


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LUÍS ANTÔNIO CORRÊA DOS REIS

**BRASIL, PRETÉRITO IMPERFEITO:
História, memória e literatura em
*K. – Relato de uma busca***



ARARAQUARA – S.P.
2024

LUÍS ANTÔNIO CORRÊA DOS REIS

**BRASIL, PRETÉRITO IMPERFEITO:
História, memória e literatura em
K. – Relato de uma busca**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho,
Programa da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do
título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos.

ARARAQUARA – S.P.

2024

R375b Reis, Luís Antônio Corrêa dos
 Brasil, pretérito imperfeito : História, memória e
 literatura em K. – Relato de uma busca / Luís Antônio
 Corrêa dos Reis. -- Araraquara, 2024
 114 p.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
 (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
 Orientador: Alexandre Silveira Campos

 1. Literatura. 2. Literatura brasileira. 3. Semiótica. 4.
 Ditadura militar. 5. Memória. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras,
Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Este trabalho propõe uma análise da obra brasileira contemporânea *K. – Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, para demonstrar como o autor aborda temática e esteticamente a violência praticada durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985) e as reverberações desse autoritarismo na experiência social brasileira. Para isso, também são consideradas as relações entre literatura, memória e História acionadas sob uma perspectiva semiótica, segundo os parâmetros teóricos de linhagem francesa, formulados por A. J. Greimas. (1917-1992).

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This work proposes an analysis of the contemporary Brazilian book *K. – Relato de uma busca* (2011), by Bernardo Kucinski, to demonstrate how the author thematically and aesthetically approaches the violence practiced during the military dictatorship in Brazil (1964-1985) and the reverberations of this authoritarianism in the Brazilian social experience. To this end, the relationships between literature, memory and History are also considered from a semiotic perspective, according to theoretical parameters of French lineage, formulated by A. J. Greimas. (1917-1992).

LUÍS ANTÔNIO CORRÊA DOS REIS

**BRASIL, PRETÉRITO IMPERFEITO:
HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA EM
*K. – RELATO DE UMA BUSCA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho,
Programa da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do
título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos.

Data da defesa: 23/05/2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Membro Titular: Profa. Dra. Silvia Beatriz Adoue
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Local: Universidade Estadual Paulista.
Faculdade de Ciências e Letras.
UNESP – Campus de Araraquara.

Para Bruna e Davi

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus. “Não fui eu que lhe ordenei? Seja forte e corajoso! Não se apavore, nem se desanime, pois o Senhor, o seu Deus, estará com você por onde você andar.”

Agradeço a minha mãe Sueli e ao meu pai Mário (*in memoriam*), a base do que me tornei, por tanto amor e zelo dedicados ao longo de uma vida.

À Eliana, minha companheira de caminhada, amor em forma de dedicação, a quem devo muito da motivação para seguir até aqui. Você sonhou comigo e fez esse sonho se tornar possível. Obrigado!

Aos meus filhos, Bruna e Davi, a quem já dediquei este trabalho, mas os referencio em agradecimento. Fontes infindáveis de amor e alegria.

Ao meu orientador, professor Alexandre Silveira Campos, por todo apoio, atenção e confiança.

Às professoras Silvia Beatriz Adoue e Maria Zilda Ferreira Cury, membros da banca que me honraram com as respectivas presenças, cujas contribuições recebidas foram fundamentais para o percurso deste trabalho.

Aos docentes da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara por tantos saberes compartilhados desde que, há mais de 20 anos, por aqui aportei com entusiasmo e obtive, entre os cursos de Ciências Sociais e Letras, muito mais do que imaginei.

À universidade pública, geradora de tantas oportunidades.

“Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra”

(Deivid Domênico; Tomaz Miranda; Mama;
Marcio Bola; Ronie Oliveira; Danilo Firmino, 2019)

“Pede perdão pela duração
Dessa temporada, mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada diz que vou levando”

(Chico Buarque; Toquinho, 1971)

RESUMO

O romance *K. - Relato de Uma Busca* (2011), escrito por Bernardo Kucinski, apresenta uma perspectiva sobre eventos ocorridos no Brasil a partir do golpe militar de 1964, com a instalação do regime que perduraria até 1985. A narrativa polifônica gira em torno do desaparecimento de uma professora de química da Universidade de São Paulo (USP) e acompanha a busca e enfrentamento do pai para descobrir o paradeiro da filha em meio aos mecanismos do regime, assim como revela a permanência desse sistema repressor na sociedade brasileira pós Comissão Nacional da Verdade (CNV). O objetivo da pesquisa consiste em contextualizar a obra no romance contemporâneo brasileiro, especialmente no que se refere às múltiplas abordagens da ditadura militar, assim como compreender em que medida a obra contribui para o debate sobre a memória política nacional. As especificidades estéticas do autor e sua obra serão levantadas tendo por base conceitos da semiótica de linha francesa, segundo apresentados por A. J. Greimas (1984; 2014), especialmente o percurso gerativo de sentido e seus três níveis de leitura, que partem do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. A leitura deverá considerar também os elementos da enunciação e os mecanismos de instauração de pessoa, espaço e tempo no enunciado que, no caso da obra de Kucinski, alternam traços de objetividade histórica, instância que situa a obra e instaura a veridicção, e efeitos subjetivos do processo político retratado. Também serão considerados os elementos intertextuais que estabelecem um diálogo entre *K. – Relato de uma busca* e outras obras do mesmo autor, quase todas atravessadas pela experiência da ditadura militar. O texto ainda se nutre de um diálogo com a literatura de Franz Kafka, referência explicitada por meio da denominação do personagem K. Para cumprir com essa proposta, serão considerados autores que trataram das relações entre literatura, história e memória, como Antonio Candido (1992, 2010), Seligmann-Silva (2008), Maurice Halbwachs (2006), Regina Dalcastagnè (1996) e Eurídice Figueiredo (2017, 2020). Os conceitos semióticos serão considerados a partir das abordagens de Greimas e Courtés (1984), José Luiz Fiorin (1999, 2006, 2016, 2018, 2019), Diana Luz Pessoa de Barros (1994, 2004, 2007), entre outros.

Palavras-chave: Literatura; Semiótica; Ditadura.

ABSTRACT

The novel *K. - Relato de Uma Busca* (2011), written by Bernardo Kucinski, presents a perspective on events that occurred in Brazil after the military coup of 1964, with the installation of the regime that would last until 1985. The polyphonic narrative revolves around the disappearance of a chemistry professor from the Universidade de São Paulo (USP), told through her father, the main narrative voice, and allows us to glimpse part of the individual and collective experience manipulated by the mechanisms of the regime, as well as the permanence of this system repressive in Brazilian society after the Comissão Nacional da Verdade (CNV). The objective of the research is to place the work in the tradition of Brazilian historical novels about the military dictatorship, as well as to understand to what extent the work contributes to the debate on national political memory. The aesthetic specificities of the author and his work will be raised based on concepts of French semiotics, as presented by A. J. Greimas (1984; 2014), especially the sense-generating route and its three levels of reading, which start from the simplest and abstract to the most complex and concrete. The reading should also consider the elements of the enunciation and the mechanisms for establishing person, space and time in the enunciation which, in the case of Kucinski's work, alternate traces of historical objectivity, an instance that situates the work and establishes veridiction, and subjective effects of the political process portrayed. Intertextual elements that establish a dialogue between *K. - Relato de Uma Busca* and other works by the same author will also be considered, almost all of which are permeated by the experience of the military dictatorship. The text is also based on a dialogue with the literature of Franz Kafka, a reference made explicit through the name of the character K. To fulfill this proposal, authors who dealt with the relationships between literature, history and memory will be considered, such as Antonio Candido (1992, 2010), Seligmann-Silva (2008), Maurice Halbwachs (2006), Regina Dalcastagnè (1996) and Eurídice Figueiredo (2017, 2020). Semiotic concepts will be considered based on the approaches of Greimas and Courtés (1984), José Luiz Fiorin (1999, 2006, 2016, 2018, 2019), Diana Luz Pessoa de Barros (1994, 2004, 2007), among others.

Keywords: Literature; Semiotics; Dictatorship.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALN	Aliança Libertadora Nacional
CIE	Centro de Informações do Exército
CNV	Comissão Nacional da Verdade
CPC	Centro Popular de Cultura
DOI-Codi	Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna
ECA	Escola de Comunicações e Artes
MR-8	Movimento Revolucionário Oito de outubro
NILS	Núcleo Interdisciplinas Literatura e Sociedade
SECOM	Secretaria de Comunicação
UFSCar	Universidade Federal de São Carlos
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. PRIMEIRA PARTE – HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA	
2.1 – Memória e testemunho	18
2.2 – Literatura e ditadura	31
3. SEGUNDA PARTE – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	
3.1 – Ler o mundo pela linguagem	45
3.2 – O percurso gerativo de sentido	48
3.3 – Recursos de leitura do plano de expressão	49
3.4 – Veridicção e enunciação	52
4. TERCEIRA PARTE – PERSPECTIVAS DE LEITURA	
4.1 – Inventário de perdas	58
4.2 – Conto e circularidade	60
4.3 – Pessoa, espaço e tempo: a instalação de sentidos	66
4.4 – Uma narrativa polifônica	71
4.5 – Entre a dor e o medo	73
5. QUARTA PARTE – OS PERCURSOS ISOTÓPICOS DO TEXTO KUCINSKIANO	
5.1 – A impossibilidade do luto	78
5.2 – A culpa paterna	84
5.3 – Registros da memória	87
5.4 – O passado e a reincidência	89
5.5 – A desumanidade como trauma	94
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	108
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	113

1. INTRODUÇÃO

A Lei Nº 12.528, de 18 de novembro de 2011, que criou a Comissão Nacional da Verdade (CNV), em seu Artigo 1º, estabeleceu a finalidade de examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticados no Brasil entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988, período que contempla a interrupção democrática imposta pelo golpe militar que perdurou no país entre 1964 e 1985, além de “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional” (Brasil, 2011). Trata-se, portanto, de mais uma tentativa de reconhecer a violência praticada ao longo dos 21 anos de um regime autoritário que, segundo o próprio relatório, dizimou a vida de 434 pessoas, mortas e desaparecidas pelos aparelhos repressores do estado brasileiro.

Situada num momento de aparente estabilidade democrática, vinte e três anos após a promulgação da Constituição Cidadã, de 1988, a CNV foi um marco que se almejava definitivo na reparação às vítimas e recuperação da memória desse período. Antes dela, pelo menos outros dois movimentos de leitura, denúncia e reconhecimento das atrocidades praticadas pelo regime militar de 64 já haviam sido deliberados.

