UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ENEIDA CRISTINA CORRÊA DE CASTRO

O peso do corpo ausente

Estratégias narrativas em *K. – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski

São Paulo
2017

ENEIDA CRISTINA CORRÊA DE CASTRO

O peso do corpo ausente: Estratégias narrativas em *K. – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.
Área de Concentração: Literatura Brasileira
Orientador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

São Paulo
2017

CASTRO, Eneida Cristina Corrêa de. **O peso do corpo ausente**: estratégias narrativas em *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para quem veio antes, ela, que me faz andar, mãe.

Para quem sempre está, ele, que também me faz parar, Marcos.

Para quem veio depois, os dois, por quem meu coração bate, Isabela e Enzo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Erwin Torralbo, que conduziu a orientação sempre com precisão e delicadeza.

Ao Colégio Bandeirantes, pela política que, mais do que estimular, viabiliza a formação continuada de seu corpo docente.

À Susana Vaz Húngaro, amiga e coordenadora, pela confiança de anos e pelo apoio nas horas necessárias.

Aos colegas de profissão e amigos, Arthus Bustamante e Elizabeth de Araújo Otelac, pela prontidão, paciência e amizade.

Ao parceiro de sala de aula, desde os tempos de aluno, Vinícius André.

À Luiza Martins, pelo cuidado e pelas trocas.

Aos meus alunos, de ontem, de hoje e de amanhã.

A Deus, meu refúgio.

RESUMO

CASTRO, E. C. C. de. **O peso do corpo ausente:** Estratégias narrativas em **K. Relato de uma busca**, de Bernardo Kucinski. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

K. Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski, insere nos tempos atuais o tema da ditadura brasileira de modo ímpar na nossa literatura. A exploração da categoria do tempo na narrativa - em especial com procedimentos relacionados à ordem e andamento temporal – impõe uma atualização do tema. Ao mesmo tempo, a construção fragmentária da narrativa permitiu que se expusessem diferentes vozes, perspectivas, registros e, ainda, possibilitou a exploração de lacunas, vazios, verdadeiros silêncios que preenchem o vão entre um fragmento e outro e que materializam lacunas históricas. Essas escolhas formais levam a uma representação da memória individual e coletiva vinculada a um posicionamento ético em relação a um período da história brasileira ainda insatisfatoriamente discutido na sociedade.

Palavras-chave: Kucinski. Ditadura. Literatura brasileira contemporânea. Tempo na narrativa. Fragmentação da narrativa.

ABSTRACT

CASTRO, E. C. C. de. **The weight of the absent body**: Narrative Strategies in **K. Relato de uma busca**, of Bernardo Kucinski. 2017. 99 f. Thesis (Master's degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

K. Relato de uma busca, from Bernardo Kucinski, inserts in current times the subject of Brazilian dictatorship in a unique way to our literature. The exploration of the category time in narrative – specially with procedures that are related to both the setting and the course of time – imposes an update on the matter. At the same time, the fragmentary construction of narrative made it possible to expose different voices, perspectives, registers and it still enabled the exploration of gaps, empty spaces, true silences that fill the void between one fragment and another and that materialize historical gaps. These formal choices lead to a representation of the individual and collective memory attached to an ethical positioning in relation to a period of Brazilian history that is still unsatisfactorily discussed in society.

Keywords: Kucinski. Dictatorship. Contemporary Brazilian literature. Time in narrative. Fragmentation of narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **9**

1 O LUGAR DE K.- RELATO DE UMA BUSCA NA TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA **15**

1.1 A DITADURA NA OBRA DE KUCINSKI E NA FICÇÃO DE 60-70 16

1.2 K. E A DITADURA ENTRE OS CONTEMPORÂNEOS 26

2 A FRAGMENTAÇÃO DO TEMPO **42**

2.1 AS VARIAÇÕES DE ORDEM 43

2.1.1 As anacronias na saga do pai *48*

2.1.2 As variações de duração *54*

3 UM MOSAICO DE HISTÓRIAS E SILÊNCIOS **63**

3.1 NO MOSAICO, UM HOMEM DESPEDAÇADO E UMA SOCIEDADE CONIVENTE 65

3.2 NO MOSAICO, RESTOS DE VIDAS E DE VOZES 74

3.3 NO CONJUNTO DE PEÇAS, UMA CONCEPÇÃO DE ARTE 79

CONSIDERAÇÕES FINAIS **88**

REFERÊNCIAS **94**

INTRODUÇÃO

> A história falará de muitos serviços, de muitas dedicações. Quem saberá nunca desta? (GARRETT, Almeida. 2012, p. 311)

> Se o que conhecemos nos governa, talvez o que nos determina seja o que não saibamos. (SARAMAGO, José, 2000, p. 16)

"Almeida Garrett se chamou o homem, *Viagens na minha terra*, se intitula o livro", diz Saramago (2000, p. 10) ao analisar as influências que o levaram ao universo da ficção histórica. Permito-me citá-lo aqui, porque também a mim, não como influência sobre a criação ficcional, mas sobre as questões que, como leitora, angustiam-me - e seduzem-me - Garrett foi o homem, e *Viagens*, o livro. A partir das instigações que surgiam a cada nova leitura do romance português, mais consciente se tornava para mim a força potencial da ficção quando se propõe a entrelaçar-se com o fato histórico. Creio que tais repetidas leituras e as especulações despertadas por elas foram o início dessa minha viagem colocada em prática aqui, tendo sido, por muito tempo antes, apenas desejada.

Entre outras provocações que me surgiram diante da inclassificável obra de Garrett, destacam-se os questionamentos a respeito de verdade histórica e seus impactos sobre a imagem que um povo cria para si. É possível resgatar o passado de modo a absorvê-lo com objetividade? Ou o que se apresenta como passado é antes apenas um discurso, criação humana, e consequentemente deformação, a qual nos é dada como

realidade? E diante disso, que identidade tem um povo que se constitui a partir do que sabe sobre seu passado? Que identidade é essa constituída a partir de uma deformação, a partir de omissões? Seria essa formação de identidade mais prejudicial do que ter que se reconhecer sem a história de vencedores que em geral o discurso histórico insiste em narrar? Almeida Garrett fala sobre os seus, mas seu livro instiga - ou pelo menos instigou a mim – a carregar tais questionamentos para outros contextos, como a nossa realidade – ou nossa ficção. Eis como me deparei com a busca, na literatura brasileira, de obras ficcionais que, por conta da proximidade com fatos históricos, estabelecessem algum tipo de relação com a construção da nossa memória e da nossa identidade.

A intuição ou o gosto levou-me para a literatura contemporânea. Talvez ainda não soubesse claramente o porquê desse recorte. Hoje, pausadas as pesquisas - não as considero jamais concluídas -, não coincidentemente em dias tão estremecidos que vive a nossa sociedade, penso que, em primeiro lugar, a busca queria levar-me a um conhecimento que, no plano pessoal, era necessário perseguir: eu, como brasileira, queria entender melhor o que nos define, a nós, brasileiros; por que algumas características são dadas por sociólogos e historiadores como intrínsecas à nossa origem e à nossa formação; e como essas características influenciam o nosso presente. A busca, porém, foi se delineando como um processo que extrapolou anseios pessoais e se revelou como uma necessidade intelectual: qual o papel da crítica literária em meio a isso tudo, isto é, em meio a essa mesma criação de identidade, em meio a essa compreensão sobre o presente, em meio a esse vasculhar do passado? Como não deixar que o papel social por mim escolhido, que de alguma maneira se propõe a divulgar conhecimento, jogar luz sobre textos e reflexões, ou usar textos para jogar luz sobre a vida, não se esconda, de forma alienante e alienada, por trás de mera reprodução e revalorização dos mesmos nomes, mesmos autores, mesmas ideias?

Assim, entre tantos livros que passaram a se espalhar pela minha mesa, minha estante, meu criado mudo, surgiu *K. - Relato de uma busca,* de Bernardo Kucinski. A obra, publicada pela primeira vez pela editora Expressão Popular, em 2011, em pouco tempo reconhecida por meio de

premiações, introduziu Bernardo Kucinski no universo da literatura como escritor depois de adquirido amplo reconhecimento como jornalista e cientista político. Seu romance de estreia[1] recria, pelo viés da ficção, a busca promovida pelo seu pai pela filha sequestrada e morta pelo governo ditatorial. As diversas leituras da obra, além de provocar a tão desejada, por nós, leitores, sensação de falta de fôlego, em muitas passagens, confirmou que era aquela narrativa, que mesclava realidade e ficção, que trazia ao presente de forma tão contundente um momento ainda obscuro da nossa história, aquela obra seria a minha escolha. Meu objetivo em torno dela constituiu-se em compreender o que a tornava um instrumento com potencial para despertar reflexões a respeito do que foi, e principalmente, do que nos legou, o período da ditadura militar. Estaria sua força na forma ou no conteúdo? A resposta vinha a cada nova tentativa de destrinchar a obra: as questões formais são identificáveis, mas inseparáveis da escolha temática. É a consciência histórica e o posicionamento diante dessa mesma consciência que definem as necessidades formais.

Essas percepções permitiram que a pesquisa se justificasse. O recorte histórico comprovava a sua importância a cada dia, visto que o tumulto político, social e econômico que abala nosso cotidiano recente tem exigido que, atentos ao agora, entendamos como chegamos aqui, que percurso fizemos, o que aceitamos, com o que nos conformamos. E com a esperança de que ainda podemos e devemos assumir responsabilidade pelo que será da nossa história a seguir, esse contato com o que foi nosso passado recente deve ser compartilhado, principalmente com as novas gerações que, muitas vezes desorientadas, bradam nas ruas pelo retorno dos militares ao poder ou se questionam ingenuamente se não haveria opção mais eficaz do que a nossa tão fragilizada democracia. Ocorre que a historiografia tem suas limitações, em especial a em “dar conta, de forma exaustiva, daquilo que realmente aconteceu e, sobretudo, em dar voz

[1] Depois de ser lançado pela editora Expressão Popular em 2011, *K.- Relato de uma busca* foi relançado pela Cosac Naify em 2013 - edição adotada no presente trabalho - e finalmente pela Companhia das Letras em 2016. Kucinski, como escritor ficcional, lançou posteriormente *Você vai voltar pra mim.* São Paulo: Cosac Naify, 2014; *Alice: não mais que de repente.* Rio de Janeiro: Rocco, 2014; *Os visitantes.* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

àqueles que não sobreviveram, aos que se afogaram no vórtice de violência provocado pelo Estado autoritário" (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 181). Desconhece-se ou ignora-se hoje o que nunca foi permitido esclarecer sobre os anos de regime militar. Revisionismos questionam desaparecimentos, reafirmam conquistas econômicas, destacam a importância da "Ordem e progresso". Esse tipo de posicionamento permite que posturas de abuso, autoritarismo, tomada da coisa pública como bem privado se perpetuem na nossa socied3ade que não conseguiu romper de maneira revolucionária com as bases do regime repressor. É isso - e não outra coisa - que torna frágil a nossa democracia.

Se o tema, em seu aspecto histórico, estava e continua justificado a cada dia nas páginas dos jornais, não ficaria menos elucidada a escolha literária. A ficção pode chegar a recantos inalcançáveis ao discurso histórico. E mais: além da liberdade que a imaginação concede ao romancista para criar o que a história não permitiu conhecer, a obra de arte, se toma para si uma atitude crítica diante do passado histórico, "introduzirá na rede dos fatos certa instabilidade, certa vibração, um processo de reajustamento tão útil ao entendimento no nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu." (SARAMAGO, 2000, p. 15). *K. - Relato de uma busca* é obra que assume a função da arte que, inserida em um contexto sociocultural e, de certa forma, por ele definida, sabe ao mesmo tempo ser-lhe crítica, despertando em quem a lê o incômodo oriundo da recusa pelas coisas como são ou mais precisamente, da recusa pelo discurso histórico como forma única de representação. Esse potencial está diretamente vinculado aos procedimentos escolhidos para compor a narrativa. Identificá-los e compreender sua relação com o conteúdo ficcional e com a tomada de posição diante do fato histórico tornaram-se as metas da investigação exposta nesse trabalho.

Para atingir tais metas, eis a organização pensada para os capítulos que seguem. No primeiro, "O lugar de *K – Relato de uma busca* no contexto literário nacional", apresenta-se uma tentativa de rastrear uma tradição em que a obra de Kucinski possa ser inserida. Respeitando o recorte de romances que se voltaram para o período ditatorial, identificamos dois

grupos: o das narrativas escritas durante a ditadura ou em um momento muito próximo a ela, e o das narrativas contemporâneas que retomaram o tema. Depois de um breve levantamento do panorama dessas narrativas, seguimos para uma rápida análise de algumas obras exemplares desses dois períodos, com o intuito de cotejar projetos literários distintos e significativos que se voltaram a esse período histórico. Com isso, foi possível identificar algumas particularidades do projeto literário de Kucinski[2].

No segundo e terceiro capítulos, nossa atenção se voltou exclusivamente para o *corpus*. Em "A fragmentação do tempo", investigamos, com o amparo de Benedito Nunes e sua revisão teórica sobre o tempo na narrativa, como se dá o jogo temporal entre presente e passado em *K.* e os efeitos de sentido que esse mesmo jogo provoca. Já em "Um mosaico de histórias e silêncios", o enfoque voltou-se para a construção fragmentária da narrativa, que permitiu expor diferentes vozes, perspectivas, registros e, ainda, possibilitou explorar as lacunas, os vazios, os silêncios que surgem entre um fragmento e outro. Foi essencial nesse capítulo acompanhar as reflexões sobre literatura e formas de representação tão discutidas por Walter Benjamin e Adorno e comentadas de modo tão competente por críticos do porte de Jaime Ginzburg e Márcio Seligmann-Silva.

Por meio da opção por essa trajetória - que, assim como no discurso histórico e no ficcional, é fruto de uma escolha em detrimento de muitas outras opções -, parece-nos que foi possível dar o ponto de partida para propor uma leitura de *K. - Relato de uma busca* como ficção sobre um momento do passado nacional que possibilita uma reflexão capaz de contribuir com a nossa percepção e tomada de decisões a respeito do presente. Mais uma vez, voltemo-nos para Saramago, que, parafraseando Fernand Braudel, considera que

---

[2] A tentativa de contextualizar *K.* em uma tradição literária nacional foi de grande importância no momento em que esse trabalho se iniciava, visto que, pelo caráter recente de publicação do romance, havia escassez de material que compusesse sua fortuna crítica. Os poucos artigos publicados foram, em sua maioria considerados em algum momento dessa dissertação e inseridos nas referências bibliográficas.

> o 'romance histórico' - continuemos a chamar-lhe assim - não é outra coisa que uma constante interrogação dos tempos passados, em nome dos problemas, das curiosidades, e também das inquietações e angústias com que nos rodeia e cerca o tempo presente... Sendo assim, História e Ficção seriam expressões da mesma inquietação dos seres humanos, os quais, como múltiplo Janos bifronte, voltados a uma e outra, e do mesmo modo que tentam desvendar o oculto rosto do futuro, teimam em procurar, na impalpável névoa do tempo, um passado que constantemente se lhes escapa e que hoje, talvez mais do que nunca, quereriam integrar no presente que ainda são. (2000, p. 17).

Que o presente trabalho propicie oportunidades para novas reflexões a respeito da obra de Kucinski e seu impacto sobre que memória nacional queremos preservar, que identidade nacional queremos construir para compor a memória das futuras gerações.

1 O LUGAR DE K.- RELATO DE UMA BUSCA NA TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA

> Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, (...) formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há Literatura, como fenômeno de tradição. (CANDIDO, Antonio, 1981)

Para uma compreensão mais efetiva do que o romance de Kucinski pode representar no conjunto em que se insere, é preciso contextualizá-lo entre seus pares. T. S. Eliot (1989) tornou célebre a importância de se compreender a relação entre uma obra de arte e a totalidade de obras que a precede, como um teste de valoração: a obra, que não se faz – e nem se analisa - de forma isolada, será capaz de provocar uma alteração no conjunto que compõe a tradição, desde que com ela estabeleça uma relação harmônica, porém, acrescente-lhe alguma novidade. Esboçaremos

minimamente, então, o campo cultural em que *K.- relato de uma busca* está inserido: o de produção de romances nacionais que se voltaram para a representação do período ditatorial no Brasil. Para isso, este estudo parte do clássico ensaio de Antonio Candido, “A nova narrativa” (1989), de um capítulo da dissertação de mestrado de Flora Sussekind, *Tal Brasil, qual romance?* (1984), da obra de Schollhammer, *Ficção brasileira contemporânea* (2009) e por fim, de alguns ensaios de Silviano Santiago publicados em *Nas malhas da letra* (2002). O primeiro fornece um breve, mas preciso mapeamento das gerações e autores do século XX; o segundo, uma cuidadosa reflexão a respeito do romance-reportagem e dos poucos romances que representaram uma exceção ao modelo da geração de 70; o terceiro mapeia as últimas gerações do século XX e a geração “00”; e nos ensaios de Santiago, há rica reflexão a respeito dos romances autobiográficos dos anos 60 e 70. Com auxílio desse repertório, será possível identificar em que aspectos Kucinski se mantém próximo de seus contemporâneos ou rompe com eles, bem como em que momentos se mostra atrelado a uma tradição ou afasta-se dela.

Considerando essa proposta, esse capítulo tem a intenção de apontar traços comparativos entre o romance de Kucinski e outros dentro do recorte temático proposto. Não se pretende, aqui, aprofundar a análise do *corpus,* o que será feito nos capítulos seguintes.

1.1 A ditadura na obra de Kucinski e na ficção de 60-70

A temática abordada em *K.* não é uma novidade, nem entre os escritores de gerações anteriores, tampouco na literatura atual. Nos anos 60 e 70, o inconformismo diante do absurdo instaurado na realidade nacional inspirou a produção artística. A princípio, essa motivação pôde ser vista em romances politizados ainda livres de censura, mas já oposicionistas da situação que se estabelecia. Sob o regime ditatorial,

ganha destaque o *romance-reportagem*, que trazia para o universo ficcional casos específicos que deveriam ser relatados e esclarecidos nas páginas policiais dos jornais, então censurados:

> o gênero não é dogmático nem particularmente escrito para influenciar o pensamento social. É mais projetado para reproduzir ficcionalmente algum caso delicado de injustiça comprovada, quase sempre contra os menos favorecidos. (SILVERMAN, 1995, p. 26).

Como se percebe, não se trata de textos que se remetem diretamente a experiências de confronto entre guerrilheiros e o governo ditatorial, mas representaram uma tendência marcante entre os anos de 60 e 70, a ponto de sua fórmula ser reproduzida em programas televisivos, cujos episódios investigavam os mistérios e horrores de algum crime conhecido da sociedade. Se, tematicamente, o interesse estava voltado muitas vezes para a história de marginalizados perseguidos pela ação policial, tornando complexos os papéis de heróis e vilões, formalmente essas produções refletiam a atividade de seus autores: jornalistas, os romancistas adotavam uma linguagem direta, espontânea; recorriam ao estilo fragmentado; inseriam documentos e outras provas reais que pudessem dar credibilidade à reportagem narrada. Flora Sussekind, embasada em Davi Arrigucci Jr., amplia o teor informativo do romance-reportagem ao plano da alegoria:

> Uma cadeia de alegorias serve de eixo à produção romanesca dos anos Setenta. Toma-se "secção policial' por "jornal", assim como se toma "redação de jornal" por "sociedade brasileira". "Repórter de polícia" vira sinônimo de "jornalista" e este funciona por sua vez, como "herói da nacionalidade". “Informar" equivale a transmitir "notícias policiais". "Romance” é apenas uma "reportagem" um pouco mais longa. E "História" são casos policiais tomados como típicos da sociedade brasileira. (1984, p. 183).

É ela ainda quem observa que, de forma genérica, essa tendência literária dos anos 60 e 70 atendeu a necessidades de diferentes setores da sociedade: do público por algum tipo de informação, escassa nos jornais censurados; do jornalista, que encontrou um canal onde podia de algum modo realizar seu papel de informante; e, de certa forma, do próprio governo, afinal, se a sociedade queria ser informada, que fosse sobre

casos isolados, episódicos, deixando de fora questões sociais de caráter mais abrangente.

O estilo jornalístico de tais romances levou a uma valorização da representação do real em detrimento de um trabalho artístico com a palavra. Predominava no discurso literário da época de 70 o tom exageradamente emotivo, beirando a pieguice. Como se nota, pelas características gerais aqui delineadas, tais romances teriam um inegável valor sociológico, como registro da história recente do país; como valor literário, porém, há pouco o que considerar com relação à consciência estética.

Na década de 70, em paralelo com os romances-reportagem, o tema da ditadura foi abordado com um realismo bastante cruel, com intuito de impactar o público leitor por meio da denúncia dos horrores vividos por torturados. Surgem os chamados *romances memorialistas*, como o de Renato Tapajós, *Em câmara lenta* (1977), obra que inclusive levou o autor a ser preso pela segunda vez pelos militares. O romance ilustra bem a polêmica que absorve a crítica literária até hoje em torno da discussão a respeito do valor literário contido nesse gênero voltado à autobiografia. Se algumas, como os volumes de Pedro Nava, foram incorporadas ao cânone nacional, outras foram apartadas e compreendidas como textos de relevância sociológica, como as memórias de Fernando Gabeira. Um terceiro grupo, porém, continua suscitando opiniões contrárias, como atestam diversos estudos sobre a obra de Tapajós[1]. O romance de Renato Pompeu, *Quatro-olhos* (1976), por sua vez, isenta-se de tal polêmica, pela capacidade que o escritor teve de, ainda que preocupado em registrar a realidade brasileira contemporânea, fazê-lo de modo a não ocultar o caráter ficcional de sua criação. Como o próprio título sugere, não se trata de mera reprodução da realidade, tal qual uma reportagem, mas sim de uma observação afastada, talvez distorcida, de quem não se torna mero

[1] Sobre essa polêmica, vale registrar as seguintes indicações: COSTA, Carlos Augusto Carneiro. *Como um corte de navalha:* resistência e melancolia em *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, Dissertação de Mestrado Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Usp. Orientação Jaime Ginzburg. São Paulo: 2011. E ainda: LASCH, Markus. "Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós" (acessível em http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/1411/2211).

repetidor de uma ideologia, mas que se vê deslocado em relação a todos os papéis que lhe são impostos.[2]

Ao considerar a produção desse período, o crítico Antonio Candido revela uma visão bastante desencantada. Para ele, o contexto de repressão conduziu a literatura a uma postura de oposição em relação a tudo que pudesse se vincular ao sistema vigente: ao regime ditatorial, à linguagem acadêmica, aos tabus morais. O resultado dessa postura combativa teria levado, em muitos casos, a um excesso de experimentalismo a ponto de desgastar os efeitos que deveriam ser transgressores. Abusou-se da influência jornalística na literatura, da fragmentação, do hibridismo de gêneros, de um certo hermetismo, tudo com intuito de promover o choque diante da leitura; efeito que se perde justamente pela recorrência dos recursos:

> Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno. (CANDIDO, 1989, p. 209)[3]

Tomemos como base o pensamento de Sussekind (1984) para contrastar a obra de Kucinski com esse contexto. Debruçada sobre a tendência naturalista na literatura brasileira, a estudiosa pontua que não se trata de opor autores naturalistas, rotulados como menores, a outros que demonstram maior consciência da função criadora da arte. Antes, importa analisar, na história literária brasileira, momentos em que é possível

---

[2] Flora Sussekind (1984, p. 184) expõe uma interessante reflexão a respeito do neonaturalismo que caracteriza a literatura dos anos 70. Segundo ela, enquanto, em outros momentos, o naturalismo esteve atrelado a áreas diversas do saber, como a biologia, por exemplo, no período ditatorial, em que a censura limitava o acesso à informação, o saber valorizado na literatura foi o das teorias da comunicação. Assim, a ficção se mesclava ao jornalismo, tentando apagar-se como linguagem, a fim de frisar apenas as imagens (a própria seleção vocabular comprova esse interesse por fazer *ver* a realidade, como se nota no título *Em câmara lenta,* ou, ainda, rompendo provocativamente com essa tendência, *Quatro-olhos).*

[3] Não estamos considerando aqui outra tendência narrativa forte no período ditatorial, os romances alegóricos, como ilustram as obras de J. J. Veiga. Como essa tradição, também chamada de romance da sátira política surrealista (SILVERMAN, 1995), está bastante distante da opção estética de Kucinski, não fará parte da nossa reflexão.

identificar uma espécie de ruptura com um discurso convencional. Também aqui, não existe o propósito de destacar dois grupos a serem pesados em uma balança, distinguindo os “condenáveis” romances-reportagem ou relatos meramente autobiográficos de obras dignas de reconhecimento devido ao trabalho estético. O que se procura é o traço de ruptura: o que ocorre quando alguma obra perturba o que se vinha tornando corriqueiro, tal como fizera Renato Pompeu, em *Quatro-Olhos,* em relação à maioria dos romances dos anos 60-70.

