



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p101-122

Tragédia e Modernidade

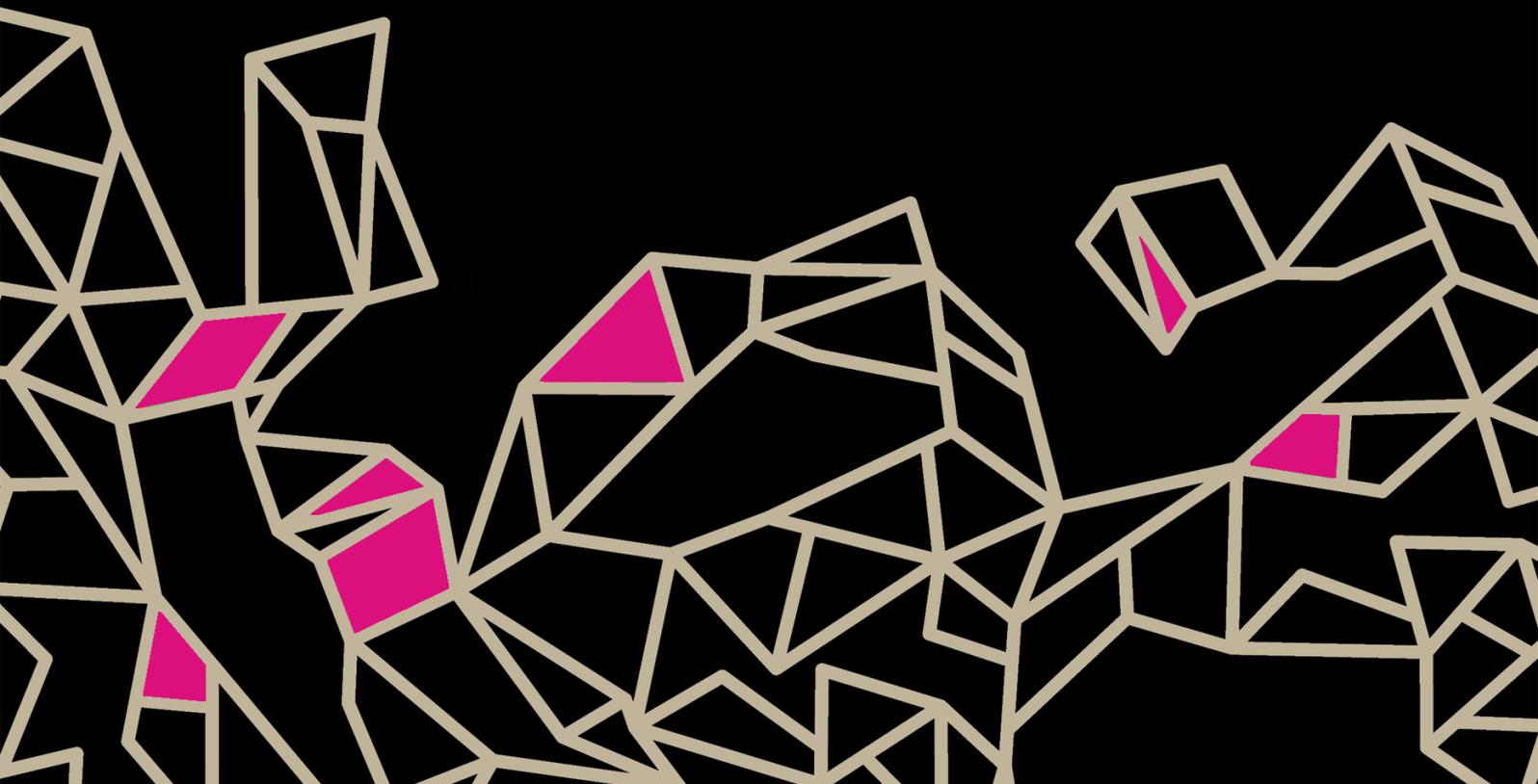
# Tragédia, destino dos ossos: políticas da cinza e da exumação

*Tragedy, the destiny of bones:  
policies of ashes and exhumation*

**Luiz Paulo Pimentel**

**Luiz Paulo Pimentel**

Doutorando pela Escola de Comunicação e  
Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Dramaturgo.



## Resumo

Dialogando com a perspectiva histórica adotada por Raymond Williams em sua análise sobre a experiência trágica, este artigo perspectiva investigar conexões entre o tempo presente e a tragédia. Com base em disputas políticas operadas a partir do par memória-esquecimento, focalizamos a prática da exumação como plataforma para pensarmos a possibilidade de tragédia no contemporâneo. Tal prática é aqui entendida como um procedimento que, ao instaurar ruptura e violência em relação à memória e aos vestígios dos mortos, permite a abertura de um espaço agonístico de tensão política. Dessa maneira, trazemos à tona episódios do período da abertura democrática brasileira (1975-1985) que sublinham o diálogo entre o Estado, a cultura e a produção de narrativas sobre o país. Por fim, aproximando este período do projeto governamental respaldado pela eleição de 2018, avizinhamos os sentidos da experiência trágica contemporânea à estruturação de uma arquitetura política que desprezaria o gesto da exumação em prol da defesa do esquecimento histórico e da irreversibilidade das cinzas.

**Palavras-chave:** Teatro e história, Patrimônio cultural, Arqueologia, Processo de redemocratização brasileiro, Vala clandestina de Perus.

## Abstract

By dialoguing with the historical perspective adopted by Raymond Williams in his analysis of the tragic experience, this article investigates the connections that exist between the present time and tragedy. Based on political disputes that operate based on the pair memory-oblivion, this analysis focuses on the practice of exhumation as a basis to comprehend the possibility of tragedy in contemporary times. Such practice is understood here as a procedure that allows the opening of an agonistic sphere of political tension by establishing rupture and violence regarding the deceased's memory and traces. Thus, we bring into view episodes from the Brazilian democratic opening (1975-1985) that emphasize the dialogue between State, culture, and the production of narratives over the country. Lastly, by approximating this period to the governmental project endorsed by 2018's election, we border on the senses of contemporary tragic experience and the structure of a political architecture that despises the gesture of exhumation for defending historical oblivion and the irreversibility of ashes.

**Keywords:** Theatre and history, Cultural heritage, Archeology, Brazilian re-democratization process, Clandestine burial pit of Perus.