Eurídice Figueiredo (2017) lembra a criação do grupo “Brasil: nunca mais”, no âmbito da sociedade civil, que reuniu religiosos, advogados e jornalistas num exercício de localizar e preservar processos nos tribunais militares; ao final, depois de fotocopiar 710 processos, o desengavetamento dos documentos oficiais, em que constavam, inclusive, depoimento de torturados, resultou no livro homônimo ao movimento, publicado em 1985. Outro movimento, dessa vez por ação governamental, data de 1995, anterior, portanto, à CNV, com a criação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos, que listou 362 nomes de pessoas mortas ou desaparecidas durante os 21 anos de vigência do regime. A repercussão prática da lei foi a possibilidade, ao final, de obtenção do atestado de óbito e indenização por parte das famílias dos desaparecidos, derrubando, em muitos casos, a tese de suicídio defendida estrategicamente pelos operadores do sistema autoritário militar. A segunda etapa do processo, a investigação sobre os crimes e sua autoria, não chegou, no entanto, a ser contemplada.

Observada mais de uma década depois, a Comissão Nacional da Verdade trouxe novos avanços quanto ao esclarecimento público das violações dos direitos humanos no Brasil. Segundo Figueiredo (2017), os comandantes do Exército, da Aeronáutica e da Marinha afirmaram não dispor de elementos que possibilitassem qualquer contestação aos atos jurídicos relatados, mas a comissão julgou a manifestação “insuficiente na medida em que não contemplou, de forma clara e inequívoca, o expreso reconhecimento do envolvimento das

Forças Armadas nos casos de tortura, morte e desaparecimento relatados pela comissão e já reconhecidos pelo Estado brasileiro (Figueiredo, 2017, p. 19).

A CNV também pode ser encarada como uma nova raia temporal de recrudescimento de parte das tensões políticas presentes durante os “anos de chumbo”¹. Tão logo ela finalizara seus trabalhos, o Brasil seria acometido por uma nova turbulência antidemocrática, em 2016, com o impeachment de Dilma Rousseff, a ex-presença política que, na condição de Presidente da República, sancionou a lei que criou essa tentativa de lançar luz sobre aquilo que a oficialidade negara desde então.

Os governos que sucederam a derrubada da presidente serviram para reconduzir militares para o centro do tabuleiro político, acentuadamente a partir de 2019, com a posse de Jair Messias Bolsonaro, vitorioso nas eleições de 2018, um ex-capitão do Exército cuja trajetória política fora marcada por manifestações explícitas de apoio ao golpe militar de 64 e aos métodos violentos praticados pelos militares durante o regime². Entre os anos de 2019 e 2022, o governo Bolsonaro teve representantes das Forças Armadas em papéis de destaque da administração federal³.

Historiadores, cientistas políticos e especialistas afins seguirão debruçados na tentativa de explicar os percursos históricos e políticos brasileiros. Por ora, os desdobramentos dessa teia de acontecimentos servem para situar uma vasta produção literária engajada sobre o mesmo objeto: o golpe militar de 64 e suas implicações para a vida nacional, desde a sua instalação até os dias atuais. Mais especificamente, o romance a partir do qual se constitui esse estudo, *K. – Relato de Uma Busca* (2011), de Bernardo Kucinski, lança uma visão sobre acontecimentos

¹ A expressão se refere, especialmente, ao período de maior repressão por parte dos militares que comandavam o Poder Executivo no Brasil. Cronologicamente, a fase contempla os últimos anos da década de 60 e início dos anos 70, quando vigorou o mais cruel sistema repressor que o país já viveu, com a intensificação das perseguições, prisões, torturas e mortes. Com o passar do tempo, a expressão passou a ser utilizada para se referir ao período da ditadura militar brasileira, entre 1964 e 1985. (Fonte: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/279778-periodo-da-historia-do-brasil-conhecido-como-os-anos-de-chumbo/>. Aces: 16 out 2023).

² Entre os inúmeros exemplos registrados oficialmente pela Câmara Federal ou em entrevistas ao longo dos seus mandatos como deputado federal, cargo que exerceu entre os anos de 1991 e 2018, o ex-presidente da República, Jair Bolsonaro, afirmou, no dia 17 de abril de 2016, ao declarar o voto sobre a abertura do processo de impeachment contra Dilma Rousseff: "Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de tudo, o meu voto é sim". A menção refere-se ao ex-chefe do DOI-Codi do Exército de São Paulo, órgão de repressão política do governo militar, entre 1970 e 1974.

³ Segundo reportagem assinada por Laís Lis e publicada pelo G1, o Tribunal de Contas da União (TCU) identificou 6.157 militares da ativa e da reserva em cargos civis no governo do presidente Jair Bolsonaro. Os números referem-se ao ano de 2020, 12 meses após a posse. (Fonte: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/07/17/governo-bolsonaro-tem-6157-militares-em-cargos-civis-diz-tcu.ghtml>. Aces: 04 abril 2023)

registrados durante o regime, narrando fatos outrora ocultados e revelando atores que moveram as engrenagens do autoritarismo, assim como aqueles que estabeleceram canais de resistência. Em suma, a obra literária de Kucinski se alimenta de um tempo histórico marcado pela busca por justiça em nome dos que foram subjugados.

Por meio da construção narrativa, o autor busca denunciar um passado que se faz presente como ameaça de futuro. Com esse passado colocado como trauma, a literatura é, novamente, chamada a prestar seus serviços, tendo a História como alicerce, a memória como recurso e o compromisso inescusável de retratar a condição humana e dar-lhe uma expressão estética. Para Antoine Compagnon, o valor da literatura está na captação do particular, já que ela é o único meio de “preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida” (Compagnon, 2009, p. 47, *apud* Figueiredo, 2017, p. 45). *K. – Relato de Uma Busca* é, nesse caso, um romance fulcral, uma cicatriz, conforme a expressão de Vecchi e Di Eugenio (2020), que “absorve a memória do trauma e, pelo corpo, a projeta no espaço público” (p. 2).

Para além de um exercício de memória, a literatura, ao trabalhar com vestígios de uma história rasurada, promove um rearranjo dos dados pretéritos por meio da escrita, tal como faz o jornalismo ou a historiografia, como “um palimpsesto a ser decifrado, a ser recomposto, ressignificado” (Figueiredo, 2017, p. 29). Essa noção remete ao conceito de arquivo, conforme formulado por Jacques Derrida. De acordo com o filósofo, o arquivo “tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (Derrida, 2001, p. 22, *apud* Figueiredo, 2017, p. 29) e se ajusta entre o esquecimento, iminente perante a finitude da memória, e a “pulsão arquiviolítica”, resultado do ímpeto de destruir registros documentais. “A obsessão pelo arquivo é o corolário da perda da memória; arquivar-se para se resguardar do esquecimento. Como não existe mais memória, vivemos numa cultura dos vestígios, vestígios esses que são preservados em arquivos” (Figueiredo, 2017, p. 28). Figueiredo (2017) complementa que a literatura sobre a ditadura “cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população para consulta, são áridos e de difícil leitura. Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres” (p. 29).

Uma das características dos escritos sobre a ditadura militar é que eles são constituídos das lembranças pessoais e familiares que se somam às informações já levantadas em diferentes arquivos – como as já citadas experiências do movimento Brasil – Nunca Mais, da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos e da Comissão Nacional da Verdade. Um estudo do *Observatório do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo* mostra que a publicação de

obras que tematizam a ditadura militar brasileira se acentua na década de 2010, período de vigência e publicação do relatório da CNV, conforme veremos adiante, o que nos leva a agregar à noção de arquivo o entendimento de Michael Foucault, para quem os textos surgem através de jogos de relações que caracterizam o nível discursivo; que eles surgem não por acaso, mas segundo regularidades específicas (Figueiredo, 2017, p. 31). Nesse caso, o que se diz e a maneira como se diz sobre a ditadura militar acompanha as perspectivas históricas e as demandas sociais acerca do tema, “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (Foucault, 2009, p. 147, *apud* Figueiredo, 2017, p. 31). A recusa de Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da história*, ao ideal do historicismo burguês, que almeja pretensamente fornecer uma descrição “a mais exata e exaustiva possível do passado, também cabe aqui. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (Walter Benjamin, 1974, p. 695 e 701, *apud* Gagnebin, 2006, p. 40). Essa premissa carrega consigo a ideia de que o passado não pode ser descrito, tal como a um objeto físico, mas articulado.

Sendo assim, a introdução deste trabalho pelo contexto histórico aponta para uma forma singular de enunciar o tema. Essa opção não aponta, no entanto, a primazia do externo sobre a elaboração estética. Antonio Candido (2010), ao tratar da impossibilidade de dissociação entre a obra e o meio, destaca que só é possível alcançar a integridade da primeira “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (p. 13). Para o crítico, depois de compreender que tanto a explicação enviesada exclusivamente pelos fatores externos, quanto a convicção acerca da independência estrutural não abarcam plenamente o processo interpretativo, o que interessa é fundir os fatores que atuam na organização interna de modo a assegurar determinada peculiaridade. Sendo assim,

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (Candido, 2010, p. 16-17).

Para Gobbi (2013), a relação entre literatura e sociedade não é artificial e nem pode ser localizada posteriormente como exercício investigativo a respeito dos fatos sociais que influenciaram o texto. Sendo assim, “toda a criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo” (p. 113). Isso está posto a partir do próprio exercício de definir o que é literatura e

qual a natureza desse tipo de manifestação. Conforme Antoine Compagnon (2010), essa aporia “resulta, sem dúvida, da contradição entre dois pontos de vista possíveis e igualmente legítimos” (p. 30), entendidos como o ponto de vista contextual, que leva em conta, por exemplo, caracteres históricos, psicológicos e sociológicos, e o ponto de vista textual, referente às características linguísticas, imanentes ao objeto. Sendo assim, “a literatura, ou o estudo literário, está sempre imprensada entre duas abordagens irreduzíveis: uma abordagem histórica, no sentido amplo (o texto como documento), e uma abordagem linguística (o texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem)” (Compagnon, 2010, p. 30).