Se o romance de Kucinski retorna à tradição das narrativas de 60 e 70 que tematizaram a ditadura, há nele aspectos que rompem com as escolhas que seus colegas jornalistas fizeram no passado. Com relação a aspectos temáticos, sua narrativa, inspirada na experiência autobiográfica, enfrenta a realidade sofrida por sua família nos anos de repressão. Não se expõe em *K.* a visão do guerrilheiro de atos heroicos. Numa recriação da produção anterior, Kucinski encontra uma perspectiva inusual: por meio de um narrador onisciente, acompanha-se o pai da guerrilheira, alienado até então do contexto político que lhe roubaria a filha. Esse ponto de vista, que é o principal, não é, porém, exclusivo: mesclam-se no relato, vozes diversas, como a do sogro da guerrilheira, outro pai em luto; a de outros combatentes; ou da amante de um delegado (Fleury), por exemplo; a voz da filha desaparecida, contudo, é silenciada, com exceção de quando surge em uma carta escrita para uma amiga. Desaparecida nos porões da ditadura, a personagem escapa ao alcance não só do pai, mas também do leitor.

Também em aspectos de estrutura, *K.* coloca-se em outro lugar. O discurso foge ao relato objetivo, construído por uma linguagem transparente que busca apagar-se para só fazer *ver* o referente, na linha do que foi feito nos romances-reportagem. Tampouco, é impregnado por um tom emotivo superficial, fácil, que busca sensibilizar o leitor para convencê-lo de uma verdade, de uma única realidade, traços recorrentes em grande parte dos romances memorialistas, ou autobiográficos dos anos 70. Destaca-se, como se verá ao longo desse estudo, o emaranhado que a estrutura narrativa explora entre tempos presente e passado, de forma que o narrador se mostra no presente - como indivíduo histórico - e se

oculta no passado, assumindo uma função ficcional de onisciência; a experiência vivida décadas antes (e que poderia representar um fato datado e, portanto, já superado de interesse) ganha vitalidade ao ser inserida, por meio das consequências que ainda persistem, no presente do narrador-autor. Tal embaralhamento de tempos distintos confere dinamismo à narrativa, atualizando a experiência e servindo como um filtro à emoção nos momentos em que o narrador se distancia: o tom ponderado evita que o relato beire o excesso sentimental ou a frieza meramente documental.

No ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, escrito em 1984, Silviano Santiago (2002) destaca alguns aspectos marcantes nos romances de tendência autobiográfica escritos por ex-exilados que podem nos servir de parâmetro também para melhor posicionar o romance de Kucinski. Sinteticamente, o crítico analisa os personagens considerando sua relação com a família; também a construção do protagonista e do narrador; por fim, a figura do intelectual representado em tais narrativas. Para verificar as proposições do crítico, serão considerados aqui os romances *Bar Don Juan* (2001), de Antonio Callado, *Quatro Olhos* (1976), de Renato Pompeu e ainda *Em câmara lenta,* (1977) de Renato Tapajós; a partir deles, será possível estabelecer um paralelo com *K. – relato de uma busca*.

Ao considerar a relação dos personagens com a família, Santiago observa, nas narrativas dos ex-exilados, que o foco se volta à figura do guerrilheiro e seu núcleo; a família fica relegada a um papel menor, isso se chega a ser representada na narrativa. Cabe aqui um detalhamento a partir do que o crítico chamou de família. Entenderemos, por um lado, a família de origem, que remete à formação da personagem, seus pais e, em alguns casos, irmãos; e, por outro, a família formada na vida adulta, como reflexo do amadurecimento de relações amorosas.

No romance *Em câmara lenta* há pouquíssima referência à família de origem, de formação do indivíduo; o interesse se dirige de forma praticamente exclusiva para as experiências do grupo guerrilheiro. Apenas uma personagem, Lúcia, retratada como jovem oriunda de família burguesa, que teria se envolvido na guerrilha por certo modismo, acata os conselhos do pai e foge do país quando o cerco dos militares se fecha sobre

o grupo. Por isso, é julgada como traidora, desertora. As relações amorosas também não chegam a amadurecer a ponto de se concretizar um novo núcleo familiar. São interrompidas precocemente, seja pela troca dos pares ou, de forma traumatizante, pela morte de um deles, como acontece com a parceira do narrador. Não há dúvida: o maniqueísmo da obra exige que se faça uma escolha, ainda que esta não seja uma decisão sem conflito: ou o personagem se entrega à luta pela causa, demonstrando uma postura de coragem e de engajamento cego, ou se acovarda e, numa postura mesquinha, aliena-se em seu círculo familiar aconchegante e cômodo. Nesse caso, terá que carregar a culpa, o que muitos não suportariam.

Bar Don Juan, de Antonio Callado, publicado em 1970, também apresenta como núcleo principal os jovens da resistência, numa atmosfera mais voltada para festa do que para opressão e melancolia. A referência familiar se dá apenas em relação a Mansinho e seu irmão: a casa dos pais é local da estabilidade, da segurança e do afeto. Um tanto alienados, eles acompanham a agitação da vida dos filhos e de seus companheiros, sem nenhuma interferência. Após o assassinado dos dois filhos, buscam alívio na religiosidade e no contato com alguns amigos dos jovens. A consciência política não perpassa a relação familiar nem antes e nem depois da tragédia: não foi com os mais velhos que os jovens despertaram para as questões sociais; e os pais nada aprenderam com a violência que lhes tirou de forma brutal os filhos. Alguns personagens também vivenciam o conflito entre se dedicar à luta social ou abandoná-la em nome do desejo de construir uma família. Em geral, desenvolvem um percurso de vai-e-vem, demonstrando a dificuldade de se decidir entre os dois polos. Aqueles que tentam conciliá-los também não são bem-sucedidos. A instabilidade da vida clandestina e a violência da repressão atormentam a concretização da felicidade amorosa que poderia levar à constituição do núcleo familiar. O romance *Quatro-olhos* de fato revela-se obra diferente, também dentro dessa perspectiva. O narrador não é guerrilheiro; vê, à distância, o envolvimento de sua esposa com grupos de resistência até perdê-la por conta da perseguição da polícia. Nesse sentido, a consciência do narrador é provocada muito mais por meio da percepção do fracasso de seu casamento do que das condições políticas do país. A relação com figuras

paternas, tanto do narrador quanto de sua esposa, só aparece enquanto lembrança da vida de solteiro, como símbolo de uma educação conservadora, questionável.

No romance de Kucinski, a situação é outra. O foco é a família, ou melhor, o protagonista é um velho na sua função de pai; os guerrilheiros já se perderam, as ações em ataque ao regime já praticamente não existem. O enredo se constrói com o que sobra da guerrilha: desaparições, desinformações, enganos; delações e confissões; um mundo marginal que deixa algum rastro evidente. É uma história composta de restos. O que importa agora são os efeitos sobre a família – no caso, o pai - advindos da decisão tomada pelo indivíduo: entregar sua vida à causa política. Assim, há espaço para reflexões do protagonista sobre seus erros como pai, seu alienamento em relação à vida da filha, seus equívocos ao longo dos anos e a angustiante dúvida: se ele tivesse agido diferente, a história seria outra?

Enfim, a partir do que Santiago identifica nos romances dos anos 70 e da análise de alguns deles, parece ser possível compreender que essas narrativas geralmente ignoravam as relações familiares ou retratavam a figura paterna como um ser alienado, egoísta em seu conforto, a quem o jovem guerrilheiro precisaria superar para poder avançar em sua consciência política. Ou ainda que retratavam as relações amorosas como espécie de conflito que, muitas vezes, prejudicava a clareza da opção pelo combate, tornando este incerto, inconstante, desordenado. Não seria, talvez, tempo para famílias. Já a obra de Kucinski é de outro tempo. E provavelmente por isso, o narrador olha em outra direção: a de quem sobreviveu e tem que enterrar os seus mortos.

Outro ponto que Santiago considera relevante nos romances de caráter autobiográfico escritos nas décadas de 60 e 70 estaria associado à caracterização do protagonista e do narrador. No relato dos exilados, seria recorrente a exaltação da figura do guerrilheiro representado pelo próprio narrador em 1ª pessoa, o qual, diante de suas memórias, avalia o fracasso da empresa. Fugindo da melancolia, resta a ele uma postura hedonista, de libertação sexual. Essa percepção do crítico talvez seja muito coerente com o que ocorre em romances autobiográficos como o de Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*, de 1979*).* Já na seleção aqui considerada,

essa análise cabe apenas em parte. *Em câmara lenta* apresenta tom extremamente melancólico, às vezes beirando mesmo a pieguice. Não há desregramento sexual, toda tensão está voltada para o clima claustrofóbico do narrador-personagem, que vivencia suas últimas experiências na guerrilha enquanto aprimora a decisão de dar cabo da vida numa última ação suicida. Por outro lado, é possível perceber no jogo que se cria pela alternância do foco narrativo, entre 1ª e 3ª pessoas, a oscilação entre a idealização do jovem guerrilheiro e a frustração pelo fracasso da causa. *Bar Don Juan* deixa entrever, no lugar da idealização do jovem herói, uma crítica: o conflito entre questões da vida pessoal e da causa e a postura hedonista de muitos dos combatentes levavam à desorganização do movimento; muitas vezes, os personagens são retratados como jovens inconsequentes, aventureiros, que mais anseiam por adrenalina que por uma prática com fim político bem determinado. O sexo se faz presente de forma constante, associado a um comportamento libertário, como aponta Santiago, mas também como ilustração de um desregramento que pode ter perturbado a organização dos militantes.

Mais uma vez, *K.* destoa: como o narrador não focaliza o guerrilheiro e sim o pai, não há idealização das ações de combate. Antes há uma problematicidade dos dois lados. Tanto há registro de erro por parte daqueles que não souberam retroceder, não conseguiram, por diversas razões, interromper o trajeto que culminaria em mortes e mais sofrimento, como há também a tentativa de expor a atitude daqueles que abandonaram ou traíram a causa, ou ainda, de quem se colocou a serviço dos militares. Até mesmo de quem, convivendo na intimidade com pessoas ativas no processo de aprisionamento, tortura e assassinato, sofre o conflito moral de se saber cúmplice de um crime que não está cometendo. Por fim, há quem se limita ao silêncio, à omissão, mas como condenar quem, com medo, ou com consciência, tenta preservar a própria vida?

O último aspecto destacado por Silviano Santiago que enriquece a leitura dos romances sobre ditadura remete à figura do intelectual, que, de acordo com o crítico, deixa de ser a voz do saber e passa a ser a figura mais questionada na prosa no fim do século XX. Tal desestabilização da

figura do intelectual estaria associada ao enfrentamento de toda forma de autoridade:

> Não se luta apenas pela descentralização do poder, mas pela descentralização da fala do saber. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no saber com o próprio saber, é a atenção dada à palavra do Outro" (SANTIAGO, 2002, p. 42).

Levando esta abordagem para o recorte de obras aqui exposto, teremos a confirmação da proposição do crítico: o único personagem que se aproxima da figura de um intelectual que surge no romance de Tapajós é um professor de cursinho, frustrado, acovardado, lúcido de que a guerrilha é improdutiva. Como que escondido da vida na sala de aula ou buscando escape em bares, explode sua revolta em uma crise de nervos provocada por um encontro ocasional com o protagonista da trama. O intelectual de *Bar Don Juan* é quem planejou escrever um romance que contasse a história do grupo de guerrilheiros que ele acompanha; mas também é quem os abandona, procurando refugiar-se no Mato Grosso, consciente de que a desorganização dos integrantes impede o sucesso da causa. Nele, o conflito entre as questões pessoais e a entrega à luta pela resistência é diminuído: ainda que se disponha a ajudar o grupo em alguns momentos, conhece e respeita seus próprios limites: ele sempre opta pelas questões pessoais, sejam elas na esfera artística ou amorosa. Outro pseudointelectual representado sem qualquer idealização é o narrador-protagonista de *Quatro-olhos.* Sua escrita serve-lhe de escape a um mundo ao qual nunca conseguiu se adaptar. Mesmo seu conhecimento sobre teorias políticas e filosóficas que o capacitam a produzir discursos apropriados em rodas de amigos de esquerda ou mesmo em situações em que queria impressionar a namoradinha engajada, revela-se mera maquiagem.

Kucinski não abandona a figura rebaixada do intelectual, mas parece problematizá-la ainda mais. São diversos os intelectuais representados no relato. A filha desaparecida, professora da Usp; também seu marido, desaparecido com ela, o ladrão de livros que sonhava com o livre acesso a informação e cultura; guerrilheiros, morreram por seus ideais. Nem todos, porém, têm o mesmo destino: houve colegas da universidade que optaram

pelo silêncio diante da desaparição; outros ainda chegaram a dramatizar a farsa da demissão por justa causa da professora desaparecida. Entre eles, o protagonista, também, cuja posição intelectualizada está associada ao seu vínculo com a literatura iídiche[4], luta com a culpa de quem se arrepende de ter se dedicado mais aos estudos - compreendido agora como matéria inútil, o iídiche na sua incomunicabilidade de língua morta – que à família, à filha, processo irreversível agora que ela se foi. E, por fim, há o intelectual narrador, identificado na figura do escritor que se expõe no primeiro e no último capítulos, e que toma para si a missão que o pai não teve forças para realizar: contar a história, registrar o que o pai não encontrou palavras para escrever. Assim, se há o intelectual que luta, há o que cala; se há o que não consegue transmitir o que vivenciou, há o que escreve para que os fatos não caiam no esquecimento. E esse contar é construído por muitas vozes, recusando, como destacara Santiago, uma fonte única de saber, de verdade.

1.2 K. e a ditadura entre os contemporâneos

Desde a época dos anos de chumbo, a literatura tem experimentado formas para expressar o impacto do regime ditatorial sobre o indivíduo em dimensões variadas. Os guerrilheiros representaram o foco principal, nos anos de 60 e 70, principalmente, por meio da linguagem direta do romance-reportagem ou dos romances memorialistas dos ex-exilados. Com o passar das décadas, se, por um lado, o assunto perdeu destaque, por outro, não foi abandonado. Outros enfoques e outras formas de expressar o trauma causado pelo governo militar podem ser identificados de maneira esparsa nos anos 80, e com um pouco mais de relevância no século XXI. Entre tantas manifestações sobre o tema, consideramos aqui justo destacar

[4] A relativização aqui se explica pelo fato de que K. exerce prioritariamente a atividade comercial: é dono de uma loja no Brás; faz parte, porém, de seu universo cultural, o contato com a literatura, com o estudo da língua iídiche, como também a prática da escrita literária, tendo sido inclusive premiado por essa razão.

alguns romances que encontram um projeto artístico original como forma de expressão da experiência de viver sob um regime ditatorial. Luís Fernando Veríssimo optou por traços estilísticos que são comumente classificados como recorrentes de tendências pós-modernistas para compor o seu *O Jardim do Diabo* (2005). Milton Hatoum, em *Dois irmãos (2000)* e *Cinzas do Norte (2005),* constrói seu universo ficcional com base em uma estrutura dicotômica. O mais recente dos romances aqui selecionados, *O irmão alemão,* de Chico Buarque (2014), encontrou na força da subjetividade do narrador sua particularidade. Essas quatro obras servirão como parâmetro para delimitar o contexto literário contemporâneo à obra de Kucinski no que se refere aos romances que se voltaram para o tema da ditadura. Como cada uma delas apresenta proposta bastante peculiar, não temos aqui outro recurso que não nos debruçarmos mais alongadamente sobre cada uma delas.

O romance de Luís Fernando Veríssimo, publicado em 1988, apresenta um olhar bastante particular sobre a ditadura e seus impactos sobre os indivíduos, mesmo aqueles extremamente alienados em relação aos acontecimentos. Narra-se a história de Estevão, personagem-narrador, escritor de romances de quinta categoria, aleijado, exilado em seu pequeno apartamento. Paralelamente à narração de seu presente monótono, apresentam-se, pouco a pouco, lembranças de seu passado, repleto de questões familiares mal resolvidas. Para o narrador, a literatura configura-se apenas como forma passiva de sobrevivência. Emoldurada por narrativas em que presente e passado se cruzam, há outra, em construção, a de mais um dos romances escritos por Estevão, cujo protagonista é Conrad, estereótipo de herói aventureiro e sedutor que combate o mal. No livro que está em processo, a narrativa toma um rumo cada vez menos aventuresco e mais reflexivo. Correndo em paralelo, as narrativas de Conrad e de Estevão evidenciam a semelhança de experiências: ao escrever sobre um personagem que amadurece, cresce em complexidade e é impulsionado a tomar consciência de sua conduta alienada, o próprio escritor passa por esse mesmo processo, em especial no que tange aos acontecimentos que levaram à destruição de sua família. Estevão, crescido debaixo da tutela do pai; juiz intransigente da traição à família que este

cometera; alheio à vida por meio de sua escrita pobre; vê-se aos poucos assumir um comportamento de quem problematiza, questiona e incomoda, mesmo que seja por meio daquilo que escreve.

Em meio aos fatos narrados, questões diversas são levantadas, como o papel da literatura e do escritor diante da indústria de massa que pauta a produção cultural contemporânea. Discute-se também a relativização dos conceitos de Bem e Mal, manifestados na relação entre pais e filhos, carrascos e subversivos. Quanto às referências à ditadura, elas são vagas como deveriam de fato ser quando vindas de um narrador que se assume como desinteressado por política. Não há precisão de datas, posicionamentos, menção a fatos históricos. Sabe-se que o irmão Tomás se escondia da polícia política e que o pai aparentemente mantinha vínculos com torturadores. Mesmo diante de todo esse alheamento, os efeitos são devastadores. Em meio a crises pessoais, o regime ditatorial corrobora a separação entre pai e filho, causa a morte do pai e o acidente que provoca a amputação do pé de Estevão. É impossível passar ileso por ele. Tomás, o irmão guerrilheiro, tenta descortinar os fatos ao irmão:

> - Eu não gosto de estar contando isto. Estas coisas. Mas você precisa saber, Estevão. Eu sei que você ficou chocado quando soube que o pai tinha outra mulher, que levou a mulher para dentro da nossa casa, lembra? Mas existem coisas mais importantes acontecendo, Estevão. Se você quer se revoltar, eu posso te dar muitas outras razões. (VERÍSSIMO, 2005, p. 150).

Permeando as narrativas encaixadas, surgem referências intertextuais, as quais remetem tanto a obras clássicas da literatura como *Os Lusíadas,* de Camões, ou *Moby Dick*, de Herman Melville, como à literatura popular, parodiada na novela escrita por Estevão. Até mesmo a tragédia grega está incorporada na narrativa que explora no personagem Grego, o vilão que perturba Conrad, conduzindo-o à lucidez diante da complexidade que é o ser humano; Grego é a esfinge que expõe mistérios a Conrad para que este enxergue a verdade.

Uma das questões latentes no romance é a reflexão sobre a literatura e suas funções. Estevão foi introduzido no universo dos livros por meio de seu pai, homem culto, católico, que usava os livros para entender a vida e para deixar recados para os filhos. O narrador cresce cercado pelos

livros da biblioteca paterna, os quais, posteriormente, serão empilhados por todos os cômodos de seu pequeno apartamento. Exilado na biblioteca, envolvido por tantas histórias, Estevão não viu a vida acontecer. Após a morte do pai e a amputação do pé, ele permanece exilado, agora em seu pequeno apartamento, de onde observa a vida externa pela janela, sem nunca sair de casa. As histórias que ele escreve, já não clássicas como as das leituras fundantes, continuam sendo um escape a pensamentos que o perturbam e que ele prefere ignorar. São pobres, repetitivas, seguem sempre o mesmo roteiro, publicadas para serem vendidas em bancas de jornal. Contribuem com a alienação do escritor e do público, ambos anestesiados pelo receituário narrativo. Aos poucos, porém, sua própria escrita provoca reflexões que surpreendentemente causam mudanças no mundo real e incomoda muita gente, entre eles, o mercado editorial. O escritor, a cada inovação no enredo, a cada nova emoção ou perturbação experimentada pelo protagonista, receia a desaprovação dos editores, numa explícita referência à manipulação da arte pela indústria cultural.

Desnuda-se, dessa forma, o processo de composição desse autor, Estevão, que escreve e amadurece a sua obra diante dos olhos do leitor; ao mesmo tempo, relata fatos de sua vida que são contados e recontados, de forma a impedir o acesso a uma verdade absoluta. Tudo é dado como representação, feita e refeita pela imaginação errante de Estevão. É impossível ter certeza do que de fato aconteceu, do que foi mera imaginação.