## Preâmbulo: retrato de uma insurreição

O pintor, gravurista e curador francês Hubert Robert (1733-1808) possui em sua biografia uma sucessão de eventos atribulados e contraditórios que apenas o período histórico em que viveu lhe permitiria ter atravessado. Apelidado “Robert das ruínas” dado seu vivo interesse por pintar temas sobre a decadência das grandes civilizações, teve seus quadros retratando os vestígios do império romano efusivamente elogiados na exibição do Salão de 1767. Com a Revolução e a decapitação dos monarcas, foi preso por suas promíscuas relações com a aristocracia, permanecendo dez meses na prisão. Ainda, escapou da guilhotina devido a um quiproquó que o favoreceu: outro prisioneiro foi confundido com o pintor e perdeu a cabeça em seu lugar. Após a queda de Robespierre, foi liberto, incorporado ao movimento pelos insurgentes e passou a trabalhar junto a eles, retratando episódios que emergiam do novo cotidiano francês. Por fim, tornou-se um dos primeiros curadores do Museu do Louvre, chamado de Museu Central das Artes da República à época de sua criação, em 1793.

Alguns de seus quadros nos mostram que Robert foi um desses artistas que, em períodos históricos de intensas transformações sociais, dedicam-se a criar retratos de eventos que emergem de um cotidiano dinâmico, intenso e, muitas vezes, contraditório. Ao mesmo tempo que nos servem como registro, suas pinturas também acabam por produzir certos modos de ler e de significar esse mesmo período, criando conexões diretas entre a arte e a produção de sentido histórico. Um dos quadros do pintor registra um dos momentos mais singulares do período revolucionário. O título da obra diz diretamente do acontecimento retratado: *A violação dos túmulos dos reis na basílica de São Denis*.

Passou-se o seguinte: a partir da queda da monarquia constitucional, o governo provisório iniciou um movimento de ruptura estética e política com ícones, expressões e vestígios do recente passado absolutista. No ano de 1792, já havia sido decretado o derretimento de monumentos de prata, bronze e outros metais construídos ao longo do regime monárquico. O passo seguinte da Convenção foi ordenar a destruição das tumbas da realeza. Em 1793, enquanto Luís XVI e Maria Antonieta conheciam os efeitos da guilhotina, acontecia a exumação de diversas ossadas de reis, rainhas e nobres franceses enterrados na basílica de São Denis. O templo, localizado num subúrbio ao

norte de Paris, desde sua construção no século VII a mando do rei Dagoberto, era conhecido como cemitério real, pois conservava os restos de quase todos os reis e rainhas franceses do século X até o ano de 1789, início da revolução.

Munidos de barretes, pás e serras, os trabalhadores da empreitada encontraram, enterrados na basílica ossadas, corpos em estado de putrefação, múmias, cadáveres embalsamados e, em alguns casos, apenas pó. Ao todo, mais de 170 corpos foram tirados de suas covas, e seus restos foram jogados em duas valas comuns. Depois disso, durante duas décadas, o crânio de Carlos Martel e a bacia de Pepino, o Breve, dividiram o mesmo espaço que os dentes de Henrique III e as falanges de Filipe, o Belo. Merovíngios, carolíngios, capetianos, todos misturados. Tempos depois, quando o poder real restituído quis reverter a situação para arrumar a confusão óssea e colocar cada parte no seu devido lugar, encontrou um problema: não se podia mais saber quem era quem em meio àquela multidão de cálcio. Decidiu-se, então, por colocar tudo numa grande caixa e criar um monumento. Listaram o nome de todos que ali tinham perdido um osso, e a basílica de São Denis, hoje catedral, tem seu ossuário real aberto à visitação.



**Figura 1** – *La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre* (ROBERT, 1793)

Foi este o episódio retratado no quadro de Hubert, vestígio que nos chega da história de uma exumação e de certo modo enquadrá-la. Há seis homens na imagem, muito menores do que a basílica grandiosa e a profundidade

do mausoléu. Dois deles estão na parte de cima, sendo que um olha para baixo, concentrando seu olhar no trabalho de desenterramento. Outros dois, na parte inferior da imagem, seguram um caixão. Descontextualizado, o quadro poderia remeter um observador distraído a um enterro. Entretanto, as outras três personagens não nos deixam esquecer que seu real motivo consiste numa profanação, pois esses homens se relacionam fisicamente com caixas e recipientes repletos de restos mortais. Torna-se quase audível, diante do silêncio que se espera encontrar numa basílica ou numa cripta, o som que escapa do trabalho desses homens, ecoando sentidos ambíguos, entre a demolição e a edificação de uma nova ordem. No canto inferior esquerdo, um deles parece observar tranquilo todo o trabalho, apoiando seu cotovelo nas caixas com ossos já empilhadas de modo despreocupado, quase com desdém; entre as covas e a abertura para a catedral, outro homem empilha mais caixas, seus braços indicam a natureza física do trabalho; por fim, já fora do mausoléu, observamos o último dos homens com uma caixa em sua cabeça, movendo-se em direção à saída da basílica. O fora, não retratado pelo pintor, é o espaço onde se completa o processo de destituição desses mortos de seu repouso eterno, relançando-os novamente ao movimento ruidoso do mundo. O mausoléu, tornado o espaço que domina quase a totalidade do quadro (um pedaço da basílica pode ser observado no canto superior direito), foi retratado como uma espécie de túnel até então mantido na escuridão. Robert faz questão de nos posicionar dentro dessa passagem da morte, situando nossa visão mais próxima da ausência de luz que reveste os corpos a serem exumados do que da brecha iluminada que incide sobre aqueles que trabalham na exumação. É notável, no entanto, que a abertura do mausoléu por esses revolucionários, ao banhar novamente de luz a via dos mortos, é justamente o que nos permite ver a cena. Entretanto, o quadro não nos fala sobre aquele tipo de iluminação divina que incide sobre os cadáveres no movimento de ressurreição, como é típico de uma gama de pinturas de motivos cristãos, mas nos conta a respeito da luz que invade, viola e permite que aconteça o trabalho braçal da exumação: insurreição. Por fim, esse flagrante da história, perspectivado por um pintor amante de ruínas, nos mostra um espaço no qual há uma ação humana que se realiza justamente num lugar intermediário e conflituoso, estabelecido entre a vida e a morte. Tal espaço, conforme nossa perspectiva é orientada pelo pintor, configura-se como uma brecha viva no presente, pois se, por um lado,



caracteriza a ruína do passado, por outro, apresenta-nos pessoas diminutas que trabalham não somente empilhando caixas, mas edificando os conteúdos simbólicos que formulam o espírito da política de um novo tempo.