Tendo tais considerações como premissa, a obra de Kucinski se apresenta como resultado do acúmulo de experiência pessoal e familiar do próprio autor, conforme será explicitado a seguir, projetada no âmbito ficcional por meio das elaborações narrativas que emulam o trauma coletivo de enfrentamento cíclico do autoritarismo, no Brasil e fora dele. Apesar dos traços testemunhais ou, por aproximação, autobiográficos discerníveis a priori, *K. – Relato de Uma Busca* é, simultânea e consistentemente, um exercício de linguagem, concebido sob preceitos do gênero literário e, como tal, passível de análise segundo as opções teóricas determinadas para esse fim.

O percurso desta análise começa considerando as relações entre literatura, história e memória, a partir dos conceitos de autores como Márcio Seligmann-Silva (2008, 2014), Maurice Halbwachs (2006), Antônio Roberto Esteves (2010), Regina Dalcastagnè (1996), Eurídice Figueiredo (2017, 2020), entre outros. No segundo capítulo, a dissertação se ocupa do desenvolvimento de princípios da semiótica de linhagem francesa, conforme postulados por J. Greimas (1974), com o objetivo de analisar os meandros do texto e suas significações, especialmente a partir dos elementos da enunciação (pessoa, espaço e tempo) e os constituintes do percurso gerativo de sentido, segundo postulado pelo mesmo autor e abordado criticamente por José Luiz Fiorin (1999, 2006, 2016, 2018, 2019) e Diana Luz Pessoa de Barros (1994, 2004, 2007). Por fim, no terceiro capítulo, interpretações acerca do romance *K. – Relato de Uma Busca*, de Bernardo Kucinski, analisando as escolhas narrativas, a intertextualidade e características que fazem desse um romance singular na literatura contemporânea brasileira.

A escolha pelo suporte teórico da semiótica se coloca como uma possibilidade de estabelecer uma maneira singular de interpretar o corpus deste trabalho como complemento às abordagens, bastante utilizadas aqui, que alcançam os conceitos de memória, história e testemunho no âmbito da literatura. Tais escolhas não culminam na propalada contradição entre a imanência e a transcendência do texto, ou seja, a impossibilidade de equivalência muitas vezes apontada entre os aspectos internos e externos do objeto textual, que tenta limitar

epistemologicamente a semiótica como um exercício isolado de imanência. Contra esse argumento, recupera-se a reflexão de Schwartzmann (2018), que explana sobre as duas possibilidades de leitura da frase célebre de A. J. Greimas: “Fora do texto, não há salvação”.

Defende o autor que, num primeiro momento, pode-se ler que a preocupação de Greimas tenha sido, de fato, tão somente o texto. Sendo assim, “tudo o que não é texto, ou não é pertinente ao texto, não é de interesse da semiótica” (Schwartzmann, 2018, p. 1). No entanto, o autor aponta para uma segunda interpretação, por meio do qual o adágio greimasiano alarga as fronteiras do objeto a tal ponto que todas as dimensões que o envolvem são passíveis de leitura, ou seja, tudo é texto. “Não se pode levar a cabo uma análise sem que se tome uma dada grandeza semiótica como um texto” (Schwartzmann, 2018, p. 2), o que conduz a uma ultrapassagem “no redirecionamento das análises e pesquisas na direção dos objetos semióticos, de sua relação com os sujeitos, ou ainda, com os corpos dos sujeitos e com práticas e usos sociais” (Schwartzmann, 2018, p. 4).

É a partir dessa perspectiva que passaremos, a seguir, a compreender o texto de Kucinski e extrair, sob determinados princípios teóricos, sua relevância na contemporaneidade da literatura brasileira, a partir de um certo nível de engajamento histórico que permite novos olhares sobre a realidade social e política do Brasil, de ontem e de hoje.

2. PARTE 1 – HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA

2.1 - MEMÓRIA E TESTEMUNHO

Bernardo Kucinski nasceu em São Paulo, no ano de 1937. Filho de imigrantes poloneses, teve a ascendência familiar marcada pelos horrores da Primeira Guerra e pela perseguição política, que os obrigou a fugir da Europa e buscar refúgio em terras tropicais.

Kucinski desenvolveu carreira profissional no jornalismo, ainda na década de 60. Após o golpe militar, mudou-se para a Inglaterra, onde atuou em órgãos da imprensa local e como correspondente estrangeiro de veículos brasileiros. Voltou ao Brasil em 1974, logo após o desaparecimento da irmã, Ana Rosa Kucinski, quando teve participação efetiva na fundação e produção de jornais alternativos, como *Movimento* e *Em Tempo*. Em 1986, entrou para os quadros da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), onde ministrou aulas no curso de jornalismo até a aposentadoria, em 2007. Entre os anos de 2003 e 2006, no primeiro governo Lula, foi Assessor Especial da Secretaria de Comunicação Social (SECOM) da Presidência da República Federativa do Brasil.

A ruptura democrática brasileira de 1964 e o conseqüente desaparecimento da irmã dez anos depois pelas mãos dos órgãos de repressão são fatos catalisadores tanto da biografia do autor, que colocam o sobrenome Kucinski como um símbolo da denúncia à opressão e da busca por justiça, quanto do projeto literário de Bernardo, uma vez que atravessam tematicamente seu romance de estreia, *K. – Relato de Uma Busca*, de 2011, e outras obras da sua produção ficcional, como *Você Vai Voltar Pra Mim* (2014), *Os Visitantes* (2016) e *Júlia: nos campos conflagrados do Senhor* (2020), sobre os quais também discutiremos, ainda que de modo acessório, adiante. Sua obra ficcional ainda inclui *Alice não mais que de repente* (2014), *A nova ordem* (2019), *A cicatriz e outras histórias: (quase) todos os contos de B. Kucinski* (2021), *O colapso da Nova Ordem* (2022), sendo *A nova ordem* e *O colapso da Nova Ordem* um díptico construído como narrativa distópica para debater problemas vigentes nas sociedades a partir de uma representação alegórica do discurso e da prática política no século XXI. Em 2023, Bernardo Kucinski ainda publicou *O congresso dos desaparecidos*.

Sendo assim, rememorar o drama da família Kucinski é situar o trauma do autoritarismo do estado brasileiro no centro da experiência histórica nacional. Mais do que isso, é estabelecer novos parâmetros de denúncia sobre um extermínio político praticado e ocultado pelo aparato estatal brasileiro e buscar, por meio da memória dos acontecimentos, ainda que recriados com recursos ficcionais, o reestabelecimento da justiça e da memória histórica.

Kucinski elabora aquilo que Seligmann-Silva (2008) define como “necessidade absoluta do testemunho” (p. 66), entendido como uma modalidade da memória. Sendo assim, para além do sentido religioso ou jurídico que o termo também se associa, há uma acepção estabelecida ao longo do século XX que se relaciona com a tentativa de se ler na cultura as marcas das catástrofes. “Nesta virada a memória passou a ocupar um lugar de destaque, submetendo a quase onipresença da historiografia no que tange à escritura de nosso passado” (Seligmann-Silva, 2008, p. 73).

Testemunhar, baseado no que Primo Levi registrou no prefácio de *É isto um homem* (1947), é um imperativo dialógico, “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes” (1988, p. 8) de uma catástrofe histórica. Por essa razão, o químico e escritor (que não se reconhecia como tal) italiano, sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, é tratado por Giorgio Agamben (2008) como “um tipo perfeito de testemunha”, pois “quando volta pra casa, entre os homens, conta sem parar a todos o que lhe coube viver” (p. 26).

Maria Rita Kehl (2014) lembra que a previsão fatalista de Adorno, de que não seria possível escrever poesia/literatura depois de Auschwitz, se mostrou equivocada, já que incontáveis romances, poemas e memórias de todo o tipo registraram o trauma da vida e da morte nos *Lager* desde que eles foram desfeitos. “Não é um capricho: é uma necessidade. É preciso compartilhar o acontecido com o outro, os outros” (Kehl, 2014, p. 15). Afirmar ela que “as vítimas de todas as experiências de terror sentem necessidade de incluir cada terrível fragmento do Real no campo coletivo da linguagem, como forma de diluir a dor individual na cadeia de sentido que recobre a vida social” (Kehl, 2014, p. 16).

Primo Levi, que relatou de modo contundente a experiência de sobrevivente dos campos de concentração nazistas, defende que o testemunho, no seu caso, abarca uma experiência parcial sobre as atrocidades do holocausto. Está instalada, portanto, uma contradição: o que Primo Levi alerta é a impossibilidade do testemunho absoluto desse trauma histórico, uma vez que quem sobreviveu não experimentou os limites daquela condição. Nas palavras do autor italiano, “a história dos *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (Levi, 2004, p. 13-14).

Em contraposição à ideia de Levi, Ricardo Piglia (2009) refuta a tese de que há limites na linguagem para representar o trauma e defende o papel do intelectual – no qual se inclui a atividade literária. Para o escritor argentino, a manifestação do testemunho por meio da literatura funciona como um contraponto às narrativas formuladas pelo Estado, visto que este também está, de certa forma, construindo ficções. A partir da investigação, a função do

escritor/intelectual é mostrar como essa história (oficial) oculta, manipula e falsifica, fazer com que a verdade dessas execuções apareça e buscar, então, um ponto a partir do qual seja possível transformar a situação (Piglia, 2009).

Dessa formulação surge a “verdade”, a primeira das propostas que Ricardo Piglia (2009) apresenta como complemento àquelas elaboradas por Italo Calvino para a literatura do novo milênio. Nesse sentido, o esforço do intelectual resulta não numa verdade dogmática e autoritária, mas na construção de um novo campo de investigação por meio da experiência e da linguagem. O autor contesta a crença de que a linguagem tem um limite, tal como formulou Primo Levi, na representação do trauma, como se a linguagem tivesse uma borda da qual fosse impossível a transposição. A superação desse princípio está na busca pela verdade, na necessidade de se reconhecer o percurso para alcançá-la.

Outro apontamento para que a linguagem alcance a totalidade da experiência passa pelo deslocamento, por se colocar à margem e estabelecer um movimento em direção a outra enunciação. Piglia defende, portanto, que as experiências podem ser contadas a partir dessas propostas:

A verdade tem a estrutura de uma ficção onde o outro fala. Há de se fazer da linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura deve ser um o espaço em que sempre é o outro que fala. Então, podemos imaginar essa como a segunda proposta. A proposta que eu chamaria, então, de deslocamento, de distância. Sair do centro, deixar a linguagem se manifestar pela borda, lugar em que se ouve e se chega ao outro. (Piglia, 2009, p. 91, tradução nossa)

Kucinski também coloca os termos desse debate e reflete, no contexto da sua narrativa, sobre o dilema de contar a parcialidade do que viveu, sob o efeito da melancolia de ter sobrevivido para contar, enquanto outros sucumbiram na totalidade da violência praticada e fazem, do silêncio da ausência, um testemunho completo.