Fica evidente, diante do que se expôs até aqui, a opção de Veríssimo por uma literatura condizente com a proposta definida por muitos estudiosos como recorrente – não exclusiva - na literatura pós-moderna. Linda Hutcheon é uma das estudiosas que se debruçaram sobre o tema. Segundo ela, a ficção do pós-modernismo preocupa-se em contextualizar os fatos de um modo muito específico:

> o mundo em que esses textos se situam é o ‘mundo’ do discurso, o ‘mundo’ dos textos e dos intertextos. Esse ‘mundo’ tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Inserido dessa forma em uma rede textual, a narrativa ficcional explicita sua construção em paralelo com uma infinidade de outros discursos textuais. Já de início, com o período “Me chame de Ismael e eu não atenderei”, essa relação de retomada e negação está evidente. Estevão retrata-se como uma espécie de Ahab às avessas: enquanto o personagem do romance americano tem obsessão por reencontrar a baleia que lhe causou a amputação da perna, o narrador tenta fugir à sua “baleia”, entregando-se a histórias imaginadas. Outro traço marcante na ficção pós-moderna é a opção por evidenciar o processo de criação, de elaboração. Não se esconde mais que o mundo exposto na obra é um discurso; antes, isso fica evidenciado:

> Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu status de discurso de elaboração humana” (HUTCHEON, 1991, p. 78-79).

Claudia Amigo Pino retoma os estudos de Hutcheon, quando sintetiza as estratégias comumente empregadas nas obras metaficcionais. Destacam-se a inclusão do próprio autor do livro, do ato de escrever, de textos em construção, enfim, de elementos associados à criação. Acrescentem-se ainda a paródia: “Ao ler uma paródia de um romance de cavalaria, por exemplo, seria inevitável remeter-se a outras ficções e assim perceber que aquilo que estamos lendo também é uma criação” (PINO, 2004, p. 35) e a *mise en abyme,* na qual

> a necessidade de unir histórias fragmentadas e a suposição de que existe sempre uma narrativa mais ampla que engloba aquela que estamos lendo, levaria o leitor a voltar-se sobre a instância criadora (PINO, 2004, p. 35).

Essas estratégias todas, aliadas à descontinuidade do relato, contribuem para exigir do leitor a participação consciente no processo de construção da narrativa ficcional.

É isso que se exige do leitor em *O Jardim do Diabo.* Enquanto acompanha o processo de tomada de consciência de um indivíduo até então alienado, que usa suas histórias para fugir de pensamentos

perturbadores, que cede às exigências do mercado editorial, alimentando as bancas de jornal com sua subliteratura alienante, o leitor é envolvido pelo mesmo processo de perda de ilusões. Surpreende-se com a capacidade humana de superar expectativas, como quando se descobre que o pai, tão devoto, mantinha duas famílias. Perturba-se quando o narrador deixa evidente que não apenas a história de Conrad é sua criação, mas também o relato de sua própria vida, cercado de incertezas, de reformulações, impedindo o acesso a uma verdade absoluta. Em meio a tudo isso, ainda surgem as inserções do rádio da passadeira, berrando a sociedade do espetáculo, com suas notícias sobre crimes violentos, a exploração do sofrimento de pessoas humildes, o sensacionalismo barato; tudo isso dividindo espaço com as pilhas de livros eruditos herdados do pai. Estevão, Conrad e o próprio leitor são obrigados a constatar que não é possível manter os olhos fechados diante dos acontecimentos da vida, diante da complexidade do ser humano. Esse é o ensinamento de Grego a Conrad, depois de expor os horrores da vida humana diante de seus olhos, enquanto come cordeiro, o símbolo cristão da expiação:

> - Mas você não é um personagem, Conrad. Você não está imune ao tempo, par mais que seu cérebro queira convencê-lo do contrário. Resultado: você é um adolescente de quarenta anos. O mundo é inocente porque não ter a consciência dos seus crimes. Você não pode se dar a este luxo, Conrad. Você tem a consciência, veio inclusa no pacote" (VERÍSSIMO, 2005, p. 138).

Muito mais poderia ser dito sobre esse interessante e provocativo romance de Luís Fernando Veríssimo, mas fugiríamos muito do propósito do presente estudo. Sigamos então para as demais obras que nos permitirão criar um panorama contemporâneo em que se enquadra *K.*

Nos dois romances de Hatoum, o romancista demonstra gosto e competência para a grande narrativa, a história de um clã ou de uma geração. Envolvidos pelas paisagens de Manaus, os personagens testemunham a passagem do tempo e a transformação da sociedade, alguns participando ativamente do processo. Em ambos os casos, os narradores desempenham um papel secundário. Parecem mais destinados a contar a história dos outros do que a sua própria. São observadores um tanto passivos de experiências alheias, deixando claro o quanto seus

destinos, na verdade, conduzem-se pelas ações dos outros. Assim, em torno deles, delineia-se todo um universo de relações entre personagens que se cruzam, que se opõem, muitas vezes se chocam diante dos olhos desses narradores-testemunhas. Tais relações vão se construindo aos pares, sem que isso represente um apelo a uma visão maniqueísta, mas, antes, pares que se alternam, como se disputassem os mais variados papéis.

O romance *Dois irmãos* explora a rivalidade entre Yakub e Omar, constituindo espelho de mitos bíblicos: a inveja leva Caim a matar Abel (Gênesis 4), a disputa pela atenção dos pais causa a desestruturação da família dos irmãos Esaú e Jacó (Gênesis 27). A disputa entre Yakub e Omar selam o destino da família. A complexidade das relações é garantida pela alternância de papéis que provoca verdadeiro embaralhamento de personalidades e de atributos entre os membros da família de Halim, o pai, cuja história revela paralelamente as mudanças na sociedade de Manaus ao longo de várias décadas (o muçulmano Halim, que chegou muito jovem ao Brasil por volta dos anos 20, falece no sofá de sua casa com cerca de 80 anos; depois de sua morte, ainda são narrados fatos de outros tantos anos que expõem o esfacelamento da família e as mudanças na região). A relação entre mudanças históricas na Amazônia e os rumos da família também evidencia um aspecto complementar: ainda que não haja por parte das personagens um engajamento político ou econômico evidente, são essas questões macroestruturais que interferem diretamente no cotidiano retratado na ficção. Em especial, nota-se a influência dos efeitos do governo ditatorial na vida dos gêmeos: Yaqub, formado no colégio militar, segue a carreira e conquista privilegiada posição social, sempre desfrutando de vantagens advindas dos seus aliados. Omar, o irmão rebelde, que não concluiu estudo nem mesmo no colégio destinado à “escória”, revolta-se contra a prisão, tortura e morte de um amigo, tragédia ocorrida em 64; num gesto de impulso, escreve, nos muros da praça, com tinta vermelha, versos do professor morto, protesto que também o levará à prisão.

Há um embaralhamento de acontecimentos de épocas distintas - o passado de Halim e Zana, a infância e a juventude dos gêmeos, a ruptura

definitiva entre os irmãos e a morte dos que vão envelhecendo – diante do qual, Nael, o narrador, tem papel fundamental. Cabe a ele amarrar os fragmentos que ouviu das mais diversas vozes, colando-os com o que ele próprio testemunhou. É um narrador marginal, envolvido em contar a história dos outros, mas, ao mesmo tempo, envolvido com a busca por sua própria identidade. Apenas nos últimos capítulos, esclarece-se que ele é fruto de um estupro: Omar violenta a jovem índia que servia como criada na casa da família. Retrato de relações embrutecidas, marcadas pelo servilismo a que se sujeitavam tantos que, seduzidos por aparente inclusão nas famílias patriarcais, entregavam suas forças até o fim da vida, alheios a questões políticas e econômicas que beneficiavam setores bem distantes dali.

Em *Cinzas do Norte,* a dicotomia invade o relato desde o início, quando o narrador Lavo revela que assumirá, de certa forma, a tarefa que seu amigo de adolescência, Mundo, não conseguiu cumprir, usar a arte para contar de alguma forma sua história. Se Mundo se perdeu com as palavras, Lavo será o narrador desse relato. Enquanto Mundo ganhou destaque na narrativa por causa da sua personalidade rebelde, de suas atitudes intempestivas, o narrador cresceu ao seu lado sem que suas ações ganhassem qualquer brilho, concluiu os estudos, tornou-se advogado, assumiu, enfim, o papel que, de alguma maneira, a sociedade lhe exigia ou, no mínimo, esperava que ele assumisse. Mundo, por sua vez, rompe, ousa, cria, destrói. Assim, cada um a sua maneira, os jovens, de forma inconsciente, rivalizam, tentando chamar para si a atenção dos homens que, para o bem ou para o mal, exercem a função de figuras paternas, Jano e Ranulfo. O primeiro, capitalista de sucesso, herdeiro, conservador, amigo de militares. O segundo, o pai desejado: alma de artista, eterno revoltado, amoroso, compreensivo, verdadeiro mecenas ideológico da arte. Em torno desses homens e seus filhos, as mulheres também ocupam posições dicotômicas. É nesse universo de pares, os quais buscam suas identidades a todo o momento, que corre como pano de fundo o governo militar. Se ele não é o tema central, está lá: militares e seu séquito são os amigos de Jano, que interferem em seus negócios, aconselham-no sobre a educação do filho, deslumbram-se com sua mulher e usurpam-lhe a herança depois da

morte do patriarca. Militar é o colégio interno para onde Mundo, o artista nato, é enviado, com a esperança do pai de que a experiência lhe ensinasse obediência e respeito, quando, na verdade, só lhe intensificou a revolta e a perturbação. Militares os que perseguem e espancam Ranulfo por ter auxiliado Mundo em sua obra provocativa no conjunto habitacional Novo Eldorado, ou ainda os responsáveis pela perseguição a Mundo no Rio de Janeiro, que o obriga a exilar-se no exterior.

A dicotomia manifesta-se não apenas como uma espécie de jogo que embaralha as identidades dos personagens. Ela atinge também a representação da figura do intelectual, do artista. Há, em *Cinzas do Norte,* o artista que se mantém fiel a seus princípios éticos e paga por isso o preço da vida depauperada, marginalizada; há o que se vende às pressões mercadológicas e enriquece; e entre eles, o discípulo, que vaga confuso, desorientado, sem saber que caminho seguir.

Nesse mundo marcado pelos pares, a vivência sob o jugo do governo ditatorial se delineia: o olhar aqui é mais demorado e abrangente do que nos romances de protesto contra a ditadura das décadas anteriores. A trajetória das personagens abarca décadas (desde os anos 50 aos 80) e revela lentamente a formação de famílias, construção e decadência de impérios, mudanças políticas, e, paralelamente, como os indivíduos adaptam-se a esses novos contextos ou sucumbem diante deles. O progresso da região, vinculado ao desenvolvimento da urbanização, acompanha os anos do “milagre econômico” ditatorial. Enquanto um pequeno grupo enriquece, ostenta luxos desmedidos, alguns conquistam pequenos avanços na condição de vida, que logo se revelam ilusórios. Na outra extremidade social, o patrimônio de Jano, construído em torno da Vila Amazônia e do plantio da juta, fonte da vida luxuosa da família, torna-se anacrônico ao longo dos anos. A nova era chega representada pelo crescimento na área da construção civil, que possibilitará o enriquecimento de uma nova elite; também pela instalação de multinacionais na região. Diante desse avanço que parece devorar tudo o que estiver no caminho, a dicotomia permanece presente, e complementa a visão do cenário de crescimento urbano com a exposição da perda da qualidade de vida das camadas mais baixas, entulhadas em conjuntos habitacionais como o Novo

Eldorado; e da prostituição infantil patrocinada pelos que enriquecem imoralmente. As palavras do narrador explicitam essa visão de contrastes que se complementam para retratar a realidade da região:

> (...) Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a "reforma urbana" do coronel Zanda, as praças do centro, como a Nove de Novembro, serem rasgadas por avenidas e terem todos os seus monumentos saqueados. Não viu sua casa ser engolida, nem o hotel gigantesco erguido no mesmo lugar. (HATOUM, 2005, p. 192)

Note-se o contraste entre a Manaus que "crescera" e a "destruição" que nutre o desenvolvimento. Este é construído por meio de rasgos das estradas que prejudicaram a paisagem original, por meio do despojamento do patrimônio, da devoração de um passado substituído por um agigantado turismo comercial.

Aristóteles, em sua *Arte Poética* (2003), disse que o papel do poeta é mais elevado do que o do historiador, porque este se prende ao registro do que é particular, datado, enquanto o poeta busca representar o que é universal. Em *Cinzas do Norte,* Hatoum encontrou na dicotomia um olhar mais abrangente para representar não um episódio datado, não a história de um sujeito, mas para materializar a sensação de quem fazia parte de uma sociedade que presencia uma mudança de época. Não é a história de guerrilheiros, de ativistas da esquerda que perseguem ou são perseguidos por militares: é a história daquela maioria que parece, na maior parte das vezes, não ter clareza de como as questões políticas e econômicas interferem tão diretamente em sua trajetória.

A força da dicotomia na narrativa de Hatoum é garantida também pelo eco na própria forma. Não se identifica apenas tematicamente, nem se limita à estruturação de trânsito constante entre os personagens. Ela se manifesta também por meio da opção por duas narrativas que se entrecruzam e complementam olhares distintos. A narrativa central é apresentada da perspectiva de Lavo, que cresceu em meio aos mistérios que cercam as vidas dos adultos à sua volta e que presencia as alterações drásticas no presente. Toda essa narrativa é fragmentada em 20 capítulos enumerados. Entre alguns deles, numa distribuição assimétrica, surge

outro relato, também fragmentado em capítulos esparsos, não numerados, com fonte em itálico. Constituem um relato de Ranulfo destinado a Mundo, explicando, pouco a pouco, fatos do passado e outros do presente que o narrador Lavo, na sua própria narrativa, não soube desvendar. Este relato foi recolhido pelo narrador e inserido na sua própria narrativa. Como que a exigir um eterno retorno a esse passado, o texto introdutório dialoga com o último capítulo da narrativa de Lavo: o fragmento inicial menciona a última carta escrita por Mundo, provavelmente momentos antes de sua morte; o capítulo 20 é a transcrição dessa carta. Um passado que se fecha sobre si mesmo, mas que não pode ser esquecido, missão da qual se incumbe o narrador.

Por fim, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* permitem corroborar a visão contemporânea sobre a obra de Hatoum:

> Poderia ser um resumo do projeto literário de Hatoum sua vontade narradora, que se propõe como antídoto moral ao esvaziamento contemporâneo de sentido, carregando uma certa nostalgia reativa, uma certa falta de humor (...) (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 92).

A essa afirmação, acrescente-se uma abordagem diferenciada sobre o período ditatorial no Brasil: não é o retrato de experiências de guerrilheiros, tampouco de seus familiares. Interessa ao autor um enfoque amplo que possibilita representar, por meio de relações familiares, o comportamento mais recorrente que não o do engajamento com a esquerda, ou com os militares, mas um alheamento, um correr da vida privada como se a ilusão do milagre econômico, a atmosfera de violência e repressão não estabelecessem uma relação causal direta com suas vidas.

Publicado em 2014, *O irmão alemão,* de Chico Buarque, tem em comum com os romances mencionados anteriormente o fato de trazer o período ditatorial como um pano de fundo na narrativa. Não se trata de retrato de guerrilheiros e militares, mas de um sujeito que, por mais alienado que seja, tem sua vida abalada por consequências funestas de regimes repressores: não apenas a ditadura brasileira, mas também, de forma distante, o nazismo na Alemanha.

O narrador-personagem, Ciccio, revela em toda a narrativa uma subjetividade tão intensa que chega a se tornar egocêntrica. Os fatos vão se mesclando aos seus devaneios a todo o momento, o que cria um efeito de proximidade em relação ao protagonista ao mesmo tempo em que um distanciamento em relação ao mundo exterior; e eis a alienação.

Ciccio é tomado por ideias-fixas. Sabendo que seu pai teve um filho na Alemanha, antes mesmo de se casar, consome seus dias na tentativa de obter informações sobre esse irmão ausente. Diante do sucesso do irmão brasileiro com as mulheres, tortura-se, numa vingança doentia de tentar seduzir as namoradas que o primogênito abandonou. A frieza do pai, inacessível em seu universo de livros, é respondida por ele com uma obsessão por literatura, numa tentativa vã de chamar-lhe a atenção. É em meio a tais obsessões que a repressão militar se manifesta na vida da família: o irmão brasileiro, cuja voz fora inclusive empregada em um anúncio do governo divulgado pelo rádio, desaparece após sair pelas ruas com uma jovem guerrilheira. A família é consumida pela tragédia: o pai morre primeiro, a mãe, tempos depois, enquanto ele continua a buscar informações sobre o irmão alemão. Trata-se de um sujeito que busca o outro para na verdade encontrar a si: imita o pai nas leituras; compara-se ao irmão brasileiro com relação à aparência, à vida sexual e à capacidade intelectual; fantasia sobre o irmão alemão, criando semelhanças e coincidências. E quando o horror da violência ditatorial se escancara, ele atravessa a rua, fecha os olhos.

Tânia Rivera (2014) considera o retorno do sujeito como um aspecto marcante na arte contemporânea. Esse sujeito, segundo a pesquisadora, já não é mais aquele capaz de ordenar a representação artística a partir de seu olhar soberano. Hoje, ele é descentralizado e, diante do outro, problematiza suas fronteiras. Buscando sua completude no outro, o sujeito da arte contemporânea desloca-se entre o dentro e o fora, de forma análoga ao que caracteriza a fita de Moebius:

> figura topológica que pode ser construída pela torção de uma tira de papel seguida pela união de suas duas pontas, tornando-se uma superfície de uma só face contínua. (...) a superfície da fita, graças à torção que a constitui, não apresenta distinção entre dentro e fora. O sujeito não é mais que tal torção, o caminhar

> nessa superfície que se dá de forma contínua no tempo passando por dentro e por fora sem ruptura alguma. (RIVERA, 2014, p. 32)

Assim é construída a narrativa de *O irmão alemão.* O efeito é de estranheza, afinal não há uma representação mimética da realidade, mas um esgueirar-se de dentro para fora e de fora para dentro constante. Assim, se a violência militar está nas ruas enquanto o narrador finge não ver; se a repressão sequestrou um membro da sua família enquanto ele age como se nada mais significativo de fato tivesse acontecido, é no universo de devaneio que o trauma aparece, quando Ciccio se imagina no lugar do irmão. Nessa situação fantasiosa, não há fechar de olhos para os maus-tratos aos presos:

> O inspetor Borges teria me arrastado para uma conversinha no quartel-general do Exército. Amarrado num acento metálico, cheio de fios espetados em meu corpo nu, era esperável que eu tivesse muito que contar do meu melhor amigo, um cabra com colhões no dizer dos seus algozes, um que suportou sem abrir o bico o que ninguém suporta, um que terminou seus dias feito um zumbi, de tanta porrada no crânio e tanto pentotal nas veias. Já eu submetido a descargas elétricas intermitentes, em dúvida se era mais lancinante a dor em si ou sua expectativa, não pretenderia me tornar um herói da resistência. Mas tampouco teria como cooperar no interrogatório sem nada saber dos descaminhos do meu amigo, dos seus colegas de armas, dos seus pontos de encontro, do organograma do seu grupo, dos seus contatos no exterior, dos seus nomes de guerra. Só me viriam à cabeça segredos da minha infância como o Pernalonga, o capitão Marvel, o Homem Borracha e que tais e ao ouvir meus balbucios, o major enfurecido aceleraria a manivela de modo a intensificar a corrente elétrica. O que me provocaria vômitos, convulsões e inopinadamente uma parada cardíaca. (...) E agora deitariam o meu corpo numa viatura com placa fria, que por quatrocentos quilômetros de estrada me conduziria a uma praia ao alvorecer. (...) Os urubus seriam espantados a golpes de remo por um barqueiro, que depois de arrancar de nossas bocas os dentes de outro que remunerariam sua labuta, nos carregaria nas costas, nos empilharia em sua balsa e em alto-mar nos servira de alimento a seus irmãos peixes. (BUARQUE, 2014, p. 187-8)

Ciccio nunca foi preso, torturado; também nunca procurou saber o que de fato aconteceu com seu irmão brasileiro. No fragmento, porém, a inversão de papéis – ele é a pessoa presa, torturada e assassinada – possibilitada pelo sonho permite concretizar os fatos que muito provavelmente definiram o destino do irmão. Esse universo de sonho é

ainda corroborado pelo olhar externo do narrador: ele se vê sendo torturado, como vê a própria morte e depois vê seu corpo desaparecer em alto-mar.

Tania Rivera retoma os estudos da psicanálise para compor sua própria reflexão a respeito da relação entre imagem e arte contemporânea. A imagem compõe lembranças e sonhos para, muitas vezes, transformar uma realidade traumática. A “lembrança encobridora” (FREUD, 1899 apud RIVERA, 2014, p. 52) seria a representação por meio de imagem que constrói uma fantasia a qual altera a cena real, mantendo, porém, vínculos cifrados com esta mesma realidade traumática. Sonhos e lembranças seriam, dessa forma, uma representação opaca do real, uma vez que, paradoxalmente, tornam-no visível e invisível. Tal parte invisível a que a imagem se associa é aquilo que não se conhece e que, consequentemente, não pode ser representado. Trata-se, de acordo com Rivera, “da existência de uma matéria bruta da imagem que é informe, excrescência terrível, abismo onde nada se vê e diante do qual o homem vacila” (2014, p. 69).

Ciccio sonha; em seu mundo onírico, os pensamentos tornam-se imagens as quais representam o visível ao mesmo tempo em que sinalizam o informe. O imaginário da tortura e do assassinato praticado pelos agentes da ditadura está lá representado. O destino do irmão é o desconhecido, o informe; não pode ser retratado, mas vive de forma cifrada nos delírios do narrador-personagem.

No romance de Chico Buarque, portanto, o recurso encontrado para abordar, entre outros temas, a ditadura militar, foi o olhar descentralizado de um jovem intelectual, que vive a expectativa de conseguir uma vaga na universidade devido ao desaparecimento de alguns professores e o exílio de outros. Em meio aos seus devaneios e obsessões, eis a ditadura que invade mesmo a vida de quem se mostra extremamente alienado. Ao mesmo tempo, o escritor compõe seu universo ficcional a partir de elementos extraídos de sua própria biografia. Schollhammer reconhece que uma tendência marcante na literatura e na crítica contemporânea é a revalorização da experiência pessoal na composição da matéria ficcional. Muitas vezes, essa condição leva ao que se convencionou denominar autoficção, na qual “o miolo do real é o sujeito, e a ficção serve para uma

espécie de encenação de si com a finalidade de semear dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do ‘eu’ narrativo” (2009, p. 108). Para que ocorra a encenação de si, autor, narrador e personagem devem ter nomes idênticos. Além disso, não deve haver simples exposição de fatos, mas sim uma deformação deles (FIGUEIREDO, 2010). Ciccio, o Francisco, filho de Sérgio Buarque de Holanda, homem enclausurado entre suas estantes infinitas de livros, dedica-se às letras, sustenta-se como professor sem paixão e narra fatos que marcaram sua história, mesclando-os com fantasias, delírios e sonhos. Além das referências nominais como elementos de realidade autobiográfica, são inseridas cópias de documentos relacionados a Sergio de Hollander e seu filho alemão. Assim, o sujeito, por meio de dados autobiográficos inseridos na ficção, torna-se o índice de real que parece sempre ser um atrativo ao romance nacional.