Se iniciamos este artigo apresentando a pintura de Robert é porque avizinhamos nosso gesto de escrita ao do pintor: pretendemos localizar e retratar textualmente alguns episódios históricos de modo a flagrar possíveis sentidos para a experiência trágica contemporânea. Tais acontecimentos, como veremos, também apresentam disputas circunscritas ao par memória-esquecimento. Desse campo agonístico provém a prática da exumação, encarada por nós como um dos possíveis polos de vínculo do contemporâneo com a tragédia. Como modo de especificar a presença da exumação nas disputas políticas que dizem respeito ao atual cenário brasileiro, traremos à tona episódios da história do país ao longo de sua abertura democrática (1975-1985) que sublinham o diálogo entre o Estado, a cultura e a produção de narrativas sobre o Brasil. A realização do retrato final de nossa tragédia, de acordo com nossa hipótese, emerge com a realização de um novo projeto governamental possibilitado pela eleição de 2018, que desprezaria o gesto da exumação em prol da defesa do apagamento histórico e da irreversibilidade das cinzas.

### **Conflito: políticas da exumação**

O pensamento do pesquisador inglês Raymond Williams a respeito do trágico é revestido da prerrogativa de que a tragédia não pode ser considerada como uma forma invariável ao longo dos séculos, composta por conteúdos gerais e imutáveis e que diriam respeito a toda e qualquer sociedade humana<sup>1</sup>. Ao contrário, de acordo com seu ponto de vista, a tragédia deve ser por nós

---

1 Um dos objetivos que levou Williams a compor sua *Tragédia moderna* (2002), obra em que apresenta algumas das transformações do conceito do trágico ao longo da história e analisa alguns textos que compõem o que ele chama de literatura trágica moderna, foi justamente o de responder ao argumento de certa tradição acadêmica que deslegitimava a existência de potencialidade trágica nas “tragédias do dia a dia.” Williams enumera alguns dos acontecimentos que tais acadêmicos não consideram como dignos de tragédias – mortes ocasionadas por guerras, pela fome, pelo trabalho, pela política – e questiona os motivos para esse tipo de seleção: “não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir” (WILLIAMS, 2002, p. 73).

compreendida a partir de suas especificidades e substâncias históricas, sempre singulares e circunstanciais. A inscrição da forma e da experiência trágica no tempo histórico, obrigatoriamente variável e não-transcendental, parece-nos uma boa plataforma inicial para sondar possíveis sentidos da tragédia em nosso tempo presente.

Para construir o ponto central da perspectiva em relação aos sentidos do trágico aqui assumidos, mobilizamos o pensamento de Williams, mais especificamente no tocante à crítica que o autor faz aos modos como nos endereçamos à experiência da tragédia com base na redução de seus sentidos ao evento da morte. De acordo com o autor,

a morte humana em geral está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura. Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos – na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro – as nossas impressões dos valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. Entretanto, em algumas culturas ou no seu desmoronamento, a vida é regularmente lida de maneira retrospectiva, a partir da morte, que pode ser não apenas o foco, mas também a origem dos nossos valores. A morte, então, é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. No âmbito dessa ênfase, interpretamos qualquer sofrimento e desordem com base naquilo que vemos como a realidade dominante. Essa interpretação é agora comumente descrita como senso trágico da vida. (WILLIAMS, 2002, p. 81)

Para Williams, as correntes do pensamento que avizinham a tragédia ao fato de que todos morreremos um dia, tornando uma ideia sinônima da outra, tendem a transformar o que seria apenas mais uma interpretação possível do sentido da vida em um fato absoluto. O autor evidencia que a aposta na condição finita do ser humano como sentido universal da tragédia incorre em sérios problemas teóricos. O primeiro deles consiste em querer conferir à experiência da morte um caráter constante e imutável, comum a toda espécie humana. Ora, a história nos mostra que é praticamente impossível observarmos uma invariável cultural diante dessa experiência, ou seja, cada povo, cultura e período lidou, lida e lidará de modo bastante diverso em relação à condição humana da mortalidade (ARIÈS, 2014). Depois, o autor faz notar que à valorização da morte como principal razão da tragédia segue-se outra ideia: a da solidão do herói que,



apesar de qualquer tentativa, sempre estará fadado a morrer. Sobrevém dessa perspectiva uma compreensão da tragédia já não mais como o espaço no qual ações podem ser desdobradas, mas como morada privilegiada de um impasse: diante do herói isolado, solitário e que sabe que, mesmo acompanhado, a travessia da morte se faz sozinho, já não restaria mais margem para a ação, mas sim o fado de esperar e contemplar a si mesmo dentro de um jogo de cartas marcadas. Entretanto, basta nos valermos de alguns exemplos do próprio legado dramático das tragédias para observarmos como a predominância desse espaço de uma melancolia reiterativa pode ser rapidamente questionado.

Consideremos, como modelo, uma peça exemplar dessa tradição – *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1997) –, de modo a observar qual é a principal indagação que acompanha os minutos finais da vida do príncipe dinamarquês. Ferido, agonizando diante dos cadáveres de sua mãe, tio e oponente de batalha, Hamlet até pode ter sua morte por nós considerada a partir de suas últimas e famosas palavras: “o resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 1997, p. 139). Todavia, se quisermos renunciar ao óbito como fim para pensarmos a potencialidade do acontecimento trágico, recuemos um pouco e nos debruçemos sobre o diálogo que Hamlet trava com seu amigo Horácio logo antes de morrer:

**Hamlet:** Eu estou morto, Horácio;  
Você vive. Relata a mim e a minha causa fielmente  
Àqueles que duvidem.  
**Horácio:** Não esperes por isso.  
Não sou um dinamarquês, sou mais um romano antigo.  
Ainda tem um pouco de bebida. (*Levanta a taça.*)  
**Hamlet:** Se você é um homem;  
Me dá essa taça. Larga-a, pelos céus, deixa comigo!  
Ó Deus, Horácio, que nome execrado  
Viverá depois de mim,  
Se as coisas ficarem assim ignoradas!  
Se jamais me tiveste em teu coração  
Renuncia ainda um tempo à bem-aventurança,  
E mantém teu sopro de vida neste mundo de dor  
Pra contar a minha história. (SHAKESPEARE, 2012, p. 138)

Observemos duas especificidades desse fragmento. A primeira delas é formal: diante da constatação da proximidade e inevitabilidade de sua morte,

não é à forma do solilóquio que o príncipe vai recorrer, como o fez em vários outros momentos da peça. Hamlet, ao recusar investir em um movimento reflexivo sobre a experiência da morte, instaura um diálogo. O segundo ponto consiste no tema principal desse fragmento dialógico. Ao convocar seu amigo, Hamlet lança, no momento derradeiro de sua vida, um dos questionamentos fundamentais da peça e que reitera uma pergunta recorrente em textos trágicos: qual será o seu destino? E, aqui, Hamlet pergunta a respeito de seu destino não no mundo espiritual, mas no terreno: qual será o destino concreto de seus ossos?