Embora cada história de vida seja única, todo sobrevivente sofre em algum grau o mal da melancolia. Por isso, não fala de suas perdas a filhos e netos; quer evitar que contraiam esse mal antes mesmo de começarem a construir suas vidas. Também aos amigos não gosta de mencionar suas perdas e, se são eles que as lembram, a reação é de desconforto. [...] O sobrevivente só vive o presente por algum tempo; vencido o espanto de ter sobrevivido, superada a tarefa da retomada da vida normal, ressurgem com força inaudita os demônios do passado. Por que eu sobrevivi e eles não? É comum esse transtorno tardio do sobrevivente, décadas depois dos fatos. (Kucinski, 2014a, p. 166)

Em *K. – Relato de uma busca*, há indícios da opção do autor pelas recomendações de Piglia. Ao longo dos capítulos, há um exercício de construção de uma verdade por meio do

deslocamento em oposição ao discurso oficial. A narrativa se desloca com o pai, que persegue uma realidade que escapa ao mundo aparente e que só se permite compreensível na medida em que a barreira da normalidade é transposta. “Além do mundo que se vê e nos acalma com seus bons-dias boas-tardes, como vai tudo bem, há um outro que não se deixa ver, um mundo de obscenidades e vilanias” (Kucinski, 2014a, p. 29). O narrador reconhece, em seguida, que “não fosse o sequestro da filha, K. nunca teria percebido esse outro mundo tão perto de si” (Kucinski, 2014a, p. 29).

Ainda como recurso de “deslocamento”, a narrativa se utiliza de múltiplas vozes que se apartam temporal e espacialmente e alteram o foco sobre os incidentes em torno do casal desaparecido para que outra enunciação se estabeleça sobre os fatos. Por meio dessa história, estabelece-se uma nova forma de narrar a História brasileira.

Dessa forma, o drama dos personagens K., A. e o marido mimetizam a condição dos desaparecidos políticos do período, nos termos que Maurice Halbwachs (2006) propõe, de que toda memória individual é necessariamente atravessada pela memória coletiva. Quando algo do indivíduo emerge, leva consigo inevitavelmente várias faces do coletivo. O autor considera que o homem está sozinho apenas em aparência, pois seus atos e pensamentos são explicados por sua natureza de ser social, sem deixar de estar inserido em alguma sociedade nenhum instante sequer.

Tal pressuposto não resulta, no entanto, numa homogeneidade da memória, inseridos que estamos no mesmo tempo histórico. Para Halbwachs (2006) “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (p. 69).

É por isso que alcançar a verdade histórica é um exercício inglório por natureza, conforme considera Jeanne Marie Gagnebin (2006), para quem o trabalho do historiador é, por definição, viver no relativo. “Sua luta não pode ter por fim o estabelecimento de uma verdade indiscutível e exaustiva” pois “a verdade histórica não é da ordem da verificação factual” (p. 42). Gagnebin arremata o argumento acionando Paul Ricoeur, para quem a história está mais próxima da *poiesis* que da descrição positivista:

O pensamento de Ricoeur também nos lembra, que a história é sempre, simultaneamente, narrativa (as histórias inumeráveis que a compõem; *Erzählung*, em alemão) e processo real (sequência das ações humanas em particular; *Geschichte*), que a história como disciplina remete sempre às dimensões humanas da ação e da linguagem e, sobretudo, da narração. (Gagnebin, 2006, p. 43).

Pensar historicamente é, mesmo para o historiador, um exercício ambíguo, cuja paradoxalidade se insere no próprio conceito de história, indissociável do agir e do falar humanos. Há, portanto, criatividade narrativa e inventividade prática na reconstrução do passado que, para evitar que seja enxarcada pela ficção, deva ser cadenciada pelo discurso histórico que se orienta a partir de rastros deixados por quem produz e por quem acessa essa experiência remodelada. Tais rastros são evocados pela memória (Gagnebin, 2006).

Gagnebin (2006) atesta em uma de suas conclusões algo que é inescapável a quem escreve sobre a história, que é o dever ético e político existente feito de narrar. É possível afirmar que esse princípio se acentua quando essa memória se coloca em confronto com sistemas que se organizam para impedir a transmissão de memória, como foi a *Shoah*, no fim da primeira metade do século XX, ou os aparelhos de tortura e morte do regime militar brasileiro. Diz a autora:

Enquanto Homero escrevia para cantar a glória e o nome dos heróis e Heródoto, para não esquecer os grandes feitos deles, o historiador atual se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua "narrativa afirma que o inesquecível existe" mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. (Gagnebin, 2006, p. 47)

Na literatura brasileira contemporânea, o tema da memória se faz presente com especial distinção. Marchezan (2017) analisou a disposição do ideário ficcional que perpassa os contos premiados e finalistas do Prêmio Jabuti no período de 1999 a 2008. Ao todo, o pesquisador observou 33 obras premiadas, que resultaram na leitura de 610 contos. Desse escopo, foram destacados três conjuntos narrativos: o encolerizado, o humorado e o memorialista. Este último, em especial, agrega 16 autores, a maioria dentre aqueles analisados, o que dimensiona como a ficção contemporânea faz da memória um substrato, já que, afinal:

Somos, o tempo todo, memória e consciência; representamos o que somos, o que vivemos, o que imaginamos, compartilhado com a experiência vivenciada; representamos experiências de vida, desdobradas a partir de fatos biográficos. Vemo-nos, desse modo, o tempo todo, pela linguagem; somos ou não convencidos pela linguagem; podemos, assim, substituir, com a linguagem, o que aconteceu pelo que poderia ter acontecido. (Marchezan, 2017, p. 528)

A trajetória de Kucinski e a abordagem ficcional que ele propõe recriam a experiência coletiva do Brasil das últimas décadas. O que os personagens protagonizam vão além dos dramas pessoais, desenhados sob determinações de espaço e tempo. Eles evocam a instalação de um projeto autoritário de país capaz de atravessar as esferas humanas e sociais. Assim, ao recriar os dias subsequentes ao desaparecimento da professora de química, Kucinski provoca o que Hélène Piralan (2000, *apud* Seligmann-Silva, 2008) definiu como a “(re)construção de um espaço simbólico de vida”, por meio de uma simbolização que gera um deslocamento temporal do fato antes embalsamado.

Weverson Dadalto (2023) lembra que o conjunto da obra de Bernardo Kucinski, em que se pode incluir um farto material acadêmico e jornalístico anterior à entrada no campo da ficção literária, é atravessado pela tematização da persistência da violência e do autoritarismo na sociedade brasileira⁴.

Muitos textos de Kucinski são dedicados à difícil apresentação da tortura, dos assassinatos, dos desaparecimentos, da censura e do ambiente de medo generalizado durante os anos da ditadura, assim como dos efeitos nefastos que o autoritarismo legou à sociedade contemporânea, supostamente democrática. (Dadalto, 2023, p. 9)

Para além dos anos de chumbo, Kucinski também se volta ao genocídio de judeus e outros grupos minorizados durante a Segunda Guerra Mundial. Dadalto (2023) defende a tese de que “a literatura kucinskiana apresenta a ditadura como uma manifestação paradigmática da barbárie persistente que atravessa a história da sociedade brasileira, a qual é continuamente marcada pelo autoritarismo violento que a funda e a sustenta” (p. 10). Além disso, há uma conexão estabelecida em sua obra entre a ditadura brasileira e outras grandes catástrofes do mundo moderno, especialmente ao longo do século XX, como o Holocausto. Em *K. – Relato de uma busca*, esse é um dos fatos que, inicialmente, provoca no personagem K. um distanciamento dos acontecimentos políticos do Brasil, fatigado que está da sua condição de refugiado, assim como sua posterior entrega a uma espécie de destino trágico, num processo cíclico de violência que se estabelece em diferentes contextos sociais mas que, inevitavelmente, deixa cicatrizes profundas na sociedade em que se instala, marcas essas que o autor Bernardo Kucinski se atém como forma de denúncia. Ainda segundo Dadalto (2023):

⁴ O primeiro livro publicado por Bernardo Kucinski data de 1971. Escrito em coautoria com Ítalo Tronca, *Pau de arara: a violência militar no Brasil* reúne um farto material jornalístico, que originou uma série de reportagens publicadas pela Revista *Veja* em 1969, para denunciar internacionalmente a tortura institucionalizada pela ditadura militar no Brasil. O detalhe é que o livro foi publicado antes do desaparecimento, em 1974, de Ana Rosa Kucinski, irmã de Bernardo, e Wilson Silva, cunhado do autor.

muitos textos de Kucinski remetem à discussão de formas difusas de violência, contínuas na sociedade brasileira, que incluem a exploração econômica, a exposição de milhares de pessoas à miséria, a brutalidade de ações policiais contra grupos sociais fragilizados, o aparelhamento ideológico da grande imprensa em favor de elites detentoras de poder, o machismo, o racismo, o preconceito e outros variados modos de permanência do autoritarismo na sociedade brasileira, que determinam desde as ordenações político-econômicas até as relações sociais cotidianas. (Dadalto, 2023, p. 10)

Antes de avançarmos na relação entre história, memória e literatura, relações necessárias nas considerações sobre *K. – Relato de Uma Busca*, há ainda outras camadas sobre a questão do testemunho necessárias nessa tratativa.

A obra é escrita pelo irmão da professora levada para os porões dos aparelhos de repressão, dos quais ela nunca mais saiu. A experiência, no entanto, é narrada sob a perspectiva do pai. Sendo assim, o autor, Bernardo Kucinski, não assistiu ao que se passou com a irmã na intensidade, por exemplo, que Primo Levi presenciou em Auschwitz, mesmo estando entre os sobreviventes dessa engenharia de extermínio. A voz que acompanha a trajetória do pai naqueles dias é a recriação narrativa de fatos históricos sobre os quais o autor ouviu inúmeras vezes, inserido que estava nesse ambiente familiar, conhecendo aqueles protagonistas em seus percursos, especificidades, tempos e espaços posteriormente revelados no livro. É demasiadamente adjacente, mas não é, no limite, a sua experiência, na concepção do que se pode considerar como “escrita sobre si”, ou seja, uma autobiografia ou uma autoficção, outra vertente marcante da literatura brasileira produzida nas últimas décadas.