A análise longa se fez necessário para jogar luz sobre propostas ficcionais atraentes, provocativas, distintas entre si e também em relação ao projeto literário de Kucinski em *K.* Este se mantém longe de experimentalismos pós-modernos, sem a pretensão da grande narrativa memorialista que representa a história de um clã, e menos ainda afeito a introspecções psicológicas de maior profundidade. Os romances contemplados permitem constatar que o tema da ditadura ganhou maior flexibilidade com relação a sua representação. Ainda que por caminhos estéticos distintos, as obras de Veríssimo, Hatoum e Buarque não estão centradas na ditadura propriamente. O governo militar serve como pano de fundo, contextualização que confere algumas experiências definitivas na trajetória das personagens, ainda que estas não tivessem envolvimento direto com o regime. Dessa forma, são obras que se distinguem da maneira como o tema é abordado em *K.* Neste, a ditadura é o cerne, sendo investigada na sua aparência e nos seus esconderijos. Ainda assim, algumas tópicas são convergentes, como a da família, a do intelectual e a literatura. Não mais a opção pelo indivíduo guerrilheiro, mas sim o interesse por como esses diferentes setores da sociedade lidaram ou foram influenciados pelo governo ditatorial. A família, seja ela constituída por indivíduos alienados ou até mesmo por alguns mais conscientemente ligados à ala governista ou à guerrilheira, desmantela-se; a figura paterna

enfraquece-se: defeitos de caráter, fraqueza, alienação vêm à tona para desmistificar a autoridade do pai, cujas experiências de nada valem aos mais jovens. O intelectual, que muitas vezes espelha pai e filho, tem um saber hermético, inútil, não salva vidas nem traz alívio ou sentido às experiências vividas. Por fim, a literatura é questionada em suas potencialidades em todas as obras aqui investigadas. É inicialmente fuga em *O Jardim do Diabo*, para se revelar pouco a pouco perigosa e incontrolável. É construção de sentido e preservação de memória nos romances de Hatoum. Parece ser alienação e isolamento, quando não construção de aparência em *O irmão alemão.* É temporariamente silenciada em *K.* - cujo protagonista, poeta, não consegue escrever sobre o assassinato da filha - até ser redescoberta pelo narrador.

Delineia-se assim, a especificidade de *K. – Relato de uma busca*: num jogo entre realidade e ficção, desnuda-se o horror de quem viveu os impactos da violência do governo militar mesmo que não tenha pertencido ao movimento de guerrilha. Tudo isso sendo resgatado praticamente 50 anos após os fatos terem ocorrido. Tudo isso sem se render à veia jornalística do autor. Se, retomando Eliot (1989), uma obra prova seu valor ao mostrar potencial para se inserir em uma tradição, porque apresenta alguma harmonia em relação a ela, mas, ao mesmo tempo, insere-lhe elementos novos, a obra de Kucinski comprova esse valor. Ela possibilita o resgate de romances de protesto dos anos 70, sem se relacionar com eles pela mera repetição e enriquece, com suas especificidades, o conjunto de obras contemporâneas que se voltam para o tema.

2 A FRAGMENTAÇÃO DO TEMPO

> Uma das funções da narrativa é cambiar um tempo em outro tempo (Christian Metz apud Genette, 1979, p. 31)

Em uma das epígrafes de *K. Relato de uma busca,* transcrita de *Terra sonâmbula,* de Mia Couto, explicita-se uma das estratégias narrativas que estruturam a obra: “Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo mais uma sombra sem voz”. Para apagar a si, é preciso primeiro mostrar-se. Eis que o narrador o faz no primeiro capítulo, “As cartas à destinatária inexistente”. Em primeira pessoa, o narrador situa-se diante da matéria que será exposta ao longo do relato, explicitando reflexões sobre o fato de sentir, em seu presente, as consequências da desaparição da irmã há mais de três décadas. Notam-se aqui, marcas biográficas, em que o narrador-autor se expõe como o irmão, cujos filhos perderam a tia, alguém que ainda rememora o passado nunca elucidado.

Nota-se, então, que o presente se identifica então com a figura do próprio autor, e se define como o ponto de partida, mas, apesar de importante, não é o foco do interesse. Depois desse primeiro capítulo, a voz autoral, histórica, desaparece - com rara exceção – e o relato é conduzido pelas vozes ficcionais, seja ela a de um narrador em terceira pessoa cuja onisciência permite revelar a introspecção do pai, K., seja a de personagens variados que surgem ao longo da narrativa. A voz autoral só ressurge, de modo explícito no último capítulo. Talvez, como anunciado na epígrafe, apenas “sombra sem voz” diante da ineficácia da busca. Com esse apagamento, depois de ter existido a identificação, intensifica-se o impacto que o passado tem sobre o presente[1].

---

[1] Para garantir a clareza das ideias expostas, vamos usar daqui por diante a nomenclatura “narrador-autor” para nos referirmos às passagens em que a voz histórica do irmão escritor que perdeu a irmã no regime militar e que escreveu, no ano de 2010, seu romance baseado nessa violência; e usaremos apenas “narrador” ou narrador ficcional” para a voz

Diante da constatação de que o relato parte do momento presente para jogar luz sobre o passado, fica evidente o relevo que se dá, na obra, à categoria narrativa do tempo. Empregaremos aqui a abordagem de Gerard Genette (1979), retomada por Benedito Nunes (1988), para embasar nossa análise.

Nunes (1988), em seu cuidadoso levantamento de abordagens teóricas sobre o tempo na narrativa, lembra, com Genette, que investigar o tempo nesse tipo de texto exige a mensuração de duas noções, *ordem* e *duração*. No primeiro caso, interessa considerar se a ordenação dos fatos na história é a mesma dada no discurso ou se há alguma anacronia, isto é, alguma discordância entre a ordem em que os fatos ocorreram e a ordem em que são expostos pelo narrador. No segundo caso, interessa investigar a duração que a narrativa assume em diversos momentos.

2.1 As variações de ordem

O estudo da ordenação temporal concentra-se na análise das relações entre a sucessão temporal dos fatos que constituem a matéria narrativa, a história - ou fábula, para os estruturalistas - e a nova disposição que os mesmos fatos ganham no discurso narrativo, isto é, no enunciado ou ainda na narrativa. A variação de ordem dos fatos que o discurso narrativo tem o privilégio de fundar permite investigar efeitos de sentido, considerando-se o destaque ou o apagamento que se dá a determinados acontecimentos.

Em *K*., surge, em primeiro lugar, o agora da enunciação. O discurso do narrador-autor que se expõe em primeira pessoa no capítulo inicial determina um tempo, o presente. Uma vez posicionado nesse momento, esconde-se atrás da voz narrativa, ficcional para poder, então, contar fatos passados, sem que se estabeleça uma rígida coesão entre eles, nem lógica

---

narrativa em 3ª pessoa que acompanha com onisciência - que corrobora a perspectiva ficcional – a angústia do pai K.

tampouco temporal. Assim, o discurso que neutraliza o momento contemporâneo – que perde importância - e revitaliza o passado – esse sim, momento que, na narrativa, precisa ser compartilhado. Eis um dos trunfos do discurso literário: sem se prender ao caráter preferencial que o tempo presente goza na realidade, permite reordenar presente, passado e futuro do modo como a subjetividade do narrador julgar conveniente:

> É deslocável o presente como deslocáveis são o passado e o futuro. De "uma infinita docilidade", o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único (NUNES, 1988, p.25).

O presente, contextualizado pela data de 31 de dezembro de 2010, parece estagnado. Não há uma exposição de fatos propriamente, mas a explicitação de uma vida paralisada pela tragédia. Explicitado por verbos conjugados no presente do indicativo e por advérbios e locuções adverbiais temporais, esse momento é caracterizado pela rotina, pela monotonia. "De tempos em tempos" e "sempre" são exemplos de marcadores temporais que evidenciam o caráter iterativo da vida o presente do narrador-autor. Os verbos, conjugados no presente do indicativo, explicitam ações repetitivas ou indicam estados em aspecto durativo. Na rotina representada, de um lado, o sistema que age cotidianamente como se a irmã não tivesse sido assassinada pela ditadura, enviando-lhe correspondências; de outro, o narrador-autor que nunca deixa de se comover diante da reiterada lembrança. Um presente que não consegue se abster das mágoas passadas. Com base nessa constatação, o narrador-autor, figura histórica desse relato, comenta:

> É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão de seu corpo morto, o carteiro fosse um Dybbuk, sua alma em desassossego a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam nossos filhos e netos. (KUCINSKI, 2014, p. 10)

A partir desse presente que define o foco de onde a narrativa será contada, estabelecem-se as demais referências temporais, o passado e o futuro relativos a essa perspectiva do narrador-autor. O emprego do verbo conjugado no futuro do indicativo ocorre acompanhado de advérbio de negação: “A destinatária jamais aceitará a proposta”. É um futuro negado.

O passado, por sua vez, constitui-se por meio de verbos no pretérito perfeito, indicando seu caráter concluído, irrevogável, no que se refere ao destino da irmã e estruturado de duas formas predominantes: as frases expressam as suposições do narrador-autor sobre o que aconteceu com a irmã, como em “fiquei imaginando em que etapa da tragédia em gestação isso aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 10); em outra passagem, o passado é também invadido por negações cuja ênfase no aspecto perfectivo é dada pelo emprego anafórico do advérbio “nunca”:

> [...] ela nunca conheceu a nossa casa. Nunca subiu os degraus íngremes do jardim da frente. Nunca conheceu meus filhos. Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos. (KUCINSKI, 2014, p. 11)

Todo esse embaralhamento de tempos que revela o caráter devastador dos fatos passados materializa-se ainda mais no discurso, por meio do emprego simultâneo do futuro do presente e do pretérito perfeito para construir frases interrogativas. Tentando decifrar como o sistema teria associado o nome da irmã ao endereço da casa comprada por ele próprio em momento posterior à desaparição dela, ele se questiona:

> será quando requeri a declaração de ausência? Será quando pedi ao advogado que desse trâmite ao espólio? Será quando exigi da universidade a revogação do ato ignóbil de sua expulsão por abandono de função? (KUCINSKI, 2014, p. 11).

O emprego da anáfora aqui, enfatizando a dúvida, corrobora, novamente no nível do discurso, o quanto a falta de clareza sobre o que aconteceu com a irmã é um obstáculo intransponível para o irmão que sobreviveu, em todos os momentos de sua existência.

Assim, no primeiro capítulo, o narrador-autor, que se expôs, elabora em seu discurso o efeito nocivo do passado em que a irmã foi morta brutalmente pela ditadura, evidenciando, por meio das marcas temporais,

que o trauma não está e não será superado. Entre o passado a que pertence a irmã e sua tragédia e o presente em que ele se situa, há uma lacuna que impede a continuidade natural da existência. Essa lacuna é fruto de uma manipulação dos fatos, os quais, uma vez ocorridos, são insistentemente negados pelos responsáveis e pelos cúmplices: "a permanência de seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos" (KUCINSKI, 2014, p. 12).

Entendido que o presente não se desvincula do que ocorreu no passado, o narrador-autor apaga-se como prometera por meio da epígrafe e, a partir do segundo capítulo, "Sorvedouro de pessoas", o leitor é lançado, *in media res*[2], ao passado, narrado em 3ª pessoa na sua maior parte. A escolha pelo silêncio - visto que o testemunho direto cessa –, aliada à busca por outra forma de expor a história traumática, parece remeter às reflexões de Berta Waldman (2003, p. 173) a respeito das ficções sobre a *Shoah*. Ela destaca que aqueles que tentaram retratar o horror vivido nos campos de concentração tiveram na ficção uma solução para o conflito instaurado pelo desejo de calar diante da experiência que não se pode exprimir e ao mesmo tempo o desejo de contar o que se viveu ali. A linguagem artística, dotada da "palavra que significa pelo que diz e pelo que cala, capaz de estimular um encontro mais efetivo com o vivido" (WALDMAN, 2003, p. 173), revela-se como a alternativa para transmitir, de algum modo a experiência traumática.[3]

A opção por imobilizar o presente para trazer à tona o passado também se remete à concepção de história proposta por Walter Benjamin em "Sobre o conceito de história". Lá, o crítico considera que o "materialista histórico" imobiliza o presente, porque esse é o momento em que "ele

---

[2] O recurso *in media res*, considerado por Genette como "um dos recursos tradicionais da narração literária" (1979, p. 35), desde que seguido pelo f*lashback,* por meio do qual se insere a explicação sobre as causas do fato introdutório, é utilizado aqui de modo inusual, visto que não ocorre a explicação do acontecimento primeiro, isto é, não se constrói no discurso a desaparição da filha, fato que desencadeia toda a tragédia vivida por K. Essa ausência será abordada com mais profundidade no capítulo 3.

[3] Em *K*., o evento traumático silencia várias vozes: a do narrador-autor, que se apagou depois de se apresentar; a da filha, que foi silenciada pela ditadura; a do pai, que perde a força de se expressar enquanto é esmagado pela tragédia.

escreve a história para sua própria pessoa" (2012, p. 250). Mais adiante, ele declara que o materialista histórico reconhece

> uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história (2012, p. 251).

Seguindo essa reflexão, podemos considerar que o narrador-autor percebeu em seu momento histórico de 2010[4] a oportunidade de resgatar de maneira revolucionária um passado que muitos querem esquecido. Esse mesmo passado, recortado do discurso linear e homogêneo da historiografia ganha o potencial de redimir aqueles que, como a filha de K., foram oprimidos na ocasião, isto é, concede-lhes de alguma forma o direito à voz no momento presente.

No segundo capítulo, a tragédia já ocorreu: a filha – não representada mais como irmã, já que a perspectiva valorizada agora não é mais a do autor e sim a do pai - está desaparecida. A narrativa também não trata dessa desaparição com relação às suas circunstâncias propriamente, o que se vincula tanto à ausência de informações concretas sobre o crime, no que diz respeito à realidade extraliterária, como à impossibilidade de narrá-lo, devido à constituição traumática do ocorrido. A história tem seu foco no pai que, desesperado diante da desaparição da filha, começa uma busca infrutífera por notícias. Essa trajetória se desenvolve ao longo de 15 dos 29 capítulos constituintes da obra.[5]

---

[4] Vale lembrar que em maio de 2010 o então presidente Luís Inácio Lula da Silva encaminhou ao Congresso o projeto de lei de criação da Comissão Nacional da Verdade, responsável por apurar e esclarecer os casos de violação dos direitos humanos cometidos no período do regime militar.

[5] Os capítulos destinados à narração da saga de K. pela filha desaparecida são: "Sorvedouro de pessoas", "Os informantes", "Os primeiros óculos", "O matrimônio clandestino", "Jacobo, uma aparição", "Nesse dia, a terra parou", "A matzeivá", "Os desamparados", "Imunidades, um paradoxo", "Na Baixada Fluminense, pesadelo", "um inventário de memórias", "O abandono da literatura", "Os extorsionistas", "As ruas e os nomes" e "No Barro Branco". Entre eles, cabe registrar que o capítulo "Os primeiros óculos" não se refere propriamente à busca pela filha desaparecida, mas sim a lembranças do pai sobre a filha ainda adolescente.

2.1.1 As anacronias na saga do pai

2.1.1.1 Prolepses: o passado que custa a acabar

Nos capítulos destinados à narração da busca movida por K. pela filha desaparecida, a figura autoral, o narrador-autor, desaparece; o presente, momento da enunciação, perde importância, como já destacamos, e os fatos passados se sobressaem. Nos primeiros capítulos, o pretérito predomina, o que regula a perspectiva a partir da temporalização dada no início, 2010, o tempo presente e deixado de lado, para lançar os olhos sobre o passado, exposto pela voz do narrador ficcional que se funde muitas vezes à interioridade do pai. Ainda que haja esse apagamento do narrador-autor, vez ou outra, identificam-se prolepses, isto é, passagens em que fatos posteriores em relação ao momento vivido por K. são antecipados. Nessas ocasiões, percebe-se a manipulação do discurso pelo narrador-autor que detém conhecimentos que vão além do que o próprio personagem tinha consciência no momento: “Há dez dias a filha não telefona. Depois, ele culparia a ausência dos ritos de família, ainda mais necessários em tempos difíceis, o telefonar uma vez por dia, o almoço aos domingos. ” (KUCINSKI, 2014, p.13). Em uma dessas antecipações, no capítulo “Imunidades, um paradoxo”, o narrador – que parece aqui deter conhecimentos do autor - denuncia o descaso da sociedade, mesmo após o fim do regime ditatorial, frente à falta de respostas que angustia as famílias de desaparecidos:

> Outro ano mais, e a ditadura finalmente agonizará, assim parece a todos; mas não será a agonia que precede a morte, será a metamorfose, lenta e autocontrolada. O pai que procura a filha desaparecida ainda empunhará obstinado a fotografia ampliada no topo do mastro, mas os olhares de simpatia escassearão. Surgirão outras bandeiras, mais convenientes, outros olhares. O ícone não será mais necessário; até incomodará. O pai da filha desaparecida insistirá, afrontando o senso comum. (KUCINSKI, 2014, p. 90).

Note-se que o discurso expõe, em tom subjetivo, uma perspectiva futura, posterior ao fim da ditadura, revelando aquele que, por se posicionar em

um tempo adiante, tem condições de opinar sobre a farsa que teria sido o período de abertura política. O narrador-autor, mesmo isolado em seu momento presente, surge, então, para demonstrar que o passado ditatorial, não esclarecido, não julgado, não punido, longe de ter sido superado, apenas transformou-se, metamorfoseou-se, com conivência da sociedade, que busca "outras bandeiras, mais convenientes". Também em um dos capítulos finais, "No Barro Branco", ocorre a antecipação de um fato posterior ao presente de K.: a expressão cansada do pai ao conversar com prisioneiros políticos era tão impressionante que um deles, anos depois, registraria o impacto daquele encontro. Cabe ao narrador-autor, que se ergue de seu momento presente, lançar a citação, testemunho histórico:

> O sofrimento do velho os impressionava. Um deles, Hamilton Pereira, descreveria décadas depois "o corpo devastado de um ancião, sustentado por dois olhos – duas chamas que eram a encarnação do desespero". (KUCINSKI, 2014, p. 90). [6]

2.1.1.2 Analepses: o passado que não serviu de experiência

Além das variações que constituem as prolepses, ocorrem também as analepses, ou seja, o resgate de fatos passados em relação ao momento em que K. põe em movimento sua busca pela filha. Trata-se da vida pregressa de K., ou seja, das referências várias que permitem compor um retrato do protagonista jovem, militante político na Polônia: experiência que não foi transmitida aos filhos e - nova culpa - não pôde ser aproveitada pela filha. Compõem também um perfil da filha a quem, desaparecida para sempre, o pai só encontra na sua própria memória.

---

[6] Na obra de Kucinski, a citação é referida a Pedro Tierra, *Poemas de povo da noite.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009. O texto completo de Pedro Tierra está disponível em http://novo.fpabramo.org.br/content/ha-quarenta-anos-treva-dentro-da-treva Acesso em 15 jul. 2016. É interessante que, nesse texto, o autor faz referência ao sr. Mayer Kucinski, relacionando-o a K. o personagem kafkiano, ideia desenvolvida também no romance: "Eu mirava a intensa gesticulação de Mayer Kucinski e via o Sr. K, o personagem de Kafka em busca de respostas a percorrer os labirintos do "Processo" de contornos enganosos, sempre indefinidos, sempre remetendo para outra sala, outro espaço, outro desespero, outro desalento, outro infinito périplo...".

Já no primeiro capítulo, quando K. está diante do delegado a quem pede auxílio diante da desaparição da filha, o passado de militante na Polônia ressurge: de modo inconsciente, o pai adotava “hábitos adormecidos da juventude conspiratória na Polônia” (KUCINSKI, 2014, p. 18). Passagens como essa mostram a semelhança das situações; muito mais do que uma coincidência entre destinos de pai e filha ou que uma evidência de comportamento talvez justificado por traços de personalidade que se repetem entre parentes (o que sugeriria uma história – e tragédia - familiar em vez de uma violência nacional), percebe-se nesse e em outros fragmentos semelhantes a trajetória de tantos jovens que decidem enfrentar governos autoritários e repressores: prisão, tortura, medo, fuga ou morte.

No capítulo “Os informantes”, uma passagem permite estabelecer um paralelo com outros momentos datados, de modo a dar corpo a uma das denúncias que se delineiam na narrativa: o sistema que causou a morte da filha de K. - e de outros tantos – não foi vencido, apenas se metamorfoseou, mas continua agindo. Se essas ideias estão explícitas no discurso do narrador-autor, no primeiro e no último capítulos – “As cartas à destinatária inexistente” e “Post Scriptum”, respectivamente -, elas surgem como uma espécie de insinuação do controle constante, estável, por parte do sistema, quando o narrador ficcional expõe a avaliação de K., perdendo certa ingenuidade:

> (...) É verdade que quando chegou ao Brasil em 1935, fugido da polícia polaca, os patrícios o alertaram contra os espias de Getúlio, *zei zinem umetum,* eles estão em toda a parte, advertiram em iídiche. Mas isso foi na época do fascismo. E eis os espias de novo em toda a parte. (KUCINSKI, 2014, p. 31)

O paralelo volta a ser estabelecido por meio da relação entre os fatos vividos por K. e as suas lembranças, acionadas justamente pelas repetições de experiências. Assim, o tempo passado em que o irmão se mobilizava nas buscas por sua irmã presa em Varsóvia é rememorado por ele que agora é pai e busca a filha desaparecida. A semelhança não é constituída apenas pelo agente da busca. A reação dos representantes dos sistemas repressores é a mesma, por meio da tentativa de negar a prisão

da militante e de colocar em dúvida a moral da jovem desaparecida, tanto em um caso quanto no outro. Por fim, delineia-se uma outra semelhança, essa a mais aziaga, já que Guida, a irmã, morrera na prisão.

Ocasiões como essas provocam uma reflexão mais ampla sobre a experiência trágica vivida por K. Levado em um ziguezague temporal, o leitor se vê às voltas com uma inescapável comparação de situações e, de modo natural, induzido a uma análise crítica a respeito de episódios que, na sua essência, assemelham-se. O embaralhamento de momentos distintos leva à constatação de que a desaparição da filha não se tratou de um caso específico e de que o sofrimento experimentado por K. não é propriamente uma tragédia familiar. Casos como o de Guida, na Varsóvia, da filha, em São Paulo, e de outros tantos que são mencionados no romance, contribuem para denunciar a sequela deixada na sociedade por governos repressores e violentos.

O passado sofrido na Polônia é silenciado por K. e por sua primeira esposa, traumatizada pela perda de todos os seus parentes, assassinados pelos nazistas. Passado não elaborado, que não se constituiu em representação pela palavra, que não serviu, portanto, como experiência a ser transmitida. Esse mesmo passado silenciado irá reverberar, para K., como mais um elemento de culpa, visto que não alertou a filha que também resolveu enfrentar um governo ditatorial.