Ora, Hamlet só pode se preocupar com esse assunto porque sabe, talvez mais do que qualquer outra personagem da obra, que a morte não demarca o fim de nada: basta lembrar que as ações do príncipe ao longo da peça originam-se da ordem de vingança proferida pelo fantasma do pai que, retornando do além, vem interferir diretamente no do jogo político. Depois, diante de coveiros, Hamlet se espanta com a astúcia daqueles que trabalham no processo de enterramento e desenterramento dos corpos. Por fim, ao caminhar pelo cemitério, sustenta em suas mãos o crânio de Yorick, o antigo bobo da corte e, ao descrever a alegria que tal figura lhe proporcionava nos tempos idos, sente seu estômago revirar.

Entretanto, se o príncipe, por já tê-la apalpado, sabe que a morte não constitui um fim, compreende também que, a partir do momento em que estiver morto, perderá qualquer controle sobre as decisões que serão tomadas em relação à sua memória e aos seus vestígios físicos: o futuro de seus ossos e a rememoração de sua vida serão determinados por aqueles que seguirão vivos. Nesse sentido, podemos dizer que o que Hamlet encontra em seu suspiro final não é a desgraça de uma existência enfraquecida por sua condição de finitude, como, aliás, querem fazer crer algumas teorias da tragédia que apoiam suas significações na fatalidade da morte, mas a potência ativa, vibrante e dinâmica da história.

Com essas ressalvas feitas, não queremos desvalorizar a importância da morte para o cumprimento do acontecimento trágico. Inclusive, ela é uma de nossas principais plataformas para pensar a tragédia em seus devires contemporâneos. No entanto, ela é aqui perspectivada por meio dos gestos arqueológicos que reativam o corpo e a memória dos mortos justamente quando são inseridos no interior de uma disputa política. Buscamos aqui,



portanto, aproximar o trágico desse acontecimento intrigante que envolve a instauração de um espaço ambíguo no qual os mortos se encontram novamente situados entre os vivos, particularmente a partir da especificidade de uma prática arqueológica: a exumação.

O termo exumação provém da junção entre o prefixo “ex” e a palavra latina “húmus” (terra), indicando o movimento de se extrair do chão algo já enterrado, da mesma maneira como o gesto de se tirar algo do esquecimento. Contemporaneamente, a realização de uma exumação, de acordo com o decreto do município de São Paulo relativo ao tema, pode ser justificada pela superlotação dos cemitérios, por reclamação dos familiares a fim de transferir as ossadas para outro lugar e por requisições advindas das próprias práticas judiciais (SÃO PAULO, 2020). É sobre este último caso que concentraremos nosso olhar: a exumação inserida em investigações e processos políticos que atrelam sua razão de ser a acontecimentos que dizem respeito ao Estado e à sociedade. Nesses casos, conforme o retrato do episódio da profanação das tumbas reais retratado por Robert (1793), observaremos que o que se coloca em jogo é uma disputa pelo estatuto da memória e da narrativa histórica, tendo em vista a execução de determinado projeto de futuro.

Como exemplo de nossa perspectiva, e recorrendo à tradição das peças trágicas uma vez mais, observamos que a prática da exumação com fins políticos inscreve-se em outra das maiores peças desse legado. Trata-se, evidentemente, de *Antígona* (SÓFOCLES, 1999). Qual seria o principal disparador do conflito entre Antígona e Creonte senão a disputa política entre ambos concretizada nos movimentos de enterramento e exumação do cadáver de Polinices? É por meio da definição estabelecida por Creonte, líder estadista recém-empossado, entre o corpo de um irmão a ser enterrado e o cadáver do outro a permanecer insepulto, que podemos observar como uma decisão de cunho expressamente político demarca a continuidade dos destinos de dois homens já mortos. Mais além, o que se faz com seus corpos implicará imediatamente uma reorientação do destino coletivo.

Retomando o delineamento de nossa problemática e tentando criar um paralelo talvez um tanto artificial, mas ilustrativo, poderíamos dizer que, se a morte acometerá todo e qualquer ser vivo, consistindo numa experiência comum a todos, a exumação não. Ela é circunstancial, sempre movida por uma tomada

de decisão. Ou seja, ela lida diretamente com o particular, o pormenorizado, o detalhe e a especificidade na concretude de seu gesto. Além disso, à exumação com fins políticos é intrínseca certa violência que se emprega em direção à terra e aos seus vestígios. Diante de uma escavação arqueológica, deve-se sempre indagar: o que os vivos querem disputar quando trazem à tona algo já sepultado? Isso porque, muitas vezes, partir em direção aos vestígios do passado se afigura como um gesto interessado, proposital e perigoso: sabe-se bem que o passado pode potencializar a crítica que se exerce ao tempo presente. Assim, exuma-se, muitas vezes, para se arquitetar um espaço de transformação e ruptura com algo que está instaurado. Dada sua periculosidade política, não à toa a exumação será um terreno de disputa, debate e dissenso em muitos momentos da história. Ainda mais em períodos em que se observa a organização de uma transição política, em que o passado dá lugar, mesmo que lentamente, a uma nova ordem social. Daí nosso foco de análise não recair numa abordagem teórica generalizante da tragédia a partir do evento da morte da pessoa, mas sim do evento que instaura sua continuidade, evento esse revestido de concretude e especificidade histórica: exumação, o destino dos ossos.

