.A.; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). **História do marxismo no Brasil. Volume 5**: Partidos e organizações dos anos 20 aos 60. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002.

VIEIRA, B. (Des)Memória de perplexidades. **Confluenze**, 5, n. 1, 2013.

### **Lista de imagens**

**Imagem I**: BRUM, 2012, p. 27.

**Imagem II**: BRUM, 2012, p. 59.

**Imagem III**: BRUM, 2012, 243.