É, ainda, por meio da composição temporal evidenciada na tessitura literária, no que se refere às variações de ordem, que se concretiza, para o leitor, o apagamento virtual da filha. Não é apenas o pai que não consegue encontrá-la. A sensação de vazio é perceptível também ao leitor, devido à falta de concretude nas referências a ela. Seu perfil é delineado pelas lembranças do pai e por algumas descobertas a respeito de sua vida, que só vêm à tona por meio das buscas. Assim, entre as idas e vindas temporais, entre passado recriado nas lembranças de K., o momento das buscas e o presente de onde fala o narrador, esboça-se uma existência que se apaga no tempo presente. Dessa forma, mais uma vez, as analepses constituem um recurso estrutural fundamental, já que o que não pode ser representado no presente, vive no passado, por meio das lembranças de K. Percebe-se isso por exemplo no capítulo “Os primeiros óculos”, em que

a imagem da filha é representada de forma nítida, com “feições angulosas, lábios finos e cabelos escorridos de um amarelo pálido” (KUCINSKI, 2014, p. 40). A imagem vívida parece comprovar que, apesar da brusca desaparição, de seu apagamento no presente, sua existência deixara marcas. Porém, no momento presente da narrativa, não só o ser que serve de referência é sequestrado; também o significante[7].

Estabelece-se, portanto, ao longo da narrativa um sutil vai-e-vem entre o presente do narrador-autor, tempo que parece desprovido de importância, e o passado vivido por K., além do cruzamento de outros momentos, por meio das anacronias. Nesse jogo temporal, o peso da tragédia que transforma a vida dos sobreviventes é compartilhado na estrutura da narrativa, visto que o leitor também se vê arrastado para o passado e desorientado diante da desaparição brusca de um ser que apenas se pode vislumbrar.

2.1.1.3 A presentificação e o registro temporal

Uma vez que a tônica dos fatos está na tragédia vivenciada por K., sua experiência torna-se cada vez mais próxima do leitor, devido, principalmente, ao recurso da presentificação das cenas. São frequentes as passagens em que a indicação discursiva de passado em relação à fala do narrador-autor é abandonada e o momento vivido pelo protagonista estabelece-se como presente, o que gera uma sensação de proximidade entre os fatos expostos e o leitor. Uma dessas passagens se dá no capítulo “Os informantes”, quando K. é surpreendido pela descoberta de que há informantes da polícia em todos os círculos soci-ais que frequenta, muitos deles antigos conhecidos, pessoas até então acima de qualquer suspeita. O desabafo do pai desesperado que recorre a todo tipo de auxílio em busca de alguma informação é apresentado pelo narrador ficcional que abandona os verbos no pretérito e recorre ao presente:

---

[7] A construção textual do apagamento da filha será desenvolvida no terceiro capítulo.

> Assim que chegou para a redecoração de inverno, K. o abordou. Há cinco semanas a filha está sumida, diz. Cinco semanas, repete, ignorando o como vai tudo bem. Arrasta-o ao seu refúgio nos fundões da loja. Ali, forçado a sentar, o decorador rende-se ao monólogo dramático do velho, que à sua frente gesticula, incessante. Ao fim, Caio diz com educação, pesaroso, sinto muito. E depois, vamos às vitrines. (KUCINSKI, 2014, p. 30).

A narrativa, assim, transforma a busca do personagem em ação central, não como uma lembrança do passado, mas como situação angustiante vivida no agora, de modo próximo ao leitor. Recurso frequente ao longo do relato, a presentificação permite que o leitor acompanhe de perto o vai-e-vem de K. entre informantes, bem como a contradição das notícias recebidas, e outras tantas tentativas fracassadas.

Vladimir Safatle, em "Do uso da violência contra o Estado ilegal" (2010, p. 252), destaca as condições que levam uma nação a conviver com a fragilidade democrática. Tais condições estariam ligadas à aceitação de se deixar conduzir por uma amnésia coletiva; de acomodar-se diante de discursos manipuladores; do apagamento da memória dos que exerceram seus direitos de lutar contra um estado ilegítimo e, simultaneamente, o apagamento da memória dos crimes perpetrados por esse mesmo estado. A não punição dos criminosos e o não reconhecimento legítimo do sofrimento das vítimas do regime e de seus familiares indicam que o país não se posicionou claramente contra esse tipo de conduta político-administrativa. Portanto, nunca fechou as portas de modo definitivo para que ele jamais voltasse a ter espaço em nossa sociedade. Dessa forma, a democracia tão presente em discursos, é apenas aparente na realidade. "Nenhum país conseguiu consolidar sua substância normativa sem acertar contas com os crimes de seu passado" (SAFATLE, 2010, p. 252). É isso que *K. - relato de uma busca* também revela, quando se estrutura a partir de estratégias de desinteresse pelo presente (o qual, quando surge, traz em si os efeitos nocivos que se perpetuam mesmo após o fim do regime militar) e fixação em um passado traumático.

2.1.2 As variações de duração

Paralelamente a esse apagamento das referencialidades temporais que corroboram a angústia de uma busca inacabada e infrutífera juntamente com a presentificação da experiência que contribui para aproximar o leitor da vivência do protagonista, ocorre ainda outra questão temporal explorada na narrativa: a duração, ou, como prefere Benedito Nunes (1988), o andamento. Voltemos a Genette para elucidar essa segunda variação da categoria temporal: estudá-la significa considerar as variações de velocidade, ou, caso se prefira, de ritmo, ao longo da narrativa. Para organizar a análise, Genette (1979) classifica quatro figuras de duração que interferem no andamento de uma narrativa: sumário, cena, pausa e elipse. Por sumário, entende-se o recurso de sintetizar fatos que se referem a longas passagens de tempo, conferindo velocidade à narração. A cena constitui-se na representação o mais fiel possível do tempo decorrido na história, comumente composta de diálogos com poucas interferências do narrador. A pausa remete à interrupção da narrativa para que o narrador descreva espaços ou apresente outras informações que são relevantes ao leitor, mas que não constituem um evento narrativo. Finalmente a elipse é a lacuna de uma informação ou de um fato: a história continua, mas o discurso foi interrompido. Em *K.- relato de uma busca,* destacam-se as figuras da cena, da pausa e da elipse, como instrumentos que moldam as variações de ritmo que se impõem ao leitor. O sumário, apesar de presente, ocorre poucas vezes, geralmente para situar o leitor sobre alguma experiência similar vivida por K. em sua juventude.

Se nos momentos ainda iniciais da busca, a correria mobilizada por K. é representada no discurso de modo a tornar o relato dinâmico, no decorrer dos acontecimentos, quando as esperanças vão se esvaindo, já sequer há onde buscar, o ritmo da narrativa também se dilata, alongando-se. Os episódios narrados ganham um ritmo lento, o universo psicológico ganha densidade. Parece haver um enclausuramento do protagonista ensimesmado em sua culpa, suas dúvidas, sua solidão e um inevitável

abandono do mundo exterior, sem sentido, insensível e cúmplice dos assassinos.

Consideremos mais uma vez o capítulo “Sorvedouro de Pessoas”. Inicialmente, os fatos se sucedem em cascata, com agilidade. Dez dias de desaparição da filha, a angústia do pai, a noite de pesadelo, a ida à universidade, um atropelo que já coloca a narrativa trágica em movimento. O diálogo que estabelece com as colegas de trabalho da filha é exposto por meio de uma cena em que o discurso direto dá imediatismo ao momento:

> Ela não veio hoje, disseram as amigas. Hesitantes, olhavam de soslaio umas para as outras. Depois como se temessem a indiscrição das paredes puxaram K. para conversar no jardim. Então revelaram que havia onze dias ela não aparecia. Sim, com certeza, onze dias, contando dois finais de semana. (KUCINSKI, 2014, p. 15).

Novos fatos em atropelo, muitas vezes como sumário dos acontecimentos. Seguem-se reflexões, a busca por conselhos com o amigo advogado, a ida paradoxal à polícia - em que o pai que busca a filha desaparecida se flagra escondendo informações ao delegado, a ida ao Instituto Médico Legal:

> Assim começou a saga do velho pai, cada dia mais aflito, mais maldormido. No vigésimo dia, depois de mais uma incursão inútil ao campus e à casa da Padre Chico, recorreu aos amigos do círculo literário; (...).
>
> K. passou a contabilizar a duração da ausência da filha, outro preceito dos tempos da juventude. E não passava dia sem que tentasse algo pela filha. Já não fazia outra coisa. Para dormir, passou a tomar soporíferos. Quando se completaram vinte e cinco dias, reuniu coragem e foi ao Instituto Médico Legal. (KUCINSKI, 2014, p. 18-19).

A marcação precisa do tempo continua em outros fragmentos. Após vinte e cinco dias de desaparição, o pai vai à polícia e no trigésimo dia, lê no *Estado de S. Paulo* a notícia sobre o encontro de familiares de desaparecidos políticos organizado pelo arcebispo da Cúria Metropolitana. Mais adiante, no capítulo “Os informantes”, K. conta a Caio, o vitrinista, que há cinco semanas não sabe da filha.

O capítulo “Jacobo, uma aparição” é exemplar do uso da presentificação como forma de tornar as cenas mais próximas da vivência do leitor, ao mesmo tempo em que se explora a marcação cronológica da passagem de tempo como meio de dimensionar a angústia da espera vivida pela personagem. O capítulo é narrado predominantemente no presente e dividido em quatro fragmentos numerados: cada um deles expõe uma cena relacionada de alguma forma com a personagem que dá título ao capítulo.

Inicialmente, expõe-se a angústia de K. diante da expectativa de ser atendido no American Jewish Committee, nos EUA, onde “Ficaram de recebê-lo às nove”. No fragmento II, a conversa com o representante do comitê é bastante surpreendente porque evidencia a força do sistema da ditadura, mesmo diante de instituições internacionais. O fragmento termina, assim como o primeiro, com mais uma indicação temporal precisa: “Na mesma noite K. embarca de volta a São Paulo.” (KUCINSKI, 2014, p. 59). No fragmento III, quando finalmente Jacobo procurará K. para oferecer auxílio, conforme as orientações recebidas no comitê, tem-se mais uma vez o registro temporal: “Passaram-se duas semanas e mais um pouco” (KUCINSKI, 2014, p. 59). A conversa entre os dois dura “três horas” (KUCINSKI, 2014, p. 60). Ao término do fragmento, a indicação temporal inexiste, o que deixa K. e o leitor diante da expectativa incerta sobre o rumo das investigações: “Finalmente despede-se. Promete mandar notícias; diz a K. para não se desesperar. ” (KUCINSKI, 2014, p. 61). No início do fragmento IV, a explicitação da longa espera de K.: “Dois meses transcorreram, sem sinal de Jacobo. No final de outubro, K. recebe um telefonema de um tal Carlos” (KUCINSKI, 2014, p. 61). Mais um encontro para se declarar o insucesso das buscas pela filha. O capítulo termina expondo o cansaço e desesperança desse pai diante de tanta espera frustrada. E de modo surpreendente, expõe a revelação de que Jacobo, agente internacional enviado pelo American Jewish Committee, não conseguiu passar ileso pelo “sorvedouro de pessoas”: também desapareceu há dois meses. Todo esse detalhamento a respeito do capítulo nos pareceu necessário para comprovar como a presentificação das cenas e o controle sobre as marcações de tempo cronológico contribuíram para intensificar a angústia experimentada pelo protagonista

e estabelecer cumplicidade com o leitor, que também acompanha a passagem temporal sem que haja qualquer avanço nas buscas. Assim, entre passagens de ritmo ágil e outras apresentadas como cena, as quais ganham vitalidade de presente, a narrativa segue colocando protagonista - e leitor - em estado de alerta, de tensão, de movimentação.

Com o passar do tempo – e dos capítulos - e diante da inutilidade de todas as medidas tomadas, porém, o ritmo desacelera. Aumentam-se as digressões, explora-se cada vez mais o mundo interior do personagem, muitas vezes por meio de discurso indireto livre. O capítulo “A matzeivá” é um marco temporal, visto que o título remete a uma lápide que, nas tradições judaicas, costuma ser colocada no túmulo cerca de um ano após o sepultamento. Não há corpo, não há confirmação da morte, mas ainda assim, o pai, ciente da perda, tenta preservar a memória da filha por meio da lápide, que lhe é recusada pelo rabino. A temporalidade é totalmente difusa a partir daí, como se fosse impossível registrar a eternidade de espera de K. que, anos depois, ainda sentirá o vazio da desaparição inexplicada:

> Alguns anos mais e a vida retomará uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou. Velhos morrem, crianças nascem. O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca. (KUCINSKI, 2014, p. 90).

O capítulo “O matrimônio clandestino”, por exemplo, estrutura-se em torno da ida pouco detalhada de K. a uma “cidade morta do interior” a fim de conhecer a família do genro. O capítulo traz poucas informações contextuais. Centra-se mesmo no monólogo interior do protagonista, cercado de dúvidas e de culpa:

> A filha confiara na outra família, não nele. Para a outra família o casamento não fora secreto, apenas discreto. Havia nisso um significado maior, teria ela sinalizado uma troca de famílias? Esse pensamento o machucava. Teria sido uma resposta ao seu segundo casamento com aquela alemã que a filha detestava? Ou à sua devoção tão intensa à língua iídiche? Uma língua que nem ela nem os irmãos sabiam falar, aliás, por culpa dele, que não se preocupou em os ensinar.

> Essa hipótese somava mais culpas à sua culpa. (KUCINSKI, 2014, p. 45).

Em passagens como essa, o tempo – mensurado aqui em seu aspecto durativo – perde rapidez, alonga o discurso, estende o relato; nesse ritmo não mais frenético, reflete-se a perda de rumo do próprio protagonista que a cada nova desilusão, desorienta-se e, mais uma vez, isola-se do mundo sem sentido que o rodeia.

Outro capítulo em que se revela o enfraquecimento de K., sua desesperança, tudo reforçado pela lentidão representada no discurso, é “Nesse dia a terra parou”. A passagem tem início com a inserção do presente do protagonista cuja tensão é representada como um momento de forte intensidade dramática:

> K. cola-se ao rádio, outros esperam junto à tevê, um grupo aglomera-se defronte ao noticiário luminoso do Estadão; mães, irmãs, mulheres prenhes de espera. Aguardam o momento com a emoção antecipada de amantes de estrela armados de lunetas à espera do eclipse único do século. Armam-se, nesse caso, de esperanças. O presidente anunciara que, ao meio-dia em ponto, o ministro da Justiça Armando Falcão revelaria o paradeiro dos desaparecidos. (KUCINSKI, 2014, p.66).

O clima de tensão se estabelece no nível da linguagem por meio do emprego do presente do indicativo que dá dramaticidade à cena; instaura-se a pausa por meio da descrição de um mundo estático, à espera de um momento preciso, ao meio dia em ponto, aguardado com a ansiedade de quem vislumbra a possibilidade de vida nas declarações que seriam dadas; a referência histórica ao Ministro da Justiça confere ainda mais veracidade ao fragmento. A sensação é de um presente suspenso; em breve, os fatos podem estar todos esclarecidos.

Diante de tanta expectativa, a frustração torna-se ainda maior. Ao longo de quatro tensos parágrafos, o leitor – assim como K., na história – é preparado para conhecer o destino de uma relação de desaparecidos políticos, mas o que se explicita é uma sequência de mentiras em que, um a um, cada nome ali mencionado tem sua prisão ou morte nas mãos de torturadores do exército negadas. Diante da perplexidade pelo grau de baixeza a que chega o inimigo, o universo continua suspenso: “encerra-se

o comunicado especial do ministro da Justiça. Passam-se alguns segundos, o sol retoma sua órbita; tudo volta a se mexer; o movimento volta às pessoas; K. não se move; sente-se muito cansado.” (KUCINSKI, 2014, p. 68). Mantém-se o presente do indicativo; predomina a descrição sobre a narração; as frases assindéticas reforçam o ritmo cadenciado e corroboram no discurso o isolamento de K. diante de uma sociedade indiferente à sua tragédia.

Assim, chega-se ao capítulo “Imunidades, um paradoxo”, inteiramente lírico, narrativa, portanto, silenciada, ou pausada, para permanecermos na categoria temporal. Aqui, fundem-se vozes de narrador ficcional e protagonista, visto que a onisciência permite trazer à tona a melancolia e a opressão que massacram K. O presente é empregado como marca intemporal: “Quando as semanas viram meses, é tomado pelo cansaço e arrefece, mas não desiste. O pai que procura a filha desaparecida nunca desiste. ” (KUCINSKI, 2014, p. 90). Desse modo, a subjetividade da sondagem psicológica neutraliza, mais uma vez, o andamento da narrativa, alongando o discurso ao longo de todo o capítulo. Segue-se para uma breve marcação temporal concreta, de presente imediato, correspondente ao momento da fala, mais uma vez presentificando o que vive o protagonista: “Agora quer saber como aconteceu. Onde? Quando exatamente? ” (KUCINSKI, 2014, p. 90). Ainda assim, não são fatos que interessam, mas o que sente K., o que busca K. Logo depois, o narrador, aquele que lembra a voz autoral, reaparece, mostrando-se em sua posição em outro tempo, capaz de, mais uma vez, como já analisamos antes, fazer antecipações de fatos posteriores: “Outro ano mais e a ditadura finalmente agonizará” (KUCINSKI, 2014, p. 90).

O monólogo interior, que tira o foco do mundo externo e acompanha a intensa melancolia do protagonista, é instrumento constante em especial a partir do momento em que ações vão se rareando. Não há mais onde buscar a filha no universo ao seu redor; resta ao pai buscá-la dentro de si. Sucedem-se capítulos em que essa busca interior é fato principal, ocorrendo por meio de memórias que se completam com descobertas da vida recente da filha. Por se pautar na subjetividade do personagem, alongam o tempo de sua tragédia. Uma de suas últimas ações em busca

do corpo da filha foi ir ao Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense, seguindo pistas falsas sobre um suposto local de desova de corpos de prisioneiros políticos. Quase não há detalhes sobre o contexto dessa ação; o foco do capítulo, “Na baixada fluminense, pesadelo”, como o título já anuncia, são as imagens que invadem e perturbam o sono de K., as quais mesclam tempos, lugares e pessoas num relato surreal. O capítulo todo é composto de um único parágrafo; o discurso do narrador ficcional cada vez mais se funde à voz interna do personagem. As frases são longas, o tom, muitas vezes, oral, constituindo verdadeiro fluxo de consciência:

> (...) Logo lembrou outra parte do sonho: ele estava no fundo do buraco, ainda cavando, e ao voltar seu olhar para cima deparou com aqueles rostos todos rodeando a cova, encarando-o lá de cima, sim, porque já era como uma cova, e ele lá no fundo e todos olhando para ele, todos os seus amigos literatos, os irmãos Cohen, a Rosa Palatnik, o advogado Lipiner, o português da padaria, o vizinho espanhol, o sócio da loja, aqueles rostos tão familiares, do alto olhando para ele; os rostos familiares, é isso, rostos familiares, familiares dos desaparecidos.” (KUCINSKI, 2014, p.98)

A associação frenética de imagens corrobora o universo de sonho que K. tenta relembrar. De imagem em imagem, surge o rosto da “empregadinha que ele tinha contratado muito antigamente”, Diva, que cuidara da filha ainda bebê. Ao longo do capítulo, a tentativa de relembrar o sonho se mistura com o próprio sonho. Já não se trata de um discurso em que se tenta organizar as ideias que se embaralharam; trata-se do próprio embaralhamento no discurso. Diva, a empregada, também desaparecera, deixando a filha muito triste, mas

> no sonho ela volta, com uma criança no colo e K. estende as duas mãos para pegar a criança, e ele nem sabe como pegar porque nunca havia feito isso, mas estende as duas mãos e pega assim por baixo, e traz a criança para si, e quando olha a criança está sorrindo, é um bebê, mas o rosto é da sua filha (KUCINSKI, 2014, p.100).

Surge na passagem outra questão temporal, que retoma um aspecto de variação de ordem, a *acronia*. Tamanha é a neutralidade que se atinge com relação à categoria do tempo, que não se sabe mais o que é presente do narrador, o que é presente do personagem, o que é tentativa de

relembrar o sonho, o que é o próprio sonho. A perturbação emocional e mental que assola o pai em sua agonia atinge o discurso narrativo. A obra literária cristaliza, na linguagem artística, a experiência de um homem destruído pelo governo militar. É essa materialização no plano da linguagem que permite que o leitor não seja apenas informado a respeito de fatos ocorridos ao longo dos anos do regime militar, com a frieza analítica e objetiva do discurso histórico; a literatura permite aproximar-se da vivência, humanizando-a.

Até aqui, consideramos como a posição assumida pelo narrador-autor no tempo presente da narração, a preterição desse momento em favor do passado, quando K. vive a tragédia de buscar pela filha assassinada pelo regime militar e, ainda, a forma como a estruturação do tempo na narrativa, numa espécie de vai-e-vem entre presente e passado, conseguem mostrar que os fatos vividos durante a ditadura brasileira não podem ser dados por encerrados, visto que suas sequelas ainda paralisam a vida no presente. Também consideramos aqui exposto que o controle da noção de duração e suas variações – um ritmo ora ágil, ora lento - conduz a uma sensação de materialização do desânimo que assola o personagem, que, perdendo as forças, e sentindo-se solitário em sua tragédia, vê-se tomado pelas lembranças e pela melancolia.

Não é apenas na ficção que a persistência de um passado não elaborado invade o presente. Essa percepção, materializada na construção textual, reflete a opinião de intelectuais de diversas áreas, como se lê em variados artigos que constituem *O que resta da ditadura* (TELES; SAFATLE, 2010). Muitos deles ratificam o perigo a que se sujeita a sociedade que não cria condições para uma efetiva elaboração dos traumas do passado:

> O legado da clínica psicanalítica alcança aqui o sintoma social: assim como o endereçamento que o neurótico faz de suas questões mais íntimas a um estranho - o analista - é o primeiro passo num processo de cura, o ato de tornar públicas as experiências e as lutas que a história esqueceu e/ou recalcou é fundamental na elaboração dos traumas sociais. (KEHL, 2010, p. 125).

Uma vez que as condições para a elaboração do luto não se concretizam - haja vista a permanência do tom conciliador no discurso da Anistia - o passado não se dá por concluído, ele deixa suas cicatrizes no presente, configurando o trauma, que, de acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 69), "é a memória de um passado que não passa", tal como vimos na elaboração ficcional de *K.* A suspensão da justiça efetiva contra os abusos cometidos durante a ditadura permite que traços do autoritarismo e da repressão se perpetuem em diferentes práticas na esfera política, jurídica, social e econômica (TELES; SAFATLE, 2010, p. 09). A literatura é uma das formas de resistência e de tentativa de elaborar o trauma vivido pela sociedade brasileira[8]. Estratégias narrativas como a que analisamos em K., em especial no que se refere ao vai-e-vem temporal, contribuem para trazer ao leitor de hoje, que deixa o passado ditatorial cair no esquecimento ou que nem mesmo tem conhecimento do que foram os anos de chumbo, uma oportunidade de tomada de consciência crítica sobre a catástrofe, uma vez que "exigem do leitor o movimento reflexivo de articulação entre passado e presente, necessário para a consciência crítica da complexidade da História" (GINZBURG, 2010, p. 140).