Há um período de nossa história recente que nos remete àquele tipo de conflito no qual o passado passa a ser rapidamente reorientado a partir de uma série de decisões de caráter político em que se organiza todo um novo modo de se narrar eventos acontecidos. Trata-se, mais especificamente, do período brasileiro de abertura política e transição do regime ditatorial ao regime democrático (1974-1985). Essa década de transição nos chama atenção por dois fatores. Antes de tudo, porque é nesse período que deve ser resolvido um problema de grande proporção: como deverá ser conduzida e produzida a memória do passado recente que foi não somente um período de medidas estatais autoritárias, mas um dos períodos políticos mais sanguinários do país, no qual o Estado militar e burguês se valeu das práticas criminosas de tortura, assassinato e desaparecimento de corpos como condição de sua governabilidade? Depois, porque essa década deu lugar a dois episódios que formulam respostas e estratégias para a elaboração de certa narrativa sobre o período ditatorial. O primeiro deles consiste na publicação da Política Nacional de Cultura (PNC) pelo ministro Ney Braga, no ano de 1975. Documento que evidencia a aposta por parte do governo Geisel nas práticas culturais como

importante campo de mediação, educação das massas e disputa ideológica, a PNC, dentre vários pontos, demarcava a importância do papel do Estado na preservação e difusão da memória do país. O segundo evento se trata da promulgação da Lei da Anistia, sancionada por João Batista Figueiredo em 1979. A lei, que foi criada em meio a diversos debates entre movimentos sociais, organizações institucionais e partidos políticos a respeito da própria concepção de anistia que estava em jogo, passava a absolver grande parte dos agentes estatais da ditadura e a excluir parcela significativa dos perseguidos políticos. Tanto à época de sua elaboração quanto posteriormente, como sabemos, a lei foi alvo de críticas que resultaram, nas décadas subsequentes, em trabalhos como o *Brasil: nunca mais*, de Paulo Evaristo Arns e Jaime Wright, e nos relatórios da Comissão Nacional da Verdade. Seguindo nosso intuito de elaborar um sentido para a tragédia contemporânea a partir da prática da exumação, elegemos concentrar nossa perspectiva diante dessa década de transição, uma vez que nela encontramos configurado um vivo e tenso debate entre os conceitos e as práticas de preservação, memória, poder e transformação social.

### **Falha trágica: preservação acrítica e esquecimento**

Antes de nos determos sobre a Política Nacional de Cultura de 1975, retomemos o período da Revolução Francesa e o que se sucedeu à profanação dos túmulos da realeza pelos revolucionários. Em 1794, o abade Grégoire apresentou à Convenção seus três *Relatórios sobre o vandalismo e sobre os meios de reprimi-lo* (GRÉGOIRE, 1794). Ao cunhar o termo “vandalismo”, o abade aludia aos vândalos, povo de origem germânica que no ano 455 realizou uma ofensiva ao território romano, saqueando e destruindo diversos monumentos daquela civilização. Por meio dessa aproximação, Grégoire ensejava tanto dar um fim à depredação generalizada dos bens do clero e da nobreza por parte dos revolucionários quanto organizar um novo projeto patrimonial que, em grande medida, definiria as bases do conceito de patrimônio moderno. Em seu texto *Memória e poder*, o pesquisador Mário Chagas (2002) problematiza determinados projetos políticos vinculados ao ideal da conservação da memória a partir do exemplo do abade. Chagas nos mostra

como Grégoire teria conceituado um sentido bastante específico de patrimônio ao diferenciar dois tipos de pessoas existentes numa sociedade:

“Inscrevamos – diz ele [o abade Grégoire] – em todos os monumentos e gravemos nos corações esta sentença: os bárbaros e os escravos detestam as ciências e destroem os monumentos de artes; os homens livres os amam e os conservam.” Portanto, a conservação das ciências, artes e monumentos destina-se aos “homens livres”, aos burgueses bem-sucedidos. Os que não sabem, os que não apreciam as artes, os que não se identificam com os monumentos são “bárbaros” ou “escravos”, e em qualquer caso são excluídos politicamente do processo de construção de memória. No século XVIII e durante um largo período do XIX os museus, as artes e os monumentos desempenharam um tríplice papel: educar o indivíduo, estimular o seu senso estético e afirmar o nacional. Os “bárbaros” e os “escravos” estavam, portanto, colocados fora do alcance desse tríplice objetivo. (CHAGAS, 2002, p. 42)

Observemos que, ao nomear como vândalo aquele tipo de pessoa que ousa entrar em confronto e questionar determinados vestígios considerados como patrimônio, o abade acaba se afastando, de modo proposital e drástico, do ímpeto insurrecional que possibilitou a exumação dos restos mortais da realeza retratada por Hubert, passando a instaurar uma lógica outra de condução e organização do passado<sup>2</sup>. De acordo com Mário Chagas (2002, p. 38), tal lógica pode se tornar perigosa, uma vez que “dirigir-se ao passado sem

---

2 Chagas, em seu texto *Memória e poder* (2002), refere-se ao projeto patrimonialista de Grégoire com o intuito de questionar certo uso que se faz da memória com fins puramente rememorativos, quando ela passa a ser mobilizada de modo a comemorar e a reafirmar uma ordem inaugurada em algum momento da história. De acordo com o pesquisador, no caso francês, a vontade de afirmação da burguesia como classe dirigente teria consolidado a criação de um projeto museológico minuciosamente pensado. Quatro museus formavam a base dessa consolidação de uma nova memória: “1º, o Museu do Louvre, inaugurado em 1793 e que exalta a civilização, realiza o elogio da nação e destaca a sua participação no concerto universal como herdeira dos valores clássicos ocidentais e para isso privilegia as obras de artes consagradas colocando ao seu lado, posteriormente, artefatos de povos ‘primitivos’ e de países colonizados; 2º, o Museu dos Monumentos, inaugurado em 1795, constitui um dos arquétipos do ‘museu-memória’, objetiva reconstruir o passado grandioso da nação, celebrar e comemorar o grande feito; 3º, o Museu de História Natural, surge a partir do Jardim Real de Plantas Medicinais e volta-se para o desenvolvimento científico classificatório, naturalmente ordenador, uma vez que a história da natureza é também a revelação da ordem natural dos seres e das coisas; e 4º, o Museu de Artes e Ofícios, orientado para as ocupações técnicas e realizações práticas” (p. 34). Ainda, o pesquisador nos lembra que o projeto de criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (Span) elaborado por Mário de Andrade em 1936 estava fortemente vinculado aos conceitos que pavimentavam o projeto museológico da Revolução Francesa.



nenhuma perspectiva de mudança implica a comemoração da ordem estabelecida, a afirmação da ordem jurídica, dos valores culturais dados, da verdade científica imposta e a repetição do conhecimento”. Diante dessa celebração acrítica, há um risco permanente de impedir o pronunciamento daquilo que o pesquisador chama, na esteira do trabalho teórico de Michel Foucault (2010), de contramemória, ou de insurreição dos saberes sujeitados. Ou seja, o endereçamento ao passado tão somente a partir da reafirmação de um legado, não importa qual seja ele, impede a abertura de espaços para a produção de uma memória ativa e crítica de modo a possibilitar, inclusive, a realização de um futuro diverso daquele perspectivado pelo movimento de conservação. Trata-se, como bem se observa, de uma interdição à própria prática política.