A proliferação de escritas biográficas e autobiográficas é um fenômeno notado desde os anos 1980. Segundo Figueiredo (2013), o crescimento desse tipo de registro literário ocorre em meio à diluição das fronteiras entre romance e relato, considerando o romance como o gênero impuro por excelência, dotado da capacidade de assimilar características e procedimentos oriundos de outras formas de manifestação. Dessa drenagem praticada pelo romance não escapa a chamada escrita de si. “O surgimento do termo ‘autoficção’ contribui para embaralhar ainda mais a questão, ao juntar, de maneira paradoxal, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se opor” (p. 13). Figueiredo (2013) considera ainda que o romance se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. “Em romances recentes, de jovens escritores (sobretudo), mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha) e/ou no próprio texto, indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção” (p. 13). É o que ocorre em *K. – Relato de*

uma busca, cercado de elementos de uma autoficção, sem, contudo, formatar-se plenamente dentro do gênero.

A questão da leitura do romance a partir da vida do autor é um debate carregado de tensões na crítica literária. Sobre essa mesma inquietação, afirma Compagnon (2010) que “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor” (p. 47). O movimento estruturalista afastou os aspectos biográficos para a compreensão de uma obra literária, conforme foi defendido por Roland Barthes e Michel Foucault, autores, respectivamente, dos artigos “A morte do autor”, de 1968, e “O que é um autor”, de 1969. Tais proposituras surgiram como contraponto à visão predominante na primeira metade do século XX, na França, que enfatizava o peso da biografia na compreensão da obra de um autor, como consequência de uma postura que vinha desde o século XIX. Barthes (1988, *apud* Figueiredo, 2013, p. 16) defende que “a partir do momento em que o narrado se torna texto e é dado ao público, começa a morte do autor”. Essa visão estruturalista escora-se no desenvolvimento da linguística, “para a qual só existia sujeito da enunciação enquanto pessoa verbal: o eu que escreve é vazio, só existe enquanto enunciador” (Figueiredo, 2013, p. 16).

É de Barthes também o conceito de biografema, que remete à presença de objetos parciais, elementos dispersos presentes num texto que aludem ao universo do autor, como uma assinatura.

O que tais vertentes buscam esclarecer, na verdade, é o próprio fenômeno da fragmentação do romance, que também passa a se valer de elementos da autoficção e da biografia com contornos mais ou menos intensos, retomando o paradigma da subjetividade na autoria em detrimento do rigor estruturalista. Essa inflexão é um advento da chamada pós-modernidade e do fim dos ideais iluministas, quando as esperanças de um devir utópico se rendem pela entrada em cena de um individualismo concentrado no presente. “Se na Antiguidade, e durante todo o período clássico, o ideal estético estava no passado [...], a partir do final do século XVIII, com os ideais iluministas, o polo de atração muda: as esperanças passam a estar depositadas no futuro” (Figueiredo, 2013, p. 25). Já na pós-modernidade, com o futuro fora do campo de visão e o sujeito atolado no presente, há uma projeção sobre o passado, “o que explica a proliferação das escritas da memória e da história” (Figueiredo, 2013, p. 25). A emergência da memória é, portanto, um fenômeno político e cultural do nosso tempo.

A autobiografia constitui um gênero em que a experiência da memória individual é substância essencial, mas que se formata sob características específicas. Autor de uma obra que busca discutir as implicações desse modelo, Philippe Lejeune (2008) assim definiu a autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria

existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14). Para ele, uma obra pode ser definida como autobiografia quando preenche simultaneamente as condições de linguagem (narrativa, em prosa), assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade), situação do autor (identidade do autor e do narrador) e posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal a partir de uma perspectiva retrospectiva). Lejeune (2008) elenca gêneros vizinhos da autobiografia aqueles que não preenchem todas essas condições, como a biografia, memórias, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, ensaio (p. 14-15).

Se as categorias não são absolutamente rigorosas, defende Lejeune que pelo menos no quesito identidade do autor e do narrador, quanto a sua posição e situação, não há transição nem latitude. “Uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (2008, p. 15). Sendo assim, para que haja autobiografia “é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (Lejeune, 2008, p. 15). É nesse aspecto que *K. – Relato de uma busca* se afasta desse rigor proposto por Lejeune. A narrativa fragmentada, que se apresenta a partir de uma variedade de vozes e personagens, mesmo diante do predomínio da narrativa em terceira pessoa sobre o personagem K, se desapega da vida pessoal enquanto substância narrativa plena. Além disso, as funções de autor, narrador e personagem não convergem, como determina Lejeune, e as identidades são muito mais sugeridas pelas iniciais (K., A.) do que pela afirmação, ao passo que o narrador oscila entre a primeira pessoa do capítulo de abertura, que se aproxima do que seria uma marcação do autor enquanto narrador, e a narrativa em terceira pessoa que acompanha os desdobramento de K., cuja situação em que se encontra na história dá a forte sugestão de referir-se a Meir Kucinski – um pai, portanto, ficcionalizado. “Ao exhibir as fraturas do passado pela escrita, Kucinski, em *K. – Relato de uma busca*, pode transformar seu pai em personagem, dando-lhe uma dimensão e uma profundidade que a simples descrição de fatos ou de opiniões a respeito de seu caráter não poderia realizar” (Silva, 2020, p. 39).

Para findar a questão, extrai-se o que Lejeune (2008) aponta como maneiras de marcar a *identidade de nome* entre autor, narrador e personagem quando esta não está explicitada no enunciado. Uma das alternativas é utilizar a seção inicial do texto, que pode esclarecer ou afirmar a relação entre as partes e firmar, assim, um acordo com o leitor. Por meio desse recurso, “o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o ‘eu’ remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto”. Bernardo Kucinski, ao

contrário, promove uma ruptura desse pacto ao afirmar que “tudo nesse livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (Kucinski, 2014a, s/n).

Ainda sob esse escopo, *K. – Relato de uma busca* escapa também da “autoficção”, segundo definido por Serge Doubrovsky. Conforme recupera Figueiredo (2013), “a autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (p. 61). Em alguma medida, as considerações de Doubrovsky atendem às perspectivas da fragmentação do romance contemporâneo, já que para o autor, quem faz autoficção hoje não narra tão somente o desenrolar dos fatos, mas opta por deformar e/ou reformar tais acontecimentos por meio de artifícios da linguagem (Figueiredo, 2013). Contudo, nem mesmo essa aproximação geral enquadra o romance em questão, pois, para Doubrovsky, assim como para Lejeune, a definição nominal – identidade de nome de autor-narrador-personagem – é um dos critérios fundamentais do gênero.

Se tais apontamentos servem para situar a obra em termos de delimitações de gênero, não servem, no entanto, para desconstruir a legitimidade histórica do relato. Se não é “sobre si”, ele é, pelo menos, resultante da condição de observador privilegiado, conforme alerta na primeira epígrafe do romance, extraída do clássico *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:

*Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe;
mas principal quero contar é o que eu não sei se
sei, e que pode ser que o senhor saiba.
(Kucinski, 2014a, s/n)*

Os termos iniciais remetem a um pacto entre autor e leitor, um compromisso em revelar aquilo que é desconhecido pela falta de registros oficiais, numa recusa insistente de acesso e distorção dos fatos, mas está contido de modo *sui generis*, tal como uma digital, na experiência do autor, transformada em um narrador principal e assessorada por outros enunciadores ao longo do livro. Ao mesmo tempo, o livro propõe um mosaico de reconstituição histórica ainda em andamento e potencialmente constituído daquilo que se registra em outras memórias e experiências, como um trauma coletivo.

A complementação da citação extraída de *Grande Sertão: veredas*, “mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba”, é também um convite a uma construção dialógica de sentido do romance nos termos bakhtinianos explicados por Barros (1994), em que “o dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto” (p. 2) e se configura “como espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto” (p. 3). Barros lembra ainda que, para Bakhtin,

“nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (p. 3). Ao elencar os conceitos fundamentais dessa teoria, como polifonia, intertextualidade e, especialmente, o dialogismo, Beth Brait (1994, p. 14) destaca o caráter dialético da linguagem que, sob a forma de interação, atravessa o indivíduo. Diz a especialista que

Tanto as palavras quanto as ideias que vêm de outrem, como condição discursiva, tecem o discurso individual de forma que as vozes – elaboradas, citadas, assimiladas ou simplesmente mascaradas – interpenetram-se de maneira a fazer-se ouvir ou a ficar nas sombras autoritárias de um discurso monologizado. (Brait, 1994, p. 14)

A voz que enuncia em *K. – Relato de uma busca* também resulta e se complementa de múltiplos silêncios e perpetuações, que confirmam ou contrariam as perspectivas historiográficas estabelecidas, delas se apropriando ou contestando. É um discurso inacabado, ainda em termos bakhtinianos, “que se movimenta constantemente nas águas revoltas de outros discursos, passados e presentes” (Brait, 1994, p. 16), e marcado por uma tensão dialética, que, por sua arquitetura, torna multidimensional a representação. Isso ocorre porque “a compreensão de um enunciado é sempre dialógica, pois implica a participação de um terceiro que acaba penetrando o enunciado na medida em que a compreensão é um momento constitutivo do enunciado” (Brait, 1994, p. 25).

Tudo opera no sentido apresentando inicialmente, de que texto e contexto se fundem num todo de significado. *K. – Relato de uma busca* é, assim, a reconstrução de um passado nacional, uma tentativa de justiça histórica em memória dos desaparecidos políticos cujo distanciamento histórico escancara e denuncia os fatos numa tentativa de aproximar do que realmente aconteceu. Tais circunstâncias colocam a todos como coparticipantes da História, ora como cúmplices ou vítimas, ora como testemunhas de um grande esquecimento coletivo.

As imbricações entre enunciador e enunciatário, assim como os recursos polifônicos do texto serão analisados adiante. Por ora, o interesse fixa-se nas especificidades propostas por Kucinski em *K.*, obra que, dentro dos limites já expostos, alcança relevância testemunhal. Conforme nos lembra Antelme, sempre que uma crise do testemunho se instala, a imaginação é meio para o seu enfrentamento. Na definição de Seligmann-Silva,

O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. *Et pour cause*, se dermos uma pequena olhada sobre a história da literatura e das artes veremos que os serviços que elas têm prestado à humanidade e seus complexos traumáticos não é desprezível. Da *Ilíada* a *Os sertões*, de *Édipo Rei* (Sófocles, [500 BC.] 1982) à *Guernica* (Picasso, 1937), de *Hamlet* (Shakespeare, [1602] 1936) ao teatro pós-Shoah de um Beckett, podemos ver que o trabalho de (tentativa)

introeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura (Seligmann-Silva, 2008, p. 70).