Imediatamente tais reflexões remetem à impossibilidade de narrar o trauma, temática já muito desenvolvida por Benjamin e Adorno, discussão que pautará as reflexões contidas no próximo capítulo.

[8] A retomada do tema em romances recentes, conforme abordado no capítulo 1 do presente trabalho, atesta a necessidade ainda premente de comunicar experiências vividas durante os anos do governo militar, com amparo da imaginação como forma de suprir as lacunas que ainda constituem o conhecimento dos fatos históricos.

3 UM MOSAICO DE HISTÓRIAS E SILÊNCIOS

> O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. (BENJAMIN, 2012, p. 242).

Os aspectos temporais sobre os quais nos debruçamos até aqui pautaram-se em uma das narrativas de *K.,* sem dúvida, a narrativa central, que dá unidade ao romance, e que se constitui por fatos de um mundo social, visível, das aparências. É neste universo que se representa a experiência do protagonista ao constatar a desaparição da filha, a consequente busca desorientada pela falta de rosto do sistema que a levou, o luto não autorizado; tudo isso diante de um corpo social ora compadecido, ora indiferente. Há, porém, outras histórias a girarem em torno da história principal, que revelam um mundo muitas vezes oculto. A representação aqui abre espaço para um universo à margem, que não se quer revelado, mas que se revela na sua incompletude, em fragmentos. Na sua busca, K. consegue penetrar apenas em algumas fendas desse universo, porém, logo se depara com a muralha que cerca de mistério a desaparição da filha. Ao leitor, é dada a possibilidade de se esgueirar um pouco mais nesses porões onde a imaginação tentou dar forma aos horrores da ditadura.

Nesse conjunto, o leitor transita do universo mais aparente ao mais subterrâneo. Não há, contudo, uma disposição gradativa ou harmônica desses dois mundos. Eles se intercalam, como se um invadisse o outro, misturando-se, o que transforma a saga – do protagonista e do leitor – em um percurso marcado pela angústia, pelo espanto, pela perturbação constante. Entre os capítulos, não há uma clara sequência temporal,

espacial ou causal; muitas vezes, o contexto torna-se tão diferente que surgem personagens novos, desconhecidos; as vozes se multiplicam, os registros diversificam-se. Existem apenas vestígios em que uma passagem se remete a outra, funcionando como resíduos de histórias que não se deixam apagar por completo, mas que também não se revelam com totalidade. Assim, tem-se uma narrativa que se dá pela colagem de histórias variadas, incompletas e cercadas de silêncios. O próprio autor comenta a fragmentação, em resposta sobre como conseguiu contenção emocional para tratar literariamente de um tema tão traumático e autobiográfico:

> K. surgiu de uma série de contos, sem que no início eu tivesse a percepção ou intenção de estar criando uma novela. Cada capítulo de *K*. é um conto. Cada capítulo implicou num estado de espírito diferente e um esforço específico de concentração.[9]

Desde o início, portanto, o enredo estruturou-se por meio da junção de partes autônomas.

Os capítulos que contém matéria narrativa tão diversa são encaixados no relato por justaposição. Cabe a este recurso estabelecer, entre um fragmento e outro, um silêncio, uma lacuna. A cada novo capítulo, o leitor é levado a um estranhamento diante da falta de informações que poderia dar alguma continuidade ao fragmento de narrativa que se encerra. Em vez de progressão, o leitor se depara com o vazio que não pode – e não quer - ser ignorado. Voltemos então nossa atenção para ele por um momento, e o façamos em boa companhia. Berta Waldman, ao analisar obras que abordam o tema da *Shoah*, observa que

> os sentidos do texto têm de ser buscados nas relações entre o que se diz e o que se cala, entre a palavra e o silêncio. O que está implícito pressiona a linguagem anunciando que algo latente não foi simbolizado, mas tem de ser levado em conta para não se falsear as significações possíveis do texto. Esse enfoque do autor traduz a impossibilidade de olhar de frente o horror e representá-lo. (2003, p. 179).

[9] Resposta obtida em breve entrevista gentilmente concedida a mim pelo autor por email em 15/05/2015.

Os silêncios que se impõem pelas lacunas entre os capítulos são materialização de perguntas nunca respondidas, de esclarecimentos nunca obtidos, de traumas que não podem ser elaborados; são a materialização das lacunas da História. Constituem-se como instrumento de apelo emocional para o leitor

> diante daquilo que permanece indizível e nunca explicitado descritivamente nas evidências textuais: os fatos consumados, penosamente previsíveis - o sequestro e assassinato da filha por agentes da ditadura" (SCHOLHAMMER, 2015, p. 41).

e, acrescentamos, diante do que fica interdito com relação às histórias desenvolvidas paralelamente. Eis, então, independente da classificação que se queira dar a *K- relato de uma busca,* um traço constitutivo do testemunho, que se constrói equilibrando-se entre a impossibilidade de contar o ocorrido e a paradoxal necessidade de dizê-lo. Diante disso, cabe a proposta de Edson Rosa da Silva, para quem "ao lado de inúmeras formas concretas de representação, a representação do vazio tem cada vez mais lugar e é plena de sentidos" (SILVA, 2006, p. 188), em especial nas obras voltadas à denúncia da violência.

Cientes, então, de que a justaposição se mostra como recurso estrutural dotado de significação nessa colagem narrativa, consideremos agora as partes por ela interligadas. Como vimos, são fragmentos de histórias, de vozes, de registros diversificados - e de vidas -, dando ao conjunto um efeito de multiplicação de perspectivas, todas incompletas. Geram também a sensação de que se tem na obra uma coletânea de restos esparsos, de detalhes geralmente esquecidos ou nunca explicitados, e que, na associação com outros fragmentos trazem à tona revelações que não caberiam no discurso histórico; precisavam, portanto, encontrar um discurso para serem expostos. Eis a função da narrativa ficcional.

3.1 No mosaico, um homem despedaçado e uma sociedade conivente

Milan Kundera, no ensaio “Em algum lugar do passado”, debruça-se sobre a obra de Kafka, investigando suas especificidades e buscando uma explicação para elas. Segundo ele, o autor de *Carta ao pai* teve sua concepção de mundo fortemente determinada pelo autoritarismo familiar de que teria sido vítima. E, levando em consideração que, em sua obra, “o público reflete o particular, o particular reflete o público” (KUNDERA, 2016, p. 115), as narrativas kafkianas reproduzem uma experiência definida por Kundera como “totalitarismo familiar”, experiência que, de forma hiperbólica, pode ser vivenciada coletivamente nos regimes totalitários. As relações familiares teriam permitido a Kafka compreender a “técnica de culpabilização que se tornou um dos grandes temas de seus romances” (KUNDERA, 2016, p. 113).

Assim como exerceram influência sobre a temática, as tais técnicas de culpabilização determinaram a forma das narrativas kafkianas. As situações imaginadas pelo escritor são tão pitorescas que foram capazes de criar um universo particular, o universo kafkiano, com o qual qualquer indivíduo, em algum momento de sua vida, pode se identificar. Entre as características elencadas por Kundera, devemos aqui nos deter nas que seguem:

1. o conflito do indivíduo com a instituição, representada como entidade que “obedece a suas próprias leis que foram programadas não se sabe mais por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são portanto ininteligíveis.” (KUNDERA, 2016, p. 105);
2. a inversão da lógica no que se refere à culpa: uma vez que são impingidos ao indivíduo uma culpa e um castigo insuportáveis, o próprio condenado busca uma justificativa para sua condenação: “o castigo procura a falta” (KUNDERA, 2016, p. 107).

Tais condições perpassam as relações familiares em diversas obras de Kafka, escritas nas primeiras décadas do século XX: na narrativa do filho que, submetendo-se ao julgamento do pai, suicida-se, em “O veredicto”; na subserviência de George Samsa diante de um pai indiferente; e atingem a

coletividade, na aceitação de culpa de Joseph K., em *O processo,* ou de K., em busca de confirmação da sua existência em *O Castelo.* Para o escritor tcheco, a percepção dos mecanismos de inserção da culpa, tão próprios das relações familiares, e também presentes no universo público, é o que possibilitou que a obra de Kafka significasse um prenúncio da experiência do indivíduo engolido por regimes opressores. De forma semelhante ao que ocorre em relações familiares também opressoras, os indivíduos reprimidos por esses sistemas não têm direito a segredos ou intimidades e são culpabilizados sem saber que crime cometeram:

> os mecanismos psicológicos que funcionam no interior dos grandes acontecimentos históricos (aparentemente inacreditáveis e desumanos) são os mesmos que aqueles que regem as situações íntimas (inteiramente banais e muito humanas) (KUNDERA, 2016, p.113).

Nas conclusões do ensaio, Kundera propõe uma reflexão interessante: o artista não tem o dom da previsão; antes, é aquele capaz de descobrir uma possibilidade humana, que sempre existiu, mas estava à espera de ser descoberta. De acordo com essa lógica, Kafka foi um precursor da sociedade que estava por vir, opressiva, sem sentido, porque soube representar mecanismos que conhecia desde sua própria infância, dentro de seu próprio lar. Essa a maior lição de Kafka: engajamento pleno com a arte de desnudar aquilo que já existia.

O ensaio de Milan Kundera é mencionado - não por acaso – na obra de Kucinski, especificamente no capítulo-conto “Sobreviventes: uma reflexão” (2014, p. 167-168). Como já se sugere no título, trata-se de uma das passagens líricas que se mesclam à narrativa. Neste, que é o 26º capítulo, explicitam-se mecanismos usados pelo governo ditatorial para que a desaparição de tantos fosse preservada como tragédia pessoal e não nacional, como de fato o foi.

A culpa parece ser o principal mecanismo psicológico explorado por estratégias opressoras, sejam familiares ou de Estado. A lista de personagens que parecem se submeter a uma culpa que lhes é imposta é extensa: em *K.*, são lembrados os protagonistas de “O veredicto” e de *O processo*. É com a culpa que o militar nazista joga contra Sofia, ao exigir

que a jovem polonesa escolha qual dos seus filhos deve morrer, no filme *A escolha de Sofia,* também mencionado no capítulo. K., personagem de Kucinski, reforça essa lista, como pai angustiado que se pergunta em que momento errou para que sua filha fosse morta nas mãos de um governo assassino. A culpa, em todos os casos, aprisiona os homens ao passado; não conseguem retomar suas vidas; o presente não lhes é um direito. A metáfora "totalitarismo familiar", empregada por Kundera para se referir ao mecanismo identificado por Kafka e amplificado em sua obra, é recuperada pelo narrador de *Relato de uma busca.* Por analogia, o narrador - que mais uma vez volta a, em momentos pontuais, identificar-se com a figura do autor, - reconhece e denuncia uma opressão de outra espécie: o "totalitarismo institucional"[10] que, no Brasil, manipulou – e manipula - a conduta daqueles que buscam por seus mortos:

> Porque é óbvio que o esclarecimento dos sequestros e execuções, de como e quando se deu cada crime, acabaria com a maior parte daquelas áreas sombrias que fazem crer que, se tivéssemos agido diferentemente do que agimos, a tragédia teria sido abortada. (KUCINSKI, 2014, p. 168)

Depois de, ao longo da maior parte do romance, apagar-se por meio de um foco narrativo em 3ª pessoa, o narrador-autor deixa indício de que ele próprio teria se rendido às práticas do sistema. Tendo no capítulo inicial se apresentado como irmão da jovem desaparecida, confessa agora a culpa de

> ter herdado sozinho os parcos bens do espólio dos pais, de ter ficado com os livros que eram do outro. De ter recebido a miserável indenização do Governo mesmo sem a ter pedido. No fundo a culpa de ter sobrevivido. (KUCINSKI, 2014, p. 167).

Não se trata de uma ingênua confissão de culpa de um inocente. Trata-se de denúncia de quem reconheceu nas manobras do governo uma estratégia para livrar os verdadeiros culpados de qualquer condenação. Até

[10] As aspas aqui são fundamentais para reforçar o sentido metafórico da expressão, visto que, de acordo com Hannah Arendt (2012), há diferença entre governo totalitário e tiranias e ditaduras: "o domínio total é a única forma de governo com a qual não é possível coexistir. Assim, temos todos os motivos para usar a palavra 'totalitarismo' com cautela. " (ebook, edição sem páginas).

mesmo a agilidade na liberação de indenizações é desmascarada: “Enterrar os casos sem enterrar os mortos (...). Manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária de uma determinada forma de lidar com a história.” (KUCINSKI, 2014, p. 167).

Já no primeiro parágrafo, a culpa se instaura, quando o narrador – novamente voz ficcional - acompanha, por meio do discurso indireto livre, o pai listar, dias após constatada a desaparição da filha, uma série de erros que poderiam responsabilizá-lo, em alguma medida, pela tragédia. Ao mesmo tempo, a evidente falta de concatenação entre os fatos – seu segundo casamento como causa da desaparição da filha já adulta, por exemplo - impede que a responsabilidade seja logicamente atribuída a ele, vítima e não criminoso. Instaura-se a estranheza.

Entre os diversos - e injustificáveis – fatores que alimentam a culpa de K., destacam-se a dedicação ao iídiche, que o pai passa a interpretar como forma de alienação diante da realidade que envolvia a filha, e a experiência de jovem militante na Polônia, que não foi transmitida aos descendentes. A língua iídiche tanto remete-se às suas raízes judaicas quanto representa o universo pessoal de gostos, hábitos, prazeres que sempre o acompanharam; o passado militante remete-se à sua história pessoal. Com a perda da filha, tais elementos identitários do protagonista ficam deslocados: os interesses pessoais perdem toda a relevância, mais que isso, são indignos diante da fatalidade ocorrida, o passado, por sua vez, deveria ter servido como experiência que evitasse nova tragédia, mas não serviu. Se a experiência da juventude não foi compartilhada, a vida do intelectual também se silencia diante da tragédia. A língua iídiche, a origem, a cultura de raiz, os estudos e a criação artística de K; tudo se transforma em carga inútil: “Que importa o iídiche? Nada. Uma língua cadáver, isso sim, que eles pranteavam nessas reuniões semanais, em vez de cuidar dos vivos.” (KUCINSKI, 2014, p. 14).

Esmagado pela culpa e pela tragédia, K. parece não perceber que sua história o irmana com tantas outras vítimas de regimes opressores. Sente-se sozinho ao longo de sua busca, como se sua experiência, além de não poder ser compartilhada, também não pudesse ser compreendida pelos outros. Em sua solidão, a desesperança se instala, o presente perde

qualquer relevância, e lhe resta remoer detalhes do passado, de hipóteses que sempre culminam no levantamento de erros, equívocos e, mais uma vez, a culpa. As instituições sociais fazem sua parte no processo do "totalitarismo institucional": cabe a elas gerar a dúvida no pai, a incerteza, o olhar para dentro de si próprio ou da própria história familiar para buscar lá a causa da tragédia. Chegam a parecer o coro de uma tragédia, repetindo ao longo da trama ideias correntes na época: "subversiva", "comunista", "nunca foi presa".

A sociedade conivente é representada na narrativa por setores os mais variados. Quando a desaparição da filha já é fato incontestável, o pai, diante do delegado na Delegacia de Desaparecidos, ouve que a polícia "tinha mais o que fazer" do que procurar "uma professora universitária, de quase trinta anos, adulta e vacinada" (KUCINSKI, 2014, p. 18). O advogado, ainda que seu amigo, declara que nada pode fazer; mesmo em caso de prisões de estudantes não podia interferir: "Nas prisões de motivação política, os tribunais estavam proibidos de aceitar pedidos de *habeas corpus*" (KUCINSKI, 2014, p. 18). De todos os lados, olheiros do governo: do português da padaria ao jovem vitrinista, do dono da farmácia ao dono de uma galeria; todos com o papel de repetir as insólitas negativas oficiais sobre o fato de a filha ter sido presa. Contribuem para erguer em torno da sua desaparição uma "muralha de segredo impenetrável". (KUCINSKI, 2014, p. 61).

O processo de "abertura política" revelou-se outra falácia: a esperada divulgação a respeito do paradeiro dos corpos dos desaparecidos políticos constituiu-se como mera farsa: "a falsa lista revelou-se arma eficaz de uma nova estratégia de tortura psicológica" (KUCINSKI, 2014, p. 67). A comunidade judaica não está isenta na encenação que a sociedade representou ao lado do governo militar. Quando o pai pede a liberação de uma *matzeivá,* lápide colocada sobre o túmulo após um ano do sepultamento, o rabino é intransigente: "não tem sentido sepultamento sem corpo". E ainda ratifica o discurso do inimigo: "Ela era terrorista, não era? E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco por causa de uma terrorista? Ela não era comunista?" (KUCINSKI, 2014, p. 81). Discursos desse tipo corroboram a

sensação de que a filha pagou pelas próprias escolhas, fatalidade na qual a sociedade nega qualquer participação. Nega-se o corpo, o luto; nega-se o crime e a condenação.

As decepções não param. Na USP, onde a filha se formara e depois se tornou professora de Química, sua desaparição é discutida em assembleia dos chefes do departamento. A decisão é que, diante do abandono de emprego, cabe à instituição dispensar a professora. Assim se faz; tal decisão só seria refutada anos mais tarde, mas sem dar ao fato o devido peso da injustiça:

> Muitos anos depois, a reitoria anunciaria de público a injustiça da demissão da professora. Mas nunca admoestou nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a essa reunião nunca se desculparam (KUCINSKI, 2014, p. 152).

Assim, a dimensão nacional em que o assassinato da filha se insere vai sendo apagada com a participação ativa de diversos setores sociais, o que só faz reforçar o insólito vivido pelo pai que luta sozinho contra aqueles que se escondem atrás de mesas, títulos, discursos; atrás da sociedade, que, cúmplice dos crimes, contribui com a atribuição da culpa aos que são verdadeiras vítimas.

Uma das passagens que mais evidencia a conivência da sociedade diante do silêncio mentiroso do governo militar - ao mesmo tempo em que denuncia a manipulação da memória nacional - talvez esteja explícita no capítulo “As ruas e os nomes” (KUCINSKI, 2014, p. 160), quando K. observa os nomes das placas de ruas e avenidas numa viagem de retorno do Rio a São Paulo. Os assassinos estão todos lá, eternizados como heróis de um povo, enquanto os que morreram em suas mãos caíam no esquecimento:

> Centenas de pessoas passam por aqui todos os dias, jovens, crianças, e leem esse nome na placa, e podem pensar que é um herói. Devem pensar isso. Agora ele entendia por que as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim de mundo. (KUCINSKI, 2014, p. 165).

O último capítulo “Post Scriptum” atualiza o “totalitarismo” institucional, retomando a perspectiva do presente do narrador-autor. O mecanismo colocado em movimento nas décadas anteriores, quando o pai ainda buscava a filha, não está parado. É o que demonstra o telefonema para sua casa, em que uma mulher dá notícias da irmã, vista recentemente no Canadá. O narrador-autor não dá espaço para nenhuma ilusão: acredita ser apenas uma reação aos recentes anúncios veiculados na mídia pela Ordem dos Advogados a respeito dos desaparecidos – a irmã representada por uma atriz[11]. Nessa passagem em que a ficção é posta de lado e o caráter histórico do relato ganha força, explicita-se a denúncia: em tempos ditos democráticos, a articulação dos órgãos de repressão continua atuante por meio dos mesmos recursos de sempre.

Freud, em *Luto e melancolia* (2011), distingue os estados emocionais que caracterizam essas duas maneiras de lidar com a perda de um ente amado (ou outra abstração). Segundo ele, no luto, o indivíduo elabora seu sofrimento até que possa superá-lo. Enquanto não atinge esse patamar, sente desânimo, desinteresse pelo mundo circundante, perda da capacidade de amar. Por um período, o indivíduo fica alheio à vida à sua volta. Sem que seja necessário algum apoio especializado, já que não se trata de uma patologia, ele encontra no correr do tempo uma forma de desapegar-se do ser perdido e, com isso, substituir seu afeto, retornando aos seus interesses. Diferente disso é o caso da melancolia. A perda da pessoa amada e o sofrimento que essa ausência causa não são superados. Assim, preso ao outro, de acordo com Freud, o indivíduo sofre um empobrecimento da autoestima: “No luto, é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego.” (2011, p. 53). O empobrecimento do ego leva o indivíduo a se recriminar, insultar-se, crendo-se merecedor de punição. Freud vai além: o melancólico desnuda-se, mostrando sem constrangimento a condição rebaixada em que se vê porque, na verdade, ao criticar-se, critica um outro.

---

[11] O vídeo que contém a biografia de Ana Rosa Kucinski da Silva, representada pela atriz Fernanda Azevedo, foi produzido pela TV Assembleia e apresentado pela Comissão da Verdade do Estado de S. Paulo “Rubens Paiva” (31/10/2013). Disponível em: <https://youtu.be/K4si7aWmBbY> Acesso em 03 abr. 2017.

K. é um melancólico. O direito ao luto foi-lhe negado pela sociedade que negou a morte da filha. “O que você está pedindo é um absurdo, colocar uma lápide sem que exista o corpo...” (KUCINSKI, 2014, p. 77), ainda ressoam as palavras do rabino. E sem sepultamento, o luto não pode ser elaborado. Nessas condições, K. assumindo-se culpado, busca seus erros, apaga-se para a vida que ainda lhe resta, sente-se indigno e vê indignidade em tudo que não se refere à filha sequestrada. Seu estado psicológico está previsto entre as estratégias repressoras: K. sabe que é imune frente ao governo militar, pois, na verdade, ele já é um morto-vivo:

> O sorvedouro de pessoas não para, a repressão segue cruenta, mas o pai que procura sua filha teme cada vez menos. Desgraçado mas insolente, percebe então o grande paradoxo da sua imunidade. Qualquer um pode ser engolido pelo vórtice do sorvedouro de pessoas, ou atropelado e despejado num buraco qualquer, menos ele. Com ele a repressão não mexe, mesmo quando grita. Mexer com ele seria confessar, passar recibo.
>
> Sente-se intocável. Vai aos jornais, marcha com destemor empunhando cartazes na cara da ditadura, desdenhando a polícia; desfila com as mães da Praça de Maio, mortas-vivas a assombrar os vivos. (KUCINSKI, 2014, p. 89).

Assim, desprovido de presente, buscando entender o que ocorreu com a filha, como e quando ela foi morta, para poder medir sua própria culpa frente à tragédia, K. mal se dá conta de outros que estão ao seu lado, todos mortos-vivos, em busca de seus desaparecidos políticos. A ditadura chegará ao fim, mas o mecanismo autoritário continuará operante, eficiente como sempre:

> Alguns anos mais e a vida retomará uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou. Velhos morrem, crianças nascem. O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca. (KUCINSKI, 2014, p. 90).