Se realizamos esse desvio em direção ao projeto patrimonialista francês do fim dos setecentos, é porque ecos desse conceito de patrimônio não somente aparecem, mas fundamentam um documento oficial para a área da cultura tal como a Política Nacional de Cultura (PNC) de 1975. Publicado ao longo do governo Geisel pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) sob a tutela de Ney Braga, o documento tem sua importância aqui sublinhada devido à definição dos parâmetros governamentais para a cultura da década de 1970 e da abertura política. Muitos são os pontos interessantes que sobrevêm desse texto; entretanto, para verticalizar nossa discussão sobre memória, conservação e desenterramento, elegemos apenas dois deles.

Em primeiro lugar, o documento determina que o papel do Estado em relação à cultura deve ser o de preservar, produzir e difundir a memória e o patrimônio cultural do país (BRASIL, 1975). A leitura da PNC nos apresenta um projeto de presente e de futuro como tempos de aprendizado das manifestações culturais do passado (em geral as de aspecto mais folclórico), mas sem evocar nesse escopo patrimonialista qualquer tipo de prática cultural antagonista ao regime ditatorial ou a outros regimes ao longo da história nacional. Assim, é produzida a imagem de um passado idealizado e fundamental para o porvir, sendo que esse futuro jamais é compreendido como um espaço de crítica, ruptura e afirmação de uma ordem outra. A esse projeto, como dito, vincula-se uma ênfase acentuada no caráter pedagógico que deve ser atrelado às políticas culturais. Nada disso, no entanto, é surpreendente, ainda mais quando observamos que a publicação do documento se dá no período de

início da transição entre regimes, na qual a disputa pelos conteúdos e modos com que o passado será narrado será elemento central das pejejas políticas.

O segundo ponto de nosso interesse é o fato de que a cultura é apresentada como um objeto a-histórico e que aglutina em seu interior um corpo de práticas acríicas. A-histórica porque é descrita como um elemento imanente à condição humana, permanente e regular ao longo da história, de modo a conjugar e avizinhar o rito indígena, o mito do saci, o ritmo do samba e as práticas que nutrem a indústria cultural. Acríica porque a própria palavra “críica,” ou seja, a ideia de que práticas culturais contestadoras teriam se pronunciado em diversos momentos da história do país, assim como qualquer menção à transformação social, não constam na PNC. A necessidade de preservação do patrimônio e o incentivo à criatividade (tendo tal palavra um sentido extremamente vago no documento) formam o horizonte do texto. A cultura e a relação do Estado perante ela são, portanto, assim definidos:

Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. (BRASIL, 1975, p. 8)

Por meio da conservação, **valorização** e visão acríica da história presente na PNC, observamos um vigoroso movimento de enterramento do passado recente do país. Nossas leituras do documento nos remetem diretamente a outros momentos de nossa história nos quais é atribuída rapidamente ao passado uma percepção de alheamento por meio da produção estética, tal como uma das frases que aparece no Hino da Proclamação República, também escrito durante um período de rápidas modificações políticas. Elaborada no ano de 1890, a letra da música traz a espantosa frase “Nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país” (HINO..., 2020). A Lei Áurea, responsável por demarcar a abolição da escravidão, havia sido assinada apenas em 1888, dois anos antes da incredulidade expressa pelo hino. Investida dessa mesma lógica histórica, a PNC estimula as práticas arqueológicas em relação à história nacional somente nos casos em que o conteúdo desse passado for alegre e inofensivo. Não devem ser evocados, portanto, quaisquer episódios que causem algum tipo de mal-estar, ou pior, ponham em risco a ordem instituída,



a não ser que tais fatos estejam circunscritos a exposições, panoramas e compilações tão entediantes, sedativas e distantes de um uso concreto da memória que seus graus de periculosidade passem despercebidos. Observamos aí o mesmo motor da defesa patrimonial proposto pelo abade Grégoire: educar o povo por meio da valorização e conservação do nacional.

Alguns anos depois da publicação da PNC, aconteceu o principal movimento político relacionado à problemática da memória a respeito dos acontecimentos do regime ditatorial: a anistia. Impulsionada por uma grande mobilização de militantes, movimentos sociais e partidos políticos, a luta pela anistia conduziu à assinatura da Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, conhecida também como Lei da Anistia (BRASIL, 1979), pelo presidente João Figueiredo. O texto da Lei, entretanto, foi e segue sendo alvo de controvérsias, críticas e repúdios, pois o documento aprovado pelo Congresso Nacional, logo em seu primeiro parágrafo, considera anistiadas as pessoas que teriam cometido “crimes políticos ou conexos com estes” (BRASIL, 1979), desde 1961 até 1979. Foi justamente a presença do termo “conexos” que, de acordo com alguns pesquisadores (PINHEIRO, 2014; RODEGHERO, 2019; TELES; SAFATLE, 2010), determinaria a falha trágica da proposta. Com a presença deste termo, a anistia passava a se estender tanto às pessoas que tiveram seus direitos políticos suspensos ao longo do período demarcado quanto às pessoas vinculadas aos poderes legislativo e judiciário, inclusive aos próprios militares. Ainda, a anistia de Figueiredo excluía do benefício àqueles que teriam se engajado em atos contra o regime ditatorial e cuja condenação tivesse como base o que enquadravam como práticas de terrorismo, sequestro, assalto e atentado pessoal.

A historiadora Carla Simone Rodeghero (2019) identifica duas formas de aplicação da anistia, tomando como base sua recorrência ao longo da história: primeiro, como processo de esquecimento, enterrando as disputas ao redor do passado e criando um aspecto artificial de pacificação e resolução de conflitos; segundo, como potente instrumento jurídico cujo fim reestabelece a justiça. Esse segundo modo, para se concretizar, deve obrigatoriamente obter a assunção de erros por parte do Estado em relação a certo período histórico, de modo a manter permanentemente aberto o debate sobre a periculosidade das configurações da política que permitem que a violência estatal seja equiparada ao crime.