Seligmann-Silva (2008) discute esse dilema e defende que mesmo a criação literária sustenta um compromisso com o real e, sob o ponto de vista do testemunho, passa a ser vista como indissociável da vida, uma vez que “todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal” (Seligmann-Silva, 2008, p. 71). Em *A memória da ditadura na ficção pós-CNV*, Berttoni Licarião (2023) escreve que a ficção retoma o trauma e resgata “uma parcela do inconsciente coletivo do campo da experiência impronunciável” (p. 46). Ao transcender a barreira da vivência temporal do período ou fato retratado, reforça-se uma cadeia de transmissão de memórias para que o terro e a arbitrariedade, no caso da experiência do regime ditatorial, não seja esquecido. Ratifica o autor que:

Ainda que o passado deixe rastros, no sentido de ruínas tanto materiais quanto simbólicas, esses traços só passam a integrar memórias quando são articulados dentro de um contexto social, que lhes dê sentido e possa ser comunicado. Por meio desse processo, um trauma coletivo começa a ganhar contornos no imaginário social, permitindo que a sociedade não apenas identifique cognitivamente a existência e a fonte do sofrimento humano, mas também assuma responsabilidade pelo mesmo e abra caminhos para novas formas de apropriação da cultura histórica. (Licarião, 2023, p. 46)

Isso remete à questão fundamental que é a definição do que é ficção. Entre as acepções consideradas, está a da criação artística, defendida por Magaly Trindade Gonçalves, Zélia Thomaz de Aquino e Zina C. Bellodi (2012) como uma leitura pessoal e original da realidade. Porém, defendem as autoras, que

Essa acepção não anula, de forma alguma, o aspecto inventivo, o aspecto de “criação” que envolve toda literatura. Apenas traz à nossa mente que não é do nada que surge a obra, por mais fantástica que ela possa parecer, pois, até mesmo sem que o autor disso tenha consciência, ela é um produto de sua experiência vital, ainda que aparentemente com ela nada tenha a ver (Gonçalves; Aquino; Bellodi, 2012, p. 18)

Eurídice Figueiredo (2020), ao analisar os romances que tematizam o exílio e a relação entre escritores e seus países de origem, como *A resistência* (2015), de Julián Fuks, contextualizado na ditadura argentina, discute como a literatura alcança uma nova consistência quando se posta em diálogo com os acontecimentos históricos. Mais do que criação, a literatura, nesse caso, é uma representação estética. O que a autora considera sobre as obras de Fuks e outros autores se aplica também ao romance de Kucinski. São exemplos em que “a ficção consiste muito mais no arranjo da linguagem a fim de dar uma forma estética que possa entrar

em comunicação com o leitor que, propriamente, como fantasia, imaginação ou fabulação” (Figueiredo, 2020, p. 3).

A ambivalência entre história e ficção é muito mais aparente do que real. Antonio Candido (1992) buscou na literatura brasileira dos anos 1930 o objeto que permitiu aprofundar essa investigação. Tendo a obra de Graciliano Ramos como *corpus*, o crítico teorizou sobre as dificuldades do artista de se colocar em contato com a vida sem recriá-la, ao mesmo tempo em que sua criação tem muito da sua trajetória pessoal. Conforme afirma o autor, há “sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia” (p. 50). Se o autor, tal como Kucinski faria quase um século depois, busca no campo da literatura uma forma de abordar a história (a sua e a dos outros), não o faz para fugir da realidade, mas para encontrar um jeito peculiar de estar inserido nela.

O escritor que se realiza integralmente no terreno da confissão vê o mundo, sem disfarce, através de si mesmo. Por outro lado, o escritor que consegue realizar-se na criação fictícia constrói por meio dela um sistema expressional igualmente bastante às suas necessidades de expansão e conhecimento, sem recorrer a outro. Há ainda o caso dos que trabalham nas duas frentes, elaborando, paralelamente, a expressão pessoal e a fictícia, autônomas, embora às vezes complementares; Há também os que têm vocação marcada para a confissão e usam o romance como apêndice memorial ou diário íntimo (Candido, 1992, p. 69)

Kucinski está, sem dúvida, entre os que optam por modelos híbridos. *K. - Relato de Uma Busca* inaugura seu projeto literário, depois de várias décadas tratando a história brasileira como fonte jornalística. No entanto, ela segue presente em sua elaboração narrativa, que agora surge como uma nova forma de expressão detentora de todas as suas experiências e visões de mundo. História e literatura, novamente, se complementam.

Novamente voltamos para a epígrafe de *K.*, que aparece como fundamental enquanto perspectiva de análise do texto. “*Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu*”⁵

⁵ Na primeira edição da obra, publicada pela editora Expressão Popular, em 2011, a advertência era sucedida por um texto maior que foi suprimido nas edições posteriores, feitas pela Cosac Naif, em 2014 (edição utilizada como referência deste trabalho), e pela Companhia das Letras. O texto completo da primeira edição foi:

Caro leitor:

Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, na forma como lá estavam, há décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completá-las ou lapidá-las com registros da época. Há referências a documentos em apenas duas histórias e somente como recurso narrativo.

Depois, valendo-me da fabulação, levei essas recordações a cenários imaginados; juntei situações ocorridas em tempos diferentes, algumas idealizei do quase nada e preenchi com lacunas de esquecimento e os bloqueios do subconsciente com soluções inventadas.

Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica

(Kucinski 2014a, s/n). O inventado está no campo da linguagem, das elaborações narrativas, ou seja, na originalidade ficcional da obra. Entretanto, tematicamente o livro está pautado pela história, um drama familiar real, inserido no contexto nacional de prisões, torturas e mortes, com personagens, tempos e espaços reconhecíveis historicamente que remetem ao “quase tudo” que efetivamente aconteceu. Se há outros caminhos interpretativos apontados pela epígrafe, essa primeira leitura contextualiza a obra dentro do moderno romance histórico brasileiro, sobre a qual falaremos a seguir.

2.2 LITERATURA E DITADURA

Ao refletir sobre as relações entre história e literatura, Antônio Roberto Esteves (2010) lembra que Aristóteles estabelecera uma distinção clara entre os dois campos. Segundo concebeu o filósofo clássico, o historiador se ocuparia daquilo que aconteceu, enquanto o literato daquilo que poderia ter acontecido. Trata-se, portanto, na concepção aristotélica, de uma distinção entre o que é relativo à verdade e aquilo que está circunscrito à verossimilhança.

O fato é que as fronteiras entre os dois campos nem sempre foram claras e um movimento de sucessivas aproximações e distanciamentos epistemológicos marcou as relações entre literatura e história ao longo do tempo. Até o século XIX, a historiografia era considerada uma arte narrativa e reconhecia-se, portanto, sua natureza literária. Após as primeiras décadas do século XIX, a história foi elevada à categoria de ciência e afastada da narrativa ficcional. Essa perspectiva colocou a ciência no âmbito da verdade e a ficção no papel de fantasia ou recriação. Coube ao século XX, sob a égide da relatividade, provocar uma nova reaproximação entre os dois campos, “partindo do princípio de que ambos são construtos narrativos” (Esteves, 2010, p. 25).

Nessa dialética conceitual, nasce, por exemplo, o romance histórico, gênero narrativo híbrido que combina singularmente a história e a ficção. Sabe-se que fatos ou personagens históricos sempre permearam as narrativas fictícias. Porém, Esteves aponta que o romance histórico data início do século XIX, pelas mãos de Walter Scott, durante o romantismo, e

Foi resultado de uma série de eventos históricos, como a Revolução Francesa e as consequentes campanhas napoleônicas, que levou o homem da época ao

dos fatos e sim na exumação imprevisível desses despojos de memória, o que de novo obrigou-me a tratar os fatos como literatura, e não como História.

A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribuições está quase no final. A ordem dos demais fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos (Kucinski, 2011, p. 13, *apud* Dadalto, 2023, p. 45).

despertar de certa consciência de sua condição histórica. E coube a Scott, no processo de afirmação do romance como epopeia da burguesia, criar essa nova variante narrativa, cujos personagens, ao mesmo tempo que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época apresentada (Esteves, 2010, p. 31)

Desse tipo de romance criado por Scott e adotado como modelo, Esteves (2010) destaca, por exemplo, a elaboração de um ambiente reconstruído, onde algumas figuras históricas também serão reconhecíveis pelo leitor. A trama fictícia se passa num passado anterior ao presente do escritor e também costuma envolver um episódio amoroso geralmente problemático. Esse padrão revela que o romance histórico romântico se preocupou em manter um equilíbrio entre a fantasia e a realidade, cujas composições ofereciam aos leitores “ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade insatisfatória” (Esteves, 2010, p. 32).

Coube ao romance histórico produzido na segunda metade do século XX, especialmente na América Latina, o desenvolvimento de características que se distinguem do modelo formulado por Scott. Entre elas está o deslocamento do material histórico enquanto pano de fundo para uma posição central nos romances produzidos no período. Dessa forma, os fatos, os acontecimentos e os personagens passam a ser reconstruídos e/ou reinterpretados, “independentemente dos julgamentos anteriormente a eles atribuídos pelos assim chamados historiadores oficiais” (Esteves, 2010, p. 35). Em suma, o novo romance histórico se destaca por propor uma releitura crítica da história, que, conseqüentemente, contraria as versões oficiais, especialmente no ambiente repressivo dos regimes militares que se estabeleceram na América do Sul.

No entanto, para além da categoria de romance histórico, a contemporaneidade produziu uma multiplicidade de perspectivas que tem como resultado a diluição daquilo que se propunha a ser a verdade única dos fatos. Mais do que isso, “contestando as convenções da historiografia e da composição romanesca tradicional, o romance contemporâneo ultrapassa as fronteiras entre teoria e prática, produzindo uma espécie de simbiose entre uma e outra” (Esteves, 2010, p. 40-41). Se ao historiador está delegado o ofício de buscar as fontes primárias e extrair desses registros as camadas oficiais das leis, da ordem e dos fatos, “o romancista escapa às verdades oficiais e trabalha os fatos com a maleabilidade necessária para o seu desenvolvimento, da história dos vencidos, daqueles que sonharam, que planejaram, mas que não fizeram os fatos” (Dalcastagnè, 1996, p. 48).

Essa nova modalidade narrativa, que derruba os alicerces da história hegemônica, se constitui num modo crítico de repensar o passado, apontando, ainda, para uma crítica ao tempo

presente. *K. – Relato de Uma Busca*, se encaixa nessa perspectiva: coloca novos termos à história, ao mesmo tempo em que alerta a recorrente incapacidade brasileira, ontem e hoje, de confrontar sua memória. Sob essa perspectiva, as obras literárias passam a ser “documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente” (Dalcastagnè, 1996, p. 17).

No Brasil, assim como em outros países sul-americanos, a produção literária que aborda a ditadura militar pode ser categorizada como um tópico específico dentro da literatura produzida a partir da segunda metade do século passado. O autoritarismo político que marcou o continente cassou opositores, censurou a imprensa, restringiu as liberdades, cooptou segmentos sociais e econômicos e se impôs como projeto político hegemônico. Contudo, encontrou na cultura um grande campo de resistência.

Cronologicamente, no Brasil, conforme mostra Renato Franco (1998), o momento imediatamente após o golpe (1964-1968) foi marcado por duas vertentes opostas da vida cultural brasileira. A primeira, por sua conexão às organizações populares, como o Centro Popular de Cultura (CPC), foi alvo da repressão política. A segunda vertente engloba setores mais distantes da agitação política, ligados ao entretenimento e à cultura de massa, que puderam continuar produzindo. Com isso, conforme afirma Roberto Schwarz (1978, *apud* Franco 1998), foi gerada

uma espécie de anomalia na vida do país, uma vez que a esquerda passou a deter a hegemonia da vida cultural enquanto a direita detinha a da vida política. Esta politização da cultura privilegiou as formas de expressão mais adequadas ao consumo coletivo, como a música popular – cuja divulgação começava a ser feita por quase todo o país pela televisão –, o cinema, e o teatro. À literatura, dada sua fruição quase que estritamente individual e solitária, restou um papel de menor destaque – todavia, ainda significativo. (Franco, 1998, p. 27 e 28).

Marcelo Ridenti lança oposição ao argumento de Schwarz e questiona o suposto uso impreciso do termo hegemonia. Ridenti “opta por apontar o poder esmagador, em todo o país, da ‘ideologia da classe dominante’, para concluir que a natureza da produção cultural desse período logrou, no máximo, constituir uma ‘contraideologia’” (Franco, 1998, p. 42). De qualquer forma, independentemente do papel da literatura (e das artes) nesse processo, é inegável que as condições históricas são deflagradoras de novos arranjos estéticos que surgem atrelados aos desafios de responder aos dilemas impostos à sociedade brasileira pelo autoritarismo, pela formatação das classes e pela disputa política. Entre os anos 60 e 70, surgem movimentos como o Cinema Novo, a Tropicália e a música de protesto, que denunciam, direta

ou alegoricamente, o regime militar. Na literatura, tais temas aparecem de diferentes formas e segmentações que dialogam entre si e orientam o estabelecimento de um mosaico de representação do país.

São diversas as possibilidades de agrupamento das obras literárias produzidas no período ou que retratam as condições brasileiras daquele momento. Em *O espaço da dor*, Regina Dalcastagnè (1996) considera três blocos de romances representativos, separados por afinidades temáticas e estilísticas.

O primeiro bloco agrega os romances marcados pela fragmentação, atributo herdado do diálogo entre literatura e jornalismo, que abordam a luta armada e a violência nas cidades e nos salões da alta sociedade como reflexo da turbulência do período. Essas características aparecem em *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, e *Reflexos do baile* (1976), de Antônio Callado. Para a pesquisadora, isso ocorre, entre outros motivos, pela aproximação entre os dois gêneros, recorrente desde o século XIX, que se intensifica à medida em que os “homens de letras” passam a ocupar as redações de jornais como atuação profissional. “Com isso, o jornalismo ia tomando uma forma mais literária, e a literatura, conseqüentemente, contaminando-se com o estilo direto e objetivo dos jornais, sem perder a própria originalidade (Dalcastagnè, 1996, p. 45 e 46).

Ambientadas no espaço público, obras como *Os tambores silenciosos* (1977), de Josué Guimarães, *Sombras de reis barbudos* (1972), de José J. Veiga, e *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, formam um segundo grupo de romances produzidos durante a ditadura militar brasileira. Em comum, essas obras se utilizam do riso e da carnavalização, conceituação de Mikhail Bakhtin, para contestar o poder vigente. A opressão é alegorizada e se instala em pacatas cidades do interior, microcosmos para encenar a opressão e denunciar as arbitrariedades. A literatura carnavalesca é desenvolvida por Bakhtin na descrição das festas medievais, consideradas por ele como “segunda via” do povo, pois por meio delas

o mundo era colocado do avesso, vivia-se uma vida ao contrário, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, invertia-se a ordem hierárquica e desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais, acabava-se a veneração, a piedade, a etiqueta, aboliam-se as distâncias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo. (Barros, *in* Barros e Fiorin, 1994, p. 7)

No terceiro bloco, Dalcastagnè (1996) lista romances memorialísticos, como *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A voz submersa* (1984), de Salim Miguel, e *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado. Enquanto nos dois grupos anteriores prevalecem a estilização e a paródia, nesse o que predomina é a narração. Aqui, ocupam função

central a individualidade, resgatada por meio da memória de centenas de pessoas atingidas diretamente pelos aparelhos do regime, representadas por personagens envolvidos pelas perseguições e forçados ao silêncio. Ao invés da praça carnavalizada, esses romances voltam-se para a casa, espaço doméstico por excelência, cercado de memórias afetadas pelas circunstâncias políticas do país.

Karl Erik Schollhammer (2009) aponta ainda outro conjunto eloquente composto por livros escritos por presos e exilados políticos. Mesclando feição jornalística e afeição memorialística, são obras escritas nos estertores da ditadura militar, notadamente a partir do processo de anistia, datado de 1979, quando se permitiu o retorno de quem manteve-se ou foi mantido forçosamente fora do país no período mais crítico da repressão. É uma literatura de atores políticos da resistência democrática, da luta armada e outros movimentos contrários ao regime, como Fernando Gabeira, que publicou *O que é isso companheiro* (1979), e Renato Tapajós, *Em câmara lenta* (1977). Com uma linguagem próxima do documental, tais obras compõem uma vertente própria em que, pela primeira vez, são retratadas abertamente as ações organizadas contra os militares, numa postura até de revisão sobre esse engajamento político, ao mesmo tempo em que são denunciados sem recursos alegóricos os mecanismos repressivos. Com o fim do regime, a redemocratização e as contínuas tentativas de reparação histórica, essa vertente continuou nas décadas seguintes, até os dias atuais, bebendo na fonte do jornalismo e da biografia para gerar novas obras, publicadas mais recentemente, como *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, lançado em 2015.

Eurídice Figueiredo (2017) também se debruçou sobre o arquivo literário acumulado desde 1964. Em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, ela confirma que há diferenças significativas no que foi escrito sobre a ditadura nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento atual “porque a experiência se transforma com o passar do tempo” (p. 47). A partir dessa segmentação, a autora distingue um primeiro momento, entre 1969 e 1979, outro período entre as décadas de 1980 e o ano 2000, e um terceiro segmento que contempla os anos mais recentes.

O primeiro agrupamento destacado por Figueiredo (2017) oscila entre a utopia prospectiva e a distopia frente ao fracasso do projeto revolucionário. São considerados sob essas perspectivas autores como Antônio Callado, com *Quarup* (1967) e *Pessach: a travessia*, publicado no mesmo ano, de Carlos Heitor Cony, por exemplo, enquanto o já citado *Zero* (1974), de Loyola Brandão, é expressivo dentre as visões distópicas da sociedade brasileira, e *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo, se apresenta como um romance que se aprofunda na fragmentação da forma. *Zero* teve a publicação censurada no Brasil e, por isso, ganhou uma

primeira versão em italiano, até ser liberado no país, em 1979. Renato Tapajós, autor de *Em câmara lenta* (1977), apresenta em fundo autobiográfico e aborda a prática da tortura sofrida por Aurora Maria Nascimento Furtado, da ALN (Aliança Libertadora Nacional), cujo nome não é mencionado diretamente no livro. O romance, obviamente, foi proibido.

Desse primeiro grupo elencado por Figueiredo (2017), *K – Relato de uma busca* guarda semelhanças temáticas e formais com a obra de Tapajós. Há um inescapável fundo autobiográfico ao retratar, com o mesmo subterfúgio de sugerir a veracidade do relato ao invés de explicitar nominalmente que se trata de um relato sobre a irmã, uma figura real que pereceu nos aparelhos de repressão do regime. A voz narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoa e a história não é contada de modo linear – características também presentes no romance de Kucinski, escrito mais de trinta anos depois. Lidos sob a mesma perspectiva, as duas obras remetem a uma crítica à luta armada, ou uma autocrítica, como escreveu Antonio Candido na peça de defesa de Renato Tapajós para tirá-lo da prisão, distante, portanto, da apologia ao método. Sobre esse conjunto de obras, o que se extrai é que

todos eles mostram os impasses a que levou a luta armada, a tortura e a morte de militantes, o despreparo das organizações de esquerda que não ofereceram a infraestrutura necessária para realizar a revolução e, sobretudo, não ofereceram rotas de fuga nem avaliações mais sensatas para se evitar a culpabilização que acarretou tanta morte inutilmente. (Figueiredo, 2017, p. 63)

Sob esse aspecto, Bernardo Kucinski dedica um capítulo inteiro da obra para uma crítica explícita à luta armada. Intitulado “Mensagem do companheiro Klemente”, escrito como uma epístola e assinada por Rodriguez, mostra uma comunicação ficcional entre membros da resistência organizada à ditadura militar brasileira. O texto apresenta diversas referências a fatos e figuras do contexto para situar o leitor sobre o seu conteúdo. Entre outras, notam-se, por exemplo: “Desde o sequestro do Elbrick só perdas e nenhuma reavaliação” (Kucinski, 2014a, p. 176); “Você sabe, o Mariga foi o grande líder, quem dava a linha [...]” (Kucinski, 2014a, p. 178); “O Zaratini expôs isso no documento que a direção nacional recebeu, assim como muitos de nós” (Kucinski, 2014a, p. 178). Respectivamente, os trechos destacados fazem referência ao embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Burke Elbrick, sequestrado em 1969 por membros do Movimento Revolucionário Oito de outubro (MR-8) e da Aliança Libertadora Nacional (ALN), Carlos Marighella, líder revolucionário e co-fundador da ALN, e possivelmente Ricardo Zarattini, membro de grupos de resistência e um dos 15 presos políticos soltos em troca da liberação de Elbrick.

“Mensagem ao companheiro Klemente” traz uma sequência de críticas e constatações sobre inviabilidade da estratégia de combater o regime pela via da luta armada e serve como uma evocação de culpabilidade sobre as consequências do movimento para a vida dos militantes. “Está mais do que na hora de reavaliar tudo” (Kucinski, 2014a, p. 176); “Tínhamos que ter analisado; feito a autocrítica, reconhecido que estávamos isolados” (Kucinski, 2014a, p. 177); “No fundo, entramos no jogo da ditadura de nos liquidar a todos” (Kucinski, 2014a, p. 177); “O que mais me impressiona hoje é a nossa perda gradativa da noção de totalidade” (Kucinski, 2014a, p. 178); “Ficamos cegos; totalmente alienados da realidade, obcecados pela luta armada” (Kucinski, 2014a, p. 176). Os excertos são autoexplicativos e frisam uma contundente discordância ao movimento por meio da semântica que se utiliza de termos “estávamos isolados”, “perda gradativa da noção”, “alienados da realidade” para adjetivar ações e comportamentos. Colocado como último capítulo da obra, sucedido apenas por um *Post Scriptum*, funciona como uma atribuição tardia de responsabilidade ao que fora narrado até ali. Quando o narrador afirma que “Está mais do que na hora de reavaliar tudo” (Kucinski, 2014a, p. 176), há uma dupla enunciação: no âmbito da carta, datada de algum momento grave do período de repressão, e nos dias atuais, onde as fissuras do trauma histórico seguem abertas na sociedade, especialmente para quem viveu a experiência traumática.

A partir de 1979, com a volta de muitos militantes provocada pela lei da anistia, proliferaram os relatos testemunhais e essa passa a ser a principal característica da literatura sobre a ditadura produzida no período. É o caso de Fernando Gabeira, Alfredo Sirkis e Frei Beto, autores de *O que é isso, companheiro* (1979), *Os carbonários* (1980) e *Batismo de Sangue* (1983), respectivamente, alguns dos mais conhecidos do período. Figueiredo (2017) estende esse segundo período de livros sobre a ditadura até o ano 2000 e abarca produções que também tematizaram os desmandos da ditadura, porém sem a dicção autobiográfica ou jornalística, como os casos citados. Assim, estão contemplados livros como *Uma varanda sobre o silêncio* (1981), de Josué Montello, *O estandarte da agonia* (1981), de Heloneida Studart, *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, e *Amores exilados* (1997), de Godofredo de Oliveira Neto, publicado com o título de *Pedaço de santo* e renomeado posteriormente, entre outros. Figueiredo (2017) lembra que “cada livro tem um formato, mas deve-se reconhecer a qualidade da escrita de todos eles” (p. 86).

A partir dos anos 2000, acentuadamente no período mais próximo a 2014, quando o golpe militar completou 50 anos, a literatura sobre o período vive uma fase de decantação e reelaboração. Além de um grande volume de produções que tematizam a ditadura brasileira, destaca-se o fato de que em boa parte dessa produção ficcional, embora conservem um lado

testemunhal, os autores deixam de ser vítimas diretas da ditadura. “São romances que transfiguram as experiências, considerando que, em sua maioria, os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram-na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos, porém já transmutados” (Figueiredo, 2017, p. 87). São desse período obras como *Qualquer maneira de amar* (2014), de Marcus Veras, *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre, *Palavras Cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont, *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, e *K. – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, *corpus* principal desse trabalho.

Licarião (2023) aprofunda a proposta panorâmica que Figueiredo (2017) propôs para as abordagens mais recentes da ditadura militar na literatura brasileira, especialmente a partir da segunda década do século XXI, período que coincide com a instalação da Comissão Nacional da Verdade (CNV). Para o autor, o que se destaca nesse recorte é que, apesar das exceções, quem escreve não é um sobrevivente direto da ditadura, no sentido proposto por Agamben (2008) de *superstes*, termo que remete àqueles que não atravessaram até o final a experiência traumática a qual foram submetidos, mas indivíduos (filhos, netos, irmãos, etc) que adotam para si as histórias familiares, “tornando mais ampla, a cada nova publicação, a arena onde a dor do outro se recusa a calar” (Licarião, 2023, p. 49). Nesse sentido, Licarião (2023) divide esse recorte temático e temporal em três categorias. A primeira é classificada como *narrativas de busca*. Nela, a trama se baseia na procura por uma ou mais pessoas “desaparecidas” pelos aparelhos de repressão. “Essa investigação pode ser empreendida por qualquer personagem, sem que sejam necessários laços familiares que a justifiquem, por mais que estes sejam recorrentes” (Licarião, 2023, p. 51). A busca consiste, essencialmente, na reconstituição dos últimos dias de vida do desaparecido político, sendo comum o confronto com aspectos desconhecidos da personalidade retratada. Embora tais características estejam presentes em *K. – Relato de uma busca*, o romance de Bernardo Kucinski não é listado, enquanto destacam-se obras como *Estive lá fora* (2012), de Ronaldo Correia de Brito, *Depois da rua Tutoia* (2016), de Eduardo Reina, *Cova 312* (2015), de Daniela Arbex, e *Palavras Cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont, livro sobre o qual o autor tece uma análise mais apurada.

O segundo grupo agrega as narrativas de retorno, cuja chave de leitura se abre a partir de um aspecto formal ou, mais especificamente, de como o discurso ficcional se estrutura. São marcantes em tais obras as temporalidades múltiplas e fragmentadas, além de desencadeamentos narrativos marcados por saltos ou recortes em que passado e presente. É o caso de *Azul corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, *A resistência*

(2015), de Júlian Fuks, *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron, entre outros. Afirmo o autor que,

a descontinuidade estrutural que marca essas narrativas desafia o impulso meramente investigativo do encadeamento cronológico, ora reforçando a natureza associativa da memória (uma lembrança puxa a outra), ora revelando sua plasticidade e caráter transmissor (ainda que às vezes manipulado para efeitos narrativos). (Licarião, 2023, p. 59)

O terceiro agrupamento reúne as *narrativas de trauma*. Entendendo o trauma como o “excesso de estímulo que o indivíduo não consegue elaborar conscientemente” (p. 64), Licarião (2023) reconhece que esse é um elemento comum a todas as narrativas dos dois agrupamentos anteriores, mas especifica nessa categoria “as obras cujos enredos e personagens estão confinados ao momento em que os inúmeros traumas provocados pela ditadura tiveram lugar e são, por isso, histórias condenadas à repetição” (p. 64), ou seja, ficções que se desdobram numa violência do tempo presente, emulando a forma do perpétuo retorno. Nesse grupo, estão elencados *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre, *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo, e pelo menos duas obras da trilogia *O lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum, *A noite da espera* (2016) e *Pontos de fuga* (2019). É importante frisar que as três categorias criadas pelo autor não são absolutamente estanques e, por isso, uma obra pode ser lida de forma interseccional.

No plano mais geral, o golpe de 1964 decretou um novo alinhamento temático na literatura brasileira. Em *Poder e Alegria. A literatura brasileira pós-64 – reflexões*, Silviano Santiago (2002) afirma que o eixo dominante da exploração do homem pelo homem, dramatizados por personagens pertencentes ao campesinato e ao operariado, deixa de existir e cede às reflexões sobre o funcionamento do poder em países cujos governantes aderiram acriticamente ao capitalismo selvagem. Afirmo o crítico que essa escolha temática provoca novas possibilidades estéticas e inaugura uma nova abordagem sem, contudo, ignorar o que se produziu de relevante nas décadas anteriores,

Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional. Estilisticamente, a literatura brasileira pós-64 pôde, por um lado, retomar uma lição do passado, ajustando-se – após a obra genial Guimarães Rosa e o esforço universalista dos vários concretismos – a princípios estéticos fundamentados pelo realismo dos anos 30. Pôde também, por outro lado, aproximar-se da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, abrindo mão do naturalismo na

representação, em virtude de problemas graves de censura artística. Neste segundo caso, adentra-se o texto literário por uma escrita metafórica ou fantástica, até então praticamente inédita entre nós. Valendo-se, pois, de uma escrita realista ainda comprometida com os anos 30 ou de uma outra comum aos latino-americanos, a literatura pós-64 guarda sempre a obsessão temática a que nos referimos (Santiago, 2002, p. 14).

Santiago (2002) ainda defende que a produção literária pós-64 seguiu signatária à compreensão do processo de modernização e industrialização do Brasil, tão cara aos modernistas e aos projetos políticos desde então. Porém, após o golpe militar escancarou-se a dimensão violenta da implantação desse projeto, levado adiante “à custa de tiros de metralhadora e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país” (Santiago, 2002, p. 20). O que está posto pelo crítico é o dilema de uma literatura na encruzilhada entre a corrente latino-americana de feições mágico-realistas e, portanto, alegóricas, ou uma crítica social nos moldes dos modernistas dos anos 30. Acrescente-se a essas duas escolas as ambições criativas pós-modernistas, erguidas por autores da estatura de Guimarães Rosa. Frente às possibilidades, afirma Schollhammer (2009), o que se seguiu foi a busca de um denominador comum, alcançado por meio de um “compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo” (p. 23).

Silviano Santiago não estabelece agrupamentos formais ou temáticos, tal como Dalcastagnè e Figueiredo, mas enumera características da literatura brasileira dos anos 60 e 70, algumas das quais se aproximam ou coincidem com aquelas destacadas pelas duas autoras. Considerando as obras produzidas no período, especialmente àquelas relacionadas tematicamente à ditadura militar, é possível remeter a um novo realismo urbano, assim como identificar certa anarquia formal que, “apesar do engajamento, permitia uma inovação de opções estilísticas” (Schollhammer, 2009, p. 24) e a emergência de uma narrativa autobiográfica e memorialística. O romance-reportagem também catalisou esses anseios, influenciado ainda pelo *new journalism*, que nos Estados Unidos lançou-se numa linguagem híbrida entre o jornalismo e a literatura.

O tema da ditadura militar brasileira atravessou as décadas seguintes ao golpe e permanece presente na literatura produzida em anos mais recentes. Se classificar a produção contemporânea é sempre um desafio para pesquisadores, uma vez que certo afastamento histórico é indicado como ferramenta de decantação, torna-se imperativo distinguir algumas características dessa produção recente. O estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade (CNV) marca, quase trinta anos após o fim do regime militar, mais uma tentativa de