Apesar da comoção que o estado de K. provoca, é alentador pensar que, seguindo o raciocínio de Freud, o *queixar-se* de K., melancólico, é forma de *dar queixa*. Se o crime está oculto atrás das muralhas que a sociedade ajuda a defender, se o silêncio está imposto pela barbárie da situação, a denúncia encontra um lugar, ainda que o da melancolia. E que

essa mesma melancolia, sendo tematizada na obra ficcional, mais uma vez, agora sob forma de discurso, materializa-se em denúncia. Aliás, a obra de Kucinski provoca, tanto por meio da forma, quanto por meio do conteúdo, uma reflexão a respeito do papel da arte diante da violência traumática, aspecto que será tratado mais adiante.

3.2 No mosaico, restos de vidas e de vozes

Como já foi dito, a narrativa não se limita à exposição da saga de K. Esta é permeada de outras histórias, que também se apresentam despedaçadas. Enquanto o pai, ainda nos primeiros dias de desaparição da filha, tenta negar a evidência, o leitor acompanha a cena de um casal que, mudo, espera a queda do ponto onde se esconde. A decisão extrema já foi tomada: se for necessário, ambos tomarão veneno para não sucumbirem à tortura, traindo companheiros. Há também, mais adiante, o jovem militante anônimo, culto, que, por ideologia, furta livros, como se soubesse que eles seriam, futuramente, a única marca que deixaria após sua desaparição. Quem são eles? Que história os levou a esse extremo? A cena do casal remeteria a algo vivido pela filha e seu marido? O jovem militante apaixonado por livros seria o genro de K.? O casal teria encontrado morte menos atroz por meio do veneno? K. nunca saberá. O leitor nunca saberá.

Fato é que os fragmentos narrativos mobilizam no próprio leitor um estado de busca a qual será, por sua vez, tão infrutífera quanto a do pai. O capítulo “Queda do ponto” desperta a sensação de que talvez os jovens que se decidiram pelo suicídio para fugir à tortura possam ser a filha de K. e seu marido. A ideia do suicídio reaparece no capítulo “A terapia”, nas palavras da amante do delegado Fleury:

> “O Fleury mandou eu descer e ficar de novo com a moça para ver se ela falava mais alguma coisa. De madrugada, chegou o doutor Leonardo. Lá de baixo eu adivinhei que era o médico e avisei baixinho, quando vem o médico é porque vão maltratar,

> fazer coisa ruim. Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundos começou a se contorcer" (KUCINSKI, 2014, p. 130).

A jovem de "nome complicado" a quem a amante do delegado Fleury viu morrer seria a filha procurada? Haveria pelo menos esse alento de uma alternativa que a libertasse da tortura? Outra possibilidade se vislumbra na voz de outra amante de um delegado – seria Fleury novamente? -, dessa vez no capítulo "Paixão, compaixão": "uma vez ele reagiu diferente, disse esses jornais não sabem de nada, vai ver essa subversiva está longe daqui com outro nome; disse de um jeito que eu desconfiei que foi ele mesmo quem soltou a menina..." (KUCINSKI, 2014, p. 104). Seria a filha? Haveria alguma chance de ter escapado com vida? A essas informações esparsas, junta-se uma carta, assinada por A., filha de K., na qual desabafa com uma amiga sobre as incertezas da vida clandestina ao lado do marido. Na carta, a jovem menciona sua cachorrinha, "uma poodle branca", Baleia, que reaparece no capítulo "A cadela" como indício que permite associar a filha de K. ao que mais se temia: a morte nas mãos dos torturadores. No capítulo, um agente do governo se lamenta por ter ficado responsável com o que sobrou de um casal de guerrilheiros, a cadelinha *poodle* de nome Baleia: "burra, não sabe que eles nunca mais vão voltar" (KUCINSKI, 2014, p. 64).

Em especial no que se refere à revelação sobre o universo clandestino, seja dos agentes governamentais, seja dos militantes da guerrilha, os fragmentos ganham força também pela ruptura de tom ao longo da narrativa. Se a narrativa central, em torno de K., tem relativa unidade garantida no discurso em 3ª pessoa de um narrador onisciente, que gradativamente traz à tona, em especial por meio do discurso indireto livre, o mundo interior do protagonista, o mesmo não ocorre na maioria dos capítulos que fazem emergir o mundo clandestino.

Em "A cadela", surge nova voz, de um agente do governo, responsável por cuidar da cadelinha do casal desaparecido. Trata-se de um longo parágrafo todo em 1ª pessoa, no qual se revela o mundo interior de um sujeito que, mesmo embrutecido, questiona as ações de extermínio praticadas pelo governo militar. Seu discurso, carregado de palavrões,

revela certo sentimento de culpa, ao mesmo tempo que mostra um homem acostumado com a violência já banalizada. É um bruto, responsável pelo serviço sujo da ditadura, acovardado diante de seus superiores:

> (...) levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde, que quem maltrata cachorro é covarde; quase falei pra ele: e quem mata esses estudantes coitados, que têm pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não deixa nada, é o quê? Ainda bem que não falei. Não sei onde estava com a cabeça. (KUCINSKI, 2014, p. 65).

Em trechos como esse, a ficção consegue dar nó na realidade: se na vida real, a confissão não surge, a verdade não se revela, as palavras não são explicitadas, na literatura, onde tudo é permitido, o pensamento registra a culpa e revela a prática da tortura, dos assassinatos e do desaparecimento de corpos.

Também em “A abertura” (KUCINSKI, 2014, p. 69), o leitor volta a se deparar com a 1ª pessoa no discurso. Dessa vez, a voz é do próprio Fleury. Trata-se de um capítulo estruturado por meio da ironia: se o título indica o fim da repressão ditatorial, o conteúdo, dividido em 12 fragmentos numerados, apresenta as práticas escusas do tal delegado para despistar, atormentar, desorientar, em especial, na ocasião, o velho pai que busca a filha. O discurso mostra um homem vulgar, violento, desumano. Em meio a frases que chocam pelo grau de insensibilidade, a revelação da estratégia: “O inimigo agora são as famílias desses terroristas. Mas temos que usar mais a cabeça, a psicologia, Mineirinho. Temos que desmontar esses familiares pela psicologia” (KUCINSKI, 2014, p. 73). Explicita-se aos olhos do leitor a manipulação por parte daqueles que, além de lhe tirarem a filha, roubam-lhe também a dignidade de um homem sem direito ao luto. “Os desamparados” dá voz ao pai do genro de K. Insere na narrativa outra constatação: o abandono a que ficam sujeitos muitos pais de jovens que, sendo os primeiros da família a estudar, conquistar um diploma, deveriam servir de arrimo aos mais velhos.

Entre tantas vozes e fragmentos de vida, delineia-se a imagem da filha de K. Delineia-se apenas, porque sua representação é nebulosa, vaga, como que se apagando também na narrativa. Em primeiro lugar, em

nenhum momento, menciona-se nome. Ela é constantemente referida como “filha”. Não se representa aqui a subversiva, a revolucionária ou qualquer outro papel que lhe seja atribuído pela sociedade. O que se busca é a *filha*: essa identificação corrobora o envolvimento do protagonista em relação à tragédia. A filha também não é, na narrativa, dotada de voz. Fica destinada a um não-lugar, sem discurso. A maior proximidade que o leitor consegue atingir em relação a ela se dá por meio da carta endereçada a uma amiga, espécie, portanto, de discurso enviesado, porque mediado pela escrita, pelo papel. O apagamento da filha na construção narrativa espelha um mecanismo comum aos regimes autoritários: a destruição da memória e da responsabilidade pelos assassinatos. De maneira prática, o processo de apagamento da memória se dá, de acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 78), inicialmente, pela desaparição do cadáver: negar a morte é negar o crime.

Ao longo da narrativa, encontram-se apenas vestígios de sua existência. No sobradinho que sabidamente teria sido seu último endereço, as evidências não indicam a presença, mas a ausência, o abandono do local há dias: onde se esperava encontrar a pessoa, encontram-se “folhetos e jornais empoeirados [que] denunciavam a ausência prolongada dos moradores” (KUCINSKI, 2014, p. 16). Na Baixada Fluminense, depois de mais uma busca frustrada, um pesadelo – já comentado no capítulo 2 com relação à categoria temporal - materializa o impacto da desaparição brusca e inexplicável. O velho primeiro se vê “no fundo de um buraco, ainda cavando, e ao voltar seu olhar para cima deparou com aqueles rostos todos rodeando a cova, encarando-o lá de cima, sim, porque já era como uma cova, e ele lá no fundo e todos olhando para ele” (KUCINSKI, 2014, p. 98), metáfora de como tem vivido desde que a filha desapareceu. Em seguida, numa confusão de imagens, o sonho levanta das cinzas da memória a imagem de uma jovem que serviu a família como empregada quando a filha ainda era bebê e que, depois de anos de serviço, desapareceu. Associando um desaparecimento a outro, as duas surgem na virtualidade intangível do sonho:

> [Diva, a empregada] Se foi, sem dizer para onde, sem deixar endereço, como se tivesse se ofendido, mas é claro que desapareceu de outro jeito, ninguém desapareceu com ela; deve ter cansado de ser empregada, arranjou um marido e mudou de bairro, de cidade, mas a filha ficou triste com o sumiço assim repentino, aturdido, a família toda se ressentiu; e no sonho ela volta, com uma criança no colo e K. estende as duas mãos para pegar a criança, e ele nem sabe como pegar porque nunca havia feito isso, mas estende as duas mãos e pega assim por baixo, e traz a criança para si e quando olha a criança está sorrindo, é um bebê, mas o rosto é da sua filha. (KUCINSKI, 2014, p. 100).

É um dos raros trechos em que as frases são longas, a linguagem se esparrama tão impregnada está pela atmosfera do sonho perturbado do personagem, sonho em que pessoas desaparecem e se confundem umas com as outras, em que situações se misturam: quem teria se ofendido antes de desaparecer? A empregada? A filha que não confiou no pai? Perguntas sem resposta bem como desaparecimentos sem volta.

Até nas fotografias de família, a contradição em torno da imagem da filha faz-se presente: as fotos comprovam no passado flagrantes de momentos de sua existência, mas eles são poucos, a ausência parece já se prenunciar. Cria-se um estranhamento diante do pai que contempla a imagem da filha para sempre perdida: “a foto, em particular, fixa para todo sempre o desaparecimento e o inatingível” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 410).

> Eram poucas e apenas uma da filha criança. (...). Não encontra nenhuma fotografia da filha na companhia da mãe ou do pai ou do irmão mais velho. Era como se ela não tivesse tido mãe nem pai; apenas um irmão. (...) E da filha nada. Nem moldura, nem álbum. A mãe achava a filha feia, K. sabia disso. Deve ter sido isso, ele pensou. Mas ele não achava a filha feia, mesmo assim não fez álbum (KUCINSKI, 2014, p. 118).

Associado a esse momento macabro de buscar em fotografias resquícios da existência da filha morta, surge, como se explicita no trecho, mais uma vez, a massacrante culpa que assola o personagem e, por ser uma culpa ilógica – a de não ter feito um álbum com fotos da filha -, torna ainda mais insólita toda a experiência:

> K. fecha a caixa e a recoloca onde a havia encontrado. Pensa: se tivesse levado ao tal médico do Rio um álbum inteiro com fotografias da filha, desde o seu nascimento até a véspera da desaparição, acompanhando toda a sua vida, mostrando-a

> por inteiro, talvez ele a teria reconhecido e esclarecido o que aconteceu. Mas ele não tinha um álbum de fotografias da filha. Tão ocupado com a literatura e seus artigos para os jornais, disso nunca havia cogitado (KUCINSKI, 2014, p. 119).

3.3 No conjunto de peças, uma concepção de arte

Além da diversidade de vozes e registros, do tom lírico ao discurso vulgar, a narrativa explora uma ampla gama de gêneros textuais. Em conjunto com a mescla entre passagens narrativas e passagens líricas, há outras tomadas pelo discurso direto, compondo uma cena dramática, mas há também uma carta, informes de agentes infiltrados entre os guerrilheiros, uma listagem de registro dos militares feito por um general com transcrições entrecortadas por comentários de outras vozes, uma ata de reunião de professores do departamento de química da Universidade de São Paulo, uma carta de um dos últimos integrantes da guerrilha, destinada a um companheiro de luta, relatando a sensação de abandono que se abateu sobre os que ainda resistiam na guerrilha, talvez por impossibilidade de voltar atrás; por fim, um *post scriptum*. Dessa forma, a narrativa parece se compor de mais esses resíduos - agora textuais - que se acumulam entre os resíduos narrativos. A esse conjunto, Karl Erik Schollhammer (2015) chamou de “estrutura arquivista”, que já na própria forma reflete a dificuldade de representar uma vivência traumática. Para o crítico, é essa fragmentação - que justapõe acontecimentos do plano de vivência de K., explorando a subjetividade dessa experiência, a outros que fogem ao conhecimento do protagonista e revelam as limitações da consciência do indivíduo que experimenta o trauma em suas experiências – que dá à obra de Kucinski um lugar de destaque entre grande parte de narrativas de memórias da ditadura militar.

Schollhammer aponta para o fato de que muito do material que se apresenta como “restos textuais resgatados de um arquivo real ou imaginário” parecem constituir uma realidade indicial que funcionaria como “vestígios da história”. Trata-se, segundo ele, de uma “simulação da

realidade textual que converte os fragmentos em resíduos narrativos" da saga de K. (2015, p. 43)[12]. Como se um mundo de uma vida condenada ao desaparecimento pudesse ser registrado por meio dos resíduos que ficaram espalhados. Esse posicionamento diante da representação leva a obra a conter uma dimensão crítica em relação à própria literatura, expressa por meio de uma tensão entre a concepção do protagonista e a sua realização na forma do relato.

No plano do conteúdo, o protagonista expressa uma concepção de literatura a qual se revela inacessível para tratar da barbárie que ele próprio vivencia. No capítulo "O abandono da literatura", fica claro que K. vê, a princípio, a literatura como único instrumento para lidar com o "seu próprio infortúnio" diante da agonia que experimentava (KUCINSKI, 2014, p. 134). Para tanto, pretende compor "sua obra maior", em iídiche, "língua tão expressiva e de tantos grandes escritores" A tentativa, contudo, foi frustrada: "ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou." (KUCINSKI, 2014, p. 135). O personagem parece tomar consciência de que a pretensão de criar uma obra de arte plena de sentido em sua totalidade não atende à necessidade de representar o horror da realidade vivida. As palavras "escolhidas com esmero" (KUCINSKI, 2014, p. 135) não eram capazes de dar expressão plena aos sentimentos; sempre haveria uma falta, uma lacuna[13]. Só com o tempo, K. percebe que se trata de um bloqueio moral: não seria ético "Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia" (KUCINSKI, 2014, p. 136). Incapaz de fazer literatura após a tragédia consumada, limita-se a transmitir os acontecimentos em carta endereçada às netas que viviam em Eretz Israel.

No plano da forma, por sua vez, a obra constitui-se de uma maneira distinta daquela concebida pelo personagem e é por meio dessa outra forma que a temática da barbárie encontra representação. Como foi visto

---

[12] É interessante lembrar que o próprio autor contou em entrevistas e em discurso ficcional, na novela *Os visitantes*, lançada em 2016, que muitos da simulação da realidade textual explorada em *K.* foi recebida, de forma elogiosa ou crítica, como documentos históricos.

[13] Ginzburg, em suas pesquisas a respeito da literatura de testemunho, explica: "Para o sujeito da enunciação do testemunho, pode haver um abismo intransponível entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, de modo que cada formulação pode ser imprecisa ou insuficiente" (2012, p. 55).

até aqui, a narrativa compõe-se de fragmentos, lacunas, registros líricos, narrativos, dramáticos, gêneros textuais que parecem simular um apanhado desorganizado de documentos, restos de uma história, além da diversidade de vozes, que expressam discursos ora comoventes, ora vulgares ou grosseiros. Nada que remeta à literatura bem escrita, organizada, capaz de representar de forma plenamente harmônica a experiência, tal como era valorizada pelo protagonista. A forma parece responder às inquietações de K.: de fato, essa estrutura não é condizente com a realidade bárbara, o que não significa que a literatura deva se silenciar diante do horror. Seu dever é encontrar outro procedimento para que o registro artístico não se torne um instrumento de legitimação da barbárie.

A tensão que se constrói na obra no que se refere à articulação entre literatura e violência fazer ecoar muito do que já se discutiu - mas que, infelizmente, continua sendo de extrema relevância para pensar o mundo contemporâneo - sobre a relação entre arte e cultura, em especial, a partir dos pensadores da Escola de Frankfurt. Walter Benjamin observa, em “Sobre o conceito da história”, que "nunca houve um documento de cultura que não fosse um documento da barbárie" (BENJAMIN, 2012, p. 245). Ou seja: a arte, inserida como manifestação cultural de uma sociedade composta por vencedores que esmagam os vencidos, não tem como refutar o papel de, de algum modo, servir de registro a essa violência. Corre-se, com isso, o risco de tornar a arte um instrumento de ostentação dos vencedores. Narrar a tragédia que vitimou a filha nos moldes convencionais seria perpetuar a barbárie. Daí a recusa do pai.

Walter Benjamin auxilia-nos a pensar nessa impotência narrativa. Nos célebres ensaios “Experiência e Pobreza” e “O narrador” (2012), discute o impacto do contexto histórico sobre o indivíduo e sua capacidade comunicativa. A ruptura causada pela primeira Guerra, a qual foi seguida – ainda é - constantemente de outras experiências funestas, e o ritmo impressionante de mudanças sociais e culturais impostas pelos avanços tecnológicos impuseram um distanciamento temporal e contextual muito brusco entre gerações. O que uma geração viveu já não tem mais valor para a seguinte. Diante disso, o que para Benjamin configurava-se como

narrativa tradicional - aquela que se pautava na transmissão de experiência para um fim utilitário, a transmissão de uma sabedoria pragmática - perdeu-se. Eis aqui o lugar de K. Um lugar definido pelo trauma vivido na juventude, na Polônia, incapaz de ser apreendido, formulado e transmitido; definido também pela repetição da situação traumática, que mais uma vez não consegue ser expressa pelas formas tradicionais de discurso a que o protagonista tem acesso.

A reflexão de Benjamin não para na perspectiva pessimista. Diante da consciência de perda, tenta encontrar alternativas, tanto para o discurso histórico, quanto para o ficcional, porque todo tipo de escrita da história, para Benjamin, encontra-se vinculada a práticas políticas (GAGNEBIN, 2012, p. 07). A importância do engajamento com uma forma de resistência é enfatizada no parágrafo final de "Experiência e pobreza", escrito às vésperas da Segunda Guerra Mundial, em 1933:

> A tenacidade tornou-se hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não serem mais humanos que a maioria; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Os outros, porém, precisam arranjar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do essencialmente novo uma coisa sua, com lucidez e capacidade de renúncia" (BENJAMIN, 2012, p. 128)

O "arranjar-se, de novo e com novos meios" ganha contornos mais nítidos em outros ensaios. Em "Sobre o conceito de História", escrito em 1940, Benjamin aponta o caminho para o historiador. Se o historicismo se rendeu aos vencedores ao construir uma história universal de vitórias sucessivas, o filósofo, por meio da sua concepção de materialismo histórico, defende uma abordagem que se construa a partir da identificação no passado de "germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas" (GAGNEBIN, 2012, p. 8). Não é mais possível uma concepção linear do decorrer histórico. Cabe então ao historiador materialista assumir um papel de arqueólogo para "arrancar" os objetos "do falso contexto para inseri-los dentro de uma nova ordem comandada pelos interesses de cada presente" (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.52).

Voltando a "Experiência e Pobreza" (BENJAMIN, 2012), encontramos uma reflexão de reação diante da miséria que se instaurou na

sociedade. Trata-se, segundo o filósofo, de uma “nova barbárie”, que se caracterizaria por buscar caminhos de construção que não se relacionassem com a tradição. Em “O narrador”, paralelamente ao encanto com a narrativa tradicional a que a sociedade moderna não tem mais acesso, o ensaísta vê a forma épica disponível para os tempos atuais, o romance, que, por sua vez, incumbe-se de compartilhar a “profunda perplexidade” diante da vida (BENJAMIN, 2012, p. 217). Se não há mais espaço para a narrativa que traz uma sabedoria e consigo um conselho, faz-se necessária encontrar uma nova “atividade narrativa que saberia rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal” (GAGNEBIN, 2013, p.62). A tarefa, contudo, não é fácil, como apontam as indagações de Gagnebin:

> Como descrever essa atividade narradora que salvaria o passado, mas saberia resistir à tentação de preencher suas faltas e de sufocar seus silêncios? Qual seria essa narração salvadora do passado que preservaria não obstante a irredutibilidade do passado, que saberia deixá-lo inacabado, assim como, igualmente, saberia respeitar a imprevisibilidade do presente? (GAGNEBIN, 2013, p. 63)

A resposta parece estar na maneira como Benjamin, em “O narrador” explica a transmutação do gênero épico ao longo do tempo: se toda épica se baseia na valorização da rememoração, nas narrativas tradicionais essa matéria foi lapidada por meio da memória, aqui compreendida como “Lembrança de qualidades, coisas e feitos (positivos ou negativos) de um ser ausente ou após a sua morte; nome, reputação”, de acordo com o *Dicionário Michaelis*. O romance, por sua vez, adapta sua missão de rememoração à reminiscência: “Lembrança vaga ou quase apagada; sinal ou parte que resta de algo extinto”, de novo em *Michaelis.* Ou seja, o romance abre mão da pretensão de totalidade, de memória abrangente e realiza-se na concretização da incompletude.

Se o protagonista de *K. – relato de uma busca* não foi capaz de encontrar solução para seu impasse de transmissão sobre a tragédia da filha, o narrador assumiu um outro posicionamento. Como temos visto, desde o capítulo anterior, o relato se compõe por meio de uma verdadeira explosão da linearidade dos fatos, que libertos da relação causal, ganham

nova contextualização capaz de dar alguma luz ao que ainda causa perplexidade. Os regimes violentos impingem barbaridades que destroem vidas, tanto dos que são literalmente massacrados quanto dos que, sobrevivendo, têm seu presente suprimido. Também vimos, em especial no presente capítulo, o trabalho de construção fragmentária, na qual se mesclam histórias e vozes, compondo um todo que na verdade não se completa; tratam-se de reminiscências apenas, mais uma incompletude. Também estão lá postos os silêncios que não podem ser desprezados. Assim, a literatura na sua materialidade expõe as impossibilidades e as alternativas de resistência diante de um tempo que continua catastrófico.

A obra, porém, ainda apresenta alguns traços que Benjamin enaltece na voz da narrativa tradicional. O narrador do relato, identifica-se, como já discutido, nos capítulos inicial e final; mostra, com isso, que a história relatada tem sua marca. Ele imerge nela, mas ela vai além dele: "imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso" (BENJAMIN, 2012, p. 222). Além disso, a justaposição de vozes, vidas e registros parece lembrar a tentativa de recolha comum ao ato do narrador tradicional que se baseia nas diferentes narrativas que se sucedem. Deixar suas impressões e manipular a matéria-prima seriam heranças artesanais preservadas na narrativa tradicional como supõe Benjamin ao perguntar se

> a relação entre o narrador e a sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência -a própria e a alheia – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 2012, p. 239).