Rodeghero (2019) nos lembra que, na forma como era preconizada pelos movimentos populares, a anistia do final da década de 1970 reivindicava não somente a absolvição de crimes praticados pela resistência ao regime ditatorial, mas ia além: demandava o desmantelamento do aparato repressivo estatal, a apuração de casos de tortura e desaparecimento, assim como a culpabilização dos responsáveis por tais atos e a liberdade partidária, sindical e de greve. Os apelos por uma anistia radical, como se observa, demandavam que o poder público estivesse disposto a realizar um enfrentamento vertical com o passado. Entretanto, justamente pelo fato de as campanhas terem mobilizado e aglutinado forças políticas diversas, o conceito de anistia que estava em jogo foi alvo das interpretações mais diversas.

Justificando as críticas recebidas pelo texto da Lei da Anistia, o presidente Figueiredo cravou a frase que se tornaria, esta sim, memorável: “Certos eventos, é melhor silenciá-los, em nome da paz da família brasileira” (FIGUEIREDO, 1979, p. 2 apud RODEGHERO, 2019, p. 378). A opção pela compreensão da anistia como esquecimento e pacificação por meio da inclusão dos chamados “crimes conexos” no texto da lei “criou empecilhos legais e políticos para que as demandas de esclarecimento, julgamento e punição dos crimes da ditadura pudessem ser levados adiante” (RODEGHERO, 2019, p. 379).

O debate ali silenciado é tão significativo para a história do país que iniciativas não cessaram de aparecer, ao longo dos anos subsequentes, questionando a aposta no esquecimento encabeçada pelo governo Figueiredo e denunciando o violento Estado repressivo ditatorial<sup>3</sup>. Entretanto, e de acordo

---

3 Uma dessas primeiras iniciativas foi o movimento *Brasil: nunca mais*, organizado pelo arcebispo católico Paulo Evaristo Arns e o pastor presbiteriano Jaime Wright, que culminou na publicação de um relatório no ano de 1985. O documento é composto por depoimentos e denúncias de vítimas e familiares de alvos da violência estatal, assim como por arquivos que comprovam a violência do Estado repressor. No ano de 1995, o então presidente Fernando Henrique Cardoso, impulsionado pelas evidências provenientes da exumação das valas de Perus, assinou a Lei dos Desaparecidos, na qual, pela primeira vez, o Estado passa a se reconhecer como responsável por mortes e desaparecimentos ao longo da ditadura. No ano de 2010, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) dirigiu-se ao Supremo Tribunal Federal (STF) com o intuito de questionar a constitucionalidade do parágrafo primeiro da Lei de Anistia (BRASIL, 1979). A Ordem solicitava à Corte uma revisão geral do conteúdo da lei e que os crimes conexos não pudessem, de forma alguma, se referir aos crimes comuns cometidos pelos agentes da repressão estatal. Sete votos a dois decidiram por manter a lei de 1979 válida e sem alterações. Por fim, no ano de 2011, a então presidenta da República Dilma Rousseff outorgou a instalação da Comissão Nacional da Verdade. Conforme avançava o trabalho da Comissão, aconteceu um incêndio criminoso

com nossa hipótese, se o resto nem sempre é silêncio, o destino dos ossos, em seu amplo e ruidoso aspecto, pode voltar a soar de tempos em tempos.

Em setembro de 1990 foi aberta a vala clandestina no Cemitério de Perus (atualmente chamada de Colina dos Mártires), na zona norte de São Paulo – 30 m de comprimento por 50 cm de largura e 2,70 m de profundidade: essa era a dimensão de uma vala comum onde foram encontradas 1.049 ossadas de pessoas, muitas delas assassinadas pela repressão estatal. É importante ter em vista o fato de que a vala teria sido criada por volta de 1975 – ano da publicação da PNC –, período em que era iniciado, paralelamente à transição democrática, o trabalho de ocultamento dos vestígios criminosos da ditadura.

A descoberta e exumação das ossadas gerou, à época, consequências investigatórias e um grande debate público. A pergunta era: qual destino conferir a esses ossos? Familiares e defensores dos direitos humanos se apresentaram na reivindicação para que as ossadas não fossem transferidas para o Instituto Médico Legal (IML) de São Paulo, pois havia lá médicos que emitiam laudos falsos para o ocultamento dos crimes da ditadura. Assim, no começo da década de 1990, as ossadas foram catalogadas e transferidas para a Unicamp e, durante as décadas seguintes, circularam por diversos lugares, estando permanentemente expostas à degradação decorrente de sua má conservação.

No ano de 2014, por fim, foi criado o Grupo de Trabalho Perus, dentro do Centro de Antropologia e Arqueologia Forense (Caaf) da Unifesp. O centro vem se dedicando tanto ao trabalho com as ossadas de Perus como com projetos que analisam casos da violência de Estado no Brasil. Apoiado pela lei que instituiu a Comissão Nacional da Verdade a partir de 2011, o grupo se dedica a trabalhar nas 1.049 caixas com restos humanos, de modo a identificar os possíveis 41 desaparecidos políticos que teriam sido enterrados no local. O trabalho do CAAF consiste no processo de limpeza dos ossos, análise antropológica e coleta de amostras para exames genéticos. De acordo com dois dos responsáveis pelo Centro, o filósofo Edson Teles e a historiadora Marília Calazans,

---

de alguns dos arquivos da ditadura, que acabou com um tanto das provas físicas remanescentes. Em 2014, foi entregue à presidenta um relatório final proveniente de um amplo trabalho de estudo, investigação e entrevistas com vítimas, testemunhas e agentes da repressão política. Um ponto questionado por movimentos populares que esperavam mais efetividade do processo foi o fato de que tal relatório serviu mais como uma recuperação histórica do que como instrumento jurídico para a reversão de sentenças.

escavada, a memória se tornou dinâmica. O lugar de ocultamento da história passou a ser a espacialidade de processos políticos do presente. [...] Se há um acontecimento síntese dos processos de subjetivação política acerca dos anos de repressão ditatorial no Brasil, poderíamos dizer que ele é a experiência de exumação da vala de Perus. Polifônico e multifuncional, ao se fazer carne, se tornar discurso e assumir as funções do medo e da explicação histórica, acionou e aciona até hoje mecanismos de bloqueio e anulação de aberturas às novas experimentações políticas. (TELES; CALAZANS, 2019)

## Catástrofe: retrato da irreversibilidade do fogo

“Quem procura osso é cachorro”. A frase estampava um cartaz na sala do então deputado federal Jair Messias Bolsonaro, no ano de 2009. Nove anos depois, em campanha presidencial, diante do incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro que reduziu às cinzas a maior parte de suas 20 milhões de peças, seu pronunciamento perante à imprensa foi “Já está feito, já pegou fogo, quer que faça o quê? O meu nome é Messias, mas eu não tenho como fazer milagre”<sup>4</sup>. Eleito presidente da República no ano de 2018, Bolsonaro investiu rapidamente contra a Comissão Nacional da Verdade: “Gastou-se mais de R\$ 5 bilhões, dinheiro público do povo que trabalha, para dar [dinheiro] para quem nunca trabalhou. Você acha justo que a gente tem que continuar? Eu não pretendo mexer no passado, eu pretendo respeitar a Lei da Anistia de 79”. No final de 2019, o presidente emitiu um decreto que determinava a extinção dos conselhos e comissões formados pela sociedade civil, pondo em risco a existência do Grupo de Trabalho Perus. Conseguindo se manter mesmo com o decreto, o grupo sofreu outra ofensiva estatal quando a União determinou que as ossadas voltassem para Brasília e passassem a ser analisadas pela Polícia Civil. A medida era justificada oficialmente por contenção de gastos e celeridade no processo investigativo. Apesar das ameaças, o Caaf conseguiu permanecer instalado nas dependências da Unifesp, temendo que, uma vez nas mãos de órgãos

4 A frase se repetiu de modo idêntico nos meses que acompanham a escrita deste texto. Diante da pandemia causada pela rápida transmissão da doença Covid-19 pelo mundo e da divulgação de um recorde de mortos no país, Bolsonaro, quando questionado sobre a gravidade do problema, respondeu: “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre”



que participaram da repressão, todo o processo investigativo fosse posto em risco, ainda mais em um governo sem qualquer tipo de compromisso com a verdade, a memória e a justiça.

É precisamente diante do atual sarcasmo com o qual o presidente e, mais além, seu projeto de governo, se endereça à memória e aos vestígios concretos dos mortos que retomamos a nossa tentativa de associação entre a experiência trágica contemporânea e a prática da exumação. Se tal prática pode ser configurada como o espaço político no qual acontece o encontro entre vivos e mortos tensionando o porvir – espaço esse, como vimos, de potencial insurreição de forças revolucionárias e profanação do legado histórico de regimes autoritários –, deve-se notar que, para que possa ser realizada, essa prática obrigatoriamente tem, ao menos, uma necessidade. É preciso haver algo a ser exumado, ou seja, é preciso que os vestígios estejam minimamente preservados.

A catástrofe de nosso enredo trágico atual provém, portanto, de uma pergunta: qual o destino dos ossos quando esses desaparecem de vez? O que exumar quando não há mais nada que se retirar da terra?

Em sua *História universal da destruição dos livros*, o venezuelano Fernando Báez (2006), ao fazer o inventário de diversos momentos da história humana em que livros foram eliminados por diferentes motivos, propõe que pensemos o porquê desse processo de extermínio estar conectado, muitas vezes, com o uso do fogo. De acordo com o pesquisador, a resposta é evidente: o fogo reduz o espírito das obras à matéria. Quando se queima uma pessoa, ela é reduzida aos seus quatro elementos principais: torna-se carbono, hidrogênio, oxigênio e nitrogênio. Remetendo-nos aos estadistas conservadores que se proliferam em nossa contemporaneidade, Báez (2006, p. 32) assim descreve a figura do destruidor de livros:

O destruidor de livros é dogmático, porque se aferra a uma concepção do mundo uniforme, irrefutável, um absoluto de natureza autárquica, autofundamentada, autossuficiente, infinita, atemporal, simples e expressa como pura atualidade não corruptível.

Se afirmamos no começo deste texto que, do ponto de vista da atual experiência trágica, a morte não configuraria um fim e a exumação evidenciaria a

continuidade do destino dos ossos, ao aportarmos na prática última da queima de arquivo e, portanto, da extinção dos vestígios, encontramos-nos diante de uma política que elabora não apenas a morte, mas o desaparecimento irreversível do espírito: catástrofe da redução final da história à matéria atômica. Trata-se de uma política que se estrutura justamente fomentando ações de irreversibilidade e cujo objetivo consiste no impedimento final da própria formulação, transmissão e revisão histórica, assim como de seu aspecto insurrecional.

Diante do cenário catastrófico no qual estamos inseridos, investir alguma energia na preservação ativa e no desenterramento crítico do passado nos parece uma forma de, se não evitar, ao menos enfrentar com dignidade as políticas da cinza que ganham espaço no contemporâneo. Uma forma de se munir da brecha luminosa e da ruína, tal como retratadas por Robert no ano de 1793, de modo a manter viva a cautela que nos impede de transmitir um patrimônio de modo conservador. A ação que nos insere como personagens dessa dramaturgia trágica talvez consista em impedir que o espírito, tanto dos corpos vivos como dos mortos, seja reduzido à matéria indiscernível. Assim como Hamlet, podemos encarar nossa situação de morte iminente não como fatalidade, mas como situação que exige posicionamento diante da disputa histórica.

## Referências

- ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.
- BÁEZ, F. **História universal da destruição dos livros**. São Paulo: Ediouro, 2006.
- BRASIL. **Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979**. Concede anistia e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1979. Disponível em: <https://bit.ly/2WjHl1h>. Acesso em: 7 maio 2020.
- BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, DF: Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- CHAGAS, M. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 19, n. 19, p. 43-81, 2002.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- GRÉGOIRE, H. **Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer**. Paris: Institution Publique, 1794. Disponível em: <https://bit.ly/38YUhn5>. Acesso em: 7 maio 2020.



- HINO da Proclamação da República. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2ZuZOi6>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- PINHEIRO, M. (org.). **Ditadura: o que resta da transição**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ROBERT, H. **La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre 1793**. 1793. 1 original de arte, óleo sobre tela, 54 x 64 cm.
- RODEGHERO, C. S. A anistia de 1979 e as heranças da ditadura. *In*: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. **O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 338-389.
- SÃO PAULO. **Decreto nº 59.196**, de 29 de janeiro de 2020. Regulamenta os serviços funerários, cemiteriais e de cremação no Município de São Paulo. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/32kGdTL>. Acesso em: 7 maio 2020.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. São Paulo: L&PM, 2012.
- SÓFOCLES. **Antígona**. São Paulo: L&PM, 1999.
- TELES, E.; CALAZANS, M. 29 anos da abertura da Vala clandestina de Perus. Unifesp, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2ZxIIH7>. Acesso em: 9 maio 2020.
- TELES, E.; SAFATLE, V. (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em 15/05/2020

Aprovado em 26/06/2020

Publicado em 12/08/2020