Parece então, que o caminho tomado em *K.-relato de uma busca,* considerando as reflexões de Benjamin*,* aceita sem receio sua tarefa de comunicar a catástrofe, por meio de uma alternativa entre o que ainda lhe coube de uma tradição - assumir-se como um narrador que faz parte da história, mas que também deixa que essa o ultrapasse, um narrador que imprime sua autoria na condução dos fatos, mas não com o intuito de criar um discurso narrativo "sólido, útil e único", mas antes esparso, fragmentado, mosaico. Parece ter sido essa a alternativa encontrada para não ser cúmplice de um discurso vencedor.

A escola de Frankfurt pode continuar orientando nossa leitura, agora apoiados em Adorno, lido com auxílio de Jaime Ginzburg. Em seu amplo estudo sobre literatura e violência (2012), Ginzburg trata em muitas passagens da relação que a literatura estabelece com a representação do traumático. Apoiado em estudos a respeito da literatura de testemunho, Ginzburg expõe que o testemunho precisa de nova forma de representação, visto que a experiência a ser compartilhada não se constrói por uma totalidade social, mas sim por uma visão fragmentada. Sendo a contemporaneidade uma era em que o trauma se instaurou no cotidiano e sendo esse mesmo trauma, por sua vez, resistente à representação, a literatura que se propõe a contar episódios de forte violência histórica está se comprometendo com a tarefa de "dar voz a vítimas do impacto do trauma e também apresentar uma posição no campo de conflitos históricos" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 387 apud GINZBURG, 2012, p. 59).

Comentando as reflexões do filósofo alemão, Ginzburg lembra que é por meio da forma que a arte se integra à civilização, a mesma que também critica. Assim, forma e crítica social estariam lado a lado. O resultado dessa combinação é o caráter ambíguo da forma, visto que "criticar a civilização e, necessariamente, fazer parte dela, consiste em uma condição antagônica da obra de arte" (GINZBURG, 2012, p. 83). A obra, consciente de sua aporia de criticar o contexto em que ela própria se insere, precisa encontrar meios de fazer compreender a experiência que ela representa, de modo a torná-la visível, mas não banal. Eis o papel da forma, que, segundo Adorno, "procura fazer falar o pormenor através do todo" (1988, p. 166). Nesse destaque dado ao pormenor, cada parte se relaciona com as demais e com o todo, havendo sempre alguma seleção e, por consequência, uma recusa, o que confere à obra de arte uma constituição fragmentária. Em uma sociedade que vive a catástrofe em seu cotidiano, a arte que buscar a representação por meio da totalidade será falsa. Já a obra de arte consciente expressa, por meio da forma aberta e fragmentária, uma escolha de representação da realidade:

> A má infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão. (...) os elementos podem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e

> com o todo, mas não há uma definitiva maneira, nem uma última conclusiva" (GINZBURG, 2012, p. 85).

A fragmentação da obra de arte contemporânea e a estranheza que a incompletude de sua forma causa associam-se, como indica Ginzburg, a um posicionamento crítico diante da violência que domina a realidade. Essa atitude seria condizente com o defendia Adorno, a respeito da importância de se "desenvolver uma filosofia da história que reconheça a presença da violência, mas a recuse criticamente" (GINZBURG, 2012, p. 87). Na arte que vai além da conivência com questões mercadológicas, a violência representada por intermédio de uma forma aberta, incompleta e fragmentária se torna visível, porém não banalizada, justamente por conta da estranheza causada pela má infinitude da obra. Isso porque ela não permite que se atinja uma totalidade conclusiva, dotada de sentido pleno e único; antes, retrata um mundo violento e, por isso mesmo, ilógico, que só poderia realmente ser contemplado com perplexidade. Adorno sintetizou muito bem essa ideia com a célebre constatação de que "os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma" (1988, p. 16).

A valorização da incompletude na obra de arte contemporânea associa-se também à convicção de que não existem verdades absolutas a respeito da realidade empírica; logo, qualquer tentativa de representação da totalidade é falsa. Diante dessa percepção, reforça-se a necessidade de valorização do pormenor dos acontecimentos, o resíduo - resto - que tende a ser esquecido pela historiografia, mas que pode ser revisitado pela memória:

> devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor; a felicidade do catador-colecionador advém da sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo "progresso" no seu caminhar cego (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.77).

Todo esse apanhado de reflexões que tiveram como ponto de partida os pensadores Walter Benjamin e Theodor Adorno permitem-nos compreender as escolhas formais de Kucinski. A fragmentação, a estrutura lacunar e o hibridismo de registros e de gêneros textuais na sua obra são

procedimentos coerentes com a tentativa de representar, no plano ficcional, fatos que se embaralham na memória; ausência de esclarecimentos no discurso historiográfico; o registro - imaginário ou não - de vozes silenciadas na realidade empírica; e, ainda, a realidade traumática que não se oferece à representação. Seligmann-Silva, para quem a literatura tem sempre um teor testemunhal, expõe que o testemunho seria não tão diretamente a narração dos fatos violentos, mas da resistência à compreensão desses mesmos fatos: “A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção” (2003, p. 48). Daí a impossibilidade de o protagonista adequar seu relato à literatura tal qual a concebia; daí também a forma desarmônica encontrada pelo narrador para expor a incompletude de assimilação da experiência.

As estratégias empregadas no romance como forma de permitir que o leitor vivencie a experiência do personagem, isto é, o apagamento de uma pessoa, contribuem para trazer até os dias atuais o que foi a ditadura para além do conhecimento histórico, isento de sensibilidade, muitas vezes de humanidade e ainda composta, de maneira generalizante, por discursos ideológicos contraditórios, como a desorientar aqueles que buscam informações sobre o período e que se deparam com a contradição entre revolucionários, guerrilheiros e golpistas. O apagamento real de pessoas e a tentativa de exclusão dessas mesmas pessoas do universo da memória não são impressões de um narrador ficcional, tampouco mero discurso literário. Aqui tem-se a literatura fazendo uso de suas artimanhas para provocar os sentidos de leitores já automatizados pela representação contraditória do período de ditadura. Em tempos em que protestos de rua incluem jovens que gritam pela volta do regime militar, faz-se cada vez mais urgente a aparição de obras que, embasadas na realidade, permitam uma reflexão mais profunda e individualizada da violência impingida pelos militares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> (...) O significado do passado pelo qual se está lutando é, efetivamente, uma parte da demanda por justiça no presente. (JELIN, 2003, p. 29 apud LEHNEN, 2014)

K. Relato de uma busca tem a memória como sua matéria-prima. A memória individual, que permite criar uma identidade para o eu por meio do registro da trajetória que o levou até determinado lugar; a memória coletiva, que possibilita pensar que traços são constitutivos de uma determinada sociedade. No que se refere a experiências traumáticas, a memória possibilita a elaboração do luto pelo indivíduo e permite que uma nação se entenda com seu passado. Na narrativa de Kucinski, no passado, está a filha e irmã desaparecida, assassinada pelo regime militar. Está o pai que busca e rememora. Nas suas lembranças, busca pelo significado de uma vida e pela reparação contra a injustiça do assassinato. No presente, está o narrador, cuja tarefa é armar o relato articulando as reminiscências, para a partir delas, posicionar-se no presente. Em meio a esse entrelaçar de diferentes momentos, vozes e lembranças, surge a reflexão a respeito do papel que a literatura pode ocupar frente às catástrofes.

Decorridos mais de 50 anos após o início da ditadura brasileira, o tema parece ganhar força renovada. Sem dúvida porque, até então, a violência imposta pelo regime não foi elaborada.

> Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade (KEHL, 2010, p. 126).

País em que, em vez de uma verdadeira ruptura com a ditadura, houve uma transição amigável, pautada na "anistia" aos criminosos do regime, o Brasil não puniu e não realizou uma completa política de acesso a informações sobre as práticas criminosas executadas por agentes públicos a serviço dos militares. Ao lado de tal silenciamento, os grupos civis dominantes preferiram, por sua vez, a conivência que lhes preservasse privilégios. As novas gerações foram parcamente informadas sobre o período, alguns repetem um discurso que trata como normalidade abusos de poder, muitas vezes defendem atos hediondos como tortura e pedem a volta dos militares ao poder (GINZBURG, 2010). Diante do desconhecimento e da falta de reflexão cuidadosa sobre o período, a sociedade brasileira perde os rumos do seu presente: quanto mais distante cronologicamente da ditadura militar, mais próxima fica da possibilidade real de uma repetição ou recriação de governos autoritários.

> O direito à verdade assegura o direito à construção da identidade, da história e da memória coletiva. Traduz o anseio civilizatório do conhecimento de graves fatos históricos atentatórios aos direitos humanos. Tal resgate histórico serve a um duplo propósito: assegurar o direito à memória das vítimas e confiar às gerações futuras a responsabilidade de prevenir a repetição de tais práticas" (PIOVESAN, 2010, p. 104)

Os setores da sociedade que não desejam manter a conivência com os crimes do regime militar são aqueles que buscam romper o silêncio em torno do tema. Não é possível continuar a vida sem encontrar um lugar para os despojos. Enterrar os mortos é uma necessidade dos vivos. Em casos de catástrofes como são os regimes ditatoriais, responsáveis pelo desaparecimento dos corpos, muitas vezes esse túmulo será constituído por palavras. A literatura e a crítica literária foram muitas vezes denunciadas como cúmplices da política de esquecimento. Se as produções ficcionais sobre o tema existem, nem sempre ganharam repercussão. Ricardo Lísias aponta para o fato de que nossos escritores simplesmente esqueceram o tema e preferiram dar enfoque às tensões urbanas, o que, para ele, representa um posicionamento favorável ao senso comum e uma aliança com a classe dominante:

> a literatura brasileira abandona o sentido de negatividade e de resistência ao senso comum e, ao contrário, se alia a ele. Como as classes média e alta estão desde a redemocratização preocupadas com o próximo e hipotético sequestro, a bala perdida, o assalto e sei lá mais qual item do seu álbum de paranoia, não é interessante para a literatura brasileira contemporânea discutir o que nos resta da ditadura, muito menos pedir punição pelos seus crimes. Até porque a instituição que naquela época torturava comunistas, agora tortura qualquer um que vai parar em suas mãos. Então, para essas mesmas classes, bem como para a nossa literatura, não convém incomodar essas pessoas." (LÍSIAS, 2010, p. 326)

No discurso - agudo – de Lísias, há uma denúncia também exposta por Kucinski:

> se o tema ditadura tivesse sido trabalhado adequadamente nas nossas escolas primárias e secundárias nos últimos vinte anos – e isso inclui a adoção da boa, embora parca, literatura disponível, esses jovens não estariam pedindo a sua volta. Por que isso não foi feito? Porque a hegemonia burguesa que nos marcos da guerra-fria nos levou à ditadura, nunca foi em si mesma derrotada, ou substancialmente modificada, muito menos substituída por uma hegemonia do campo popular. Tanto assim, que seus crimes nunca foram punidos e muitos de seus quadros continuam atuando e em posições importantes.[1]

De fato, como visto no primeiro capítulo, a linhagem de romances que mais diretamente abordou a ditadura concentrou-se na produção dos anos 60 e 70, e nem sempre, como é reconhecido, tais obras têm relevância estética. Nas décadas seguintes, o tema foi tratado de modo esparso e mais recentemente abordado como que tangencialmente. *K.* faz um mergulho nesse universo e obriga o leitor a essa mesma imersão.

K. impacta pela intrincada relação estabelecida entre forma e conteúdo. Alia procedimentos que garantem expressividade e significação à leitura a temas áridos que não podem ser relegados. Estão presentes a prática militar de desaparecer com militantes, a guerra psicológica imposta pelas autoridades aos familiares, a conivência da sociedade civil e de instituições estrangeiras, a irresponsabilidade por parte de líderes guerrilheiros com as vidas envolvidas e a permanência das estratégias de silenciamento e esquecimento no presente. Trata-se de denúncias que vão

[1]Resposta obtida em breve entrevista gentilmente concedida a mim pelo autor por email em 15/05/2015.

muito além de um discurso referencial e que se intensificam pelo potencial artístico de desautomatizar a percepção do leitor.

A materialidade da experiência é atingida por meio de cuidadoso trabalho com a tessitura narrativa de modo que o leitor seja, muito mais do que informado, conduzido pelo correr dos acontecimentos, atropelado pela ilogicidade da situação e pela agonia da desorientação imposta pelo regime. Como vimos no segundo capítulo, as escolhas feitas pela marcação e posterior apagamento da voz autoral e pela manipulação da categoria do tempo narrativo foram fundamentais. A primeira opção permitiu que o relato tivesse ao mesmo tempo um amparo histórico, mas se abrisse para possibilidades ficcionais, as quais representam alternativas diante da desinformação sobre muitos fatos relacionados ao regime militar e em especial à filha do protagonista. O narrador-autor, irmão da jovem assassinada, instaurado em um contexto real do ano de 2010, vive ainda sob a tortura agora psicológica de quem se sente obrigado a ser a voz dos que foram silenciados. Essa missão como que paralisa todo o presente, já que o passado ainda não foi resolvido. Entregue a essa tarefa, o eu já pouco importa; daí a substituição da voz autoral por um narrador onisciente na maior parte do relato, capaz de estabelecer um vínculo com o protagonista, o pai, recurso que viabiliza, por sua vez, a sensação de proximidade entre o personagem e o leitor. A manipulação da categoria do tempo, por sua vez, permitiu que o passado prevalecesse ao longo do relato, sem, contudo, apagar por completo o tempo presente, contemporâneo ao leitor. Esse desequilíbrio fortalece a ideia de que enquanto os fatos passados não forem de algum modo discutidos, e os traumas elaborados, o presente não se resolve, a vida não pode seguir.

Também a escolha pela fragmentação do enredo, tratada no terceiro capítulo, remete-se à incompletude e impossibilidade do que se se quer relatar. A justaposição dos episódios construiu espaços de silêncio que perturbam o leitor diante do vazio de informações, da ruptura na continuidade. É a mesma fragmentação que abriu espaço para outras perspectivas, fazendo com que outros discursos viessem à tona. Com isso, tem-se ao mesmo tempo uma narrativa inconclusa e aberta o bastante para

representar um olhar mais abrangente sobre os impactos da violência do regime ditatorial. Nesse conjunto, em que forma e conteúdo interpenetram-se ricamente, o romance ganha um valor que deve ser sempre prestigiado ao lado do estético: o valor ético.

Nas discussões a respeito do cânone a que a crítica literária brasileira tem se dedicado, destacam-se as constatações sobre como a seleção de obras nacionais ao longo dos séculos contribuiu para manter a ideologia dominante. Repensar o cânone, sabe-se, não é necessariamente excluir algumas obras ou simplesmente enxertar outras. Repensar o cânone é de fato assumir uma postura crítica frente à ideia de se fazer tal eleição, sendo que toda eleição é reflexo de exclusão. Sendo talvez impossível fugir a critérios de escolha, que eles sejam sempre revistos e explicitados, de modo que a crítica, com transparência, proceda a validação de aspectos estéticos ao lado de princípios éticos.

> Uma sociedade contraditória, conflitiva, em que a maioria das pessoas não chega à universidade, tem muita dificuldade de elaborar seu próprio passado. Circulam entre nós mascaramentos ideológicos, formulações míticas, idealizações de grandes líderes, reverências a leis e instituições. A maior parte da população não dispõe de conhecimentos e métodos necessários para avaliar as relações entre sua miséria social e econômica, a formação histórica do país e os atos dos grupos em liderança. (...) cada membro da sociedade é parte ativa no processo de consolidação das representações coletivas do passado. Como vozes cuja expressão é atribuída autoridade, os intelectuais podem ter, frequentemente, um papel decisório nas delimitações dos critérios de legitimidade dessas representações. (GINZBURG, 2012, p. 226)

Esse é o compromisso que permeia o presente trabalho: assumir a responsabilidade de se envolver ativamente com o “processo de consolidação das representações coletivas do passado”. Jogar luz sobre uma obra como o romance de Kucinski é criar oportunidade para debater que papel esperamos que a literatura e a crítica literária exerçam na construção da memória e da identidade do nosso país. É assumir uma posição social de tomada de consciência de que o texto literário tem o potencial de alimentar modelos culturais que podem ser úteis a grupos minoritários que defendem a manutenção de seus privilégios ou podem significar uma oportunidade para romper com esses mesmos modelos e

possibilitar reflexões que despertem novos olhares para a nossa própria história.

O presente trabalho não tem qualquer pretensão de encerrar aqui qualquer discussão sobre a obra de Kucinski, as reflexões que ela propõe e as diferentes leituras que ela possibilita. A narrativa, por exemplo, provocou toda uma reação no momento de sua recepção desde o lançamento, reação que, tanto da parte de leitores leigos como da crítica especializada, demonstrou certa perturbação com a tão antiga, mas ainda tão acalorada, imprecisão do limite entre realidade e ficção. Tanto é que o próprio escritor se enveredou por essa reflexão em seu mais recente livro, *Os visitantes.* Também ainda há muito o que debater a respeito do conceito de tragédia, ressignificado nos tempos contemporâneos. O próprio narrador inicia a saga de K. classificando-a como “tragédia”; mas que tragédia é essa em que o sofrimento não pode ser vinculado ao destino, como nas tragédias clássicas, mas sim a forças sociais, semelhante ao drama burguês, e mais especificamente vinculado ao estado autoritário? Como então esse representante da coisa pública investe-se de poder capaz de interferir na vida pessoal, evidenciando o impacto do histórico sobre o sujeito? E, se o público interfere no pessoal e o histórico sobre o sujeito, que papel ocupa a arte, mais precisamente a literatura, que transita entre esses dois universos junto com a crítica literária?

Concluído o trajeto percorrido até aqui e delineadas as questões que permitem vislumbrar novas veredas, fica a expectativa de que, de alguma forma, as reflexões então registradas estejam contribuindo com o debate sobre literatura e sociedade a partir da representação construída em *K. Relato de uma busca.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa, Martins Fontes, 1988. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-64.

_____. "Crítica cultural e sociedade". Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Adorno-Critica%20cultural_sociedade.pdf> Acesso em 21 maio 2017 (pdf sem páginas)

ARENDT. Hanna. "Prefácio". In: _____**Origens do totalitarismo:** Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, ebook, edição sem páginas.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003, s. p.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012, 3a reimpressão, p. 123-128.

_____. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012, 3a reimpressão, p.213-240.

_____. "Sobre o conceito de HIstória". In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012, 3a reimpressão, p. 241-252.

BUARQUE, Chico. **O irmão alemão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014, 240 p.

CALLADO, Antonio. ***Bar Don Juan*.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 254 p.

CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". In: **A educação pela noite.** São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Literatura como sistema”. In: **Formação da Literatura Brasileira:** momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia: 1981, p. 24.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: **Ensaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FIGUEIREDO, Eurídicie. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação & Crítica,** no. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551> Acesso em 29 jul. 2016.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. “(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, no. 43, p. 179-190, jan. /jun., 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000100010> Acesso em 24 mar. 2017.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, 144 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, 3a reimpressão, p. 7-20.

_____. “Não contar mais?”. In: _____ **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2013, p.55-72.

_____. “História e cesura”. In: _____ **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 93-114.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa.** Ensaio de método. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa - Portugal: Arcádia, 1979, p. 19-83.

GINZURG, Jaime. “Escritas da tortura”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs). **O que resta da ditadura?** A exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-149.

_____. **Crítica em tempos de violência.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012, 497 p.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 272 p.

_____. **Cinzas do Norte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 312 p.

HUTCHEON, Linda. “A intertextualidade, a paródia e os discursos da história”. In: **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 163 – 182.

LEHNEN, Leila. “A memória como empresa: os empresários da memória em K., de Bernardo Kucinski. **Nonada Letras em Revista.** Vol. 1., no 22, 2014. Disponivel em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/827/569> Acesso em: 02. jun. 2017.

LÍSIAS, Ricardo. “Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs). **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p 319-328.

KEHL, Maria Rita. “Tortura e sintoma social”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs). **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p 123-132.

KUCINSKI, Bernardo. **K. – Relato de uma busca.** São Paulo: Cosac Naify, 2014, 187 p.

KUNDERA, Milan. “Em algum lugar do passado”. In: _____. **A arte do romance.** Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 101-120.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988, 84 p.

PINO, Claudia Amigo, “A Literatura da Criação: uma rede de processos”, In: **A ficção da escrita.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 33-47.

PIOVESAN, Flávia. “Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs). **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 91-108.

POMPEU, Renato. **Quatro-olhos.** São Paulo: Alfa-Omega, 1976, 188 p.

RIVERA, Tania. “O retorno do sujeito: sobre performance e corpo”. In: **O avesso do imaginário:** Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 17-46.

RIVERA, Tania. “Kosuth com Freud: A imagem e a palavra”. In: **O avesso do imaginário:** Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 47-78.

SAFATLE, Vladimir. “Do uso da violência contra o estado ilegal” In: _____; TELES, Edson (orgs). **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 237 -252.

SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs). “Apresentação”. In: _____. **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 9-14.

SANTIAGO, Silviano. “Poder e alegria – A literatura brasileira pós-64 – Reflexões”. In: *Nas malhas da letra:* ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 13 - 26.

_____. “Prosa literária atual no Brasil” (1984) In: *Nas malhas da letra:* ensaios*.* Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 30-43.

SARAMAGO, José. “A história como ficção, a ficção como história”. In*:* **Revista de Ciências Humanas.** Florianópolis: EDUFSC, no. 27, 2000, p. 9-27.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea***.* Civilização Brasileira, 2009, 174 p.

_____. “A história natural da ditadura”. **Lua Nova.** São Paulo, no. 96, 2015, p. 39-54. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0102-64450039-054/96> Acesso em: 31 mar. 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas***”. Psicol. clin.*** [online]. 2008, vol.20, n.1, p. 65-82. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf> Acesso em: 27 fev. 2017.

_____. “Apresentação da questão: a literatura do trauma”. In: _____ (org). **História, memória, literatura:** o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

_____. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: _____ (org). **História, memória, literatura:** o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.

_____. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. In: _____ (org). **História, memória, literatura:** o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 387-414.

SILVA, Edson Rosa da. “Da representação do horror ao vazio da representação”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada***,* no. 9, 2006, p. 181-189. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/136/138> Acesso em: 20 mar. 2017.

SILVERMAN, Malcolm. ***Protesto e o novo romance brasileiro****.* Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre/ São Carlos: Ed. Universidade /UFRGS/ Ed. Universidade de São Carlos, 1995, 319 p.

SUSSEKIND, Flora. “A informação: Quatro-olhos ou uma câmera?”. In: **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo***.* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984, p. 172-193.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta.** São Paulo: Alfa-Omega, 1977, 176 p.

TELES, Janaína de Almeida. “Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por ‘verdade e justiça no Brasil’. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson

(orgs). **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 253-298.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **O jardim do Diabo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, 180 p.

WALDMAN, Berta. “Badenhein, 1939: ironia e alegoria”. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio (org). **História, memória, literatura:** o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 171-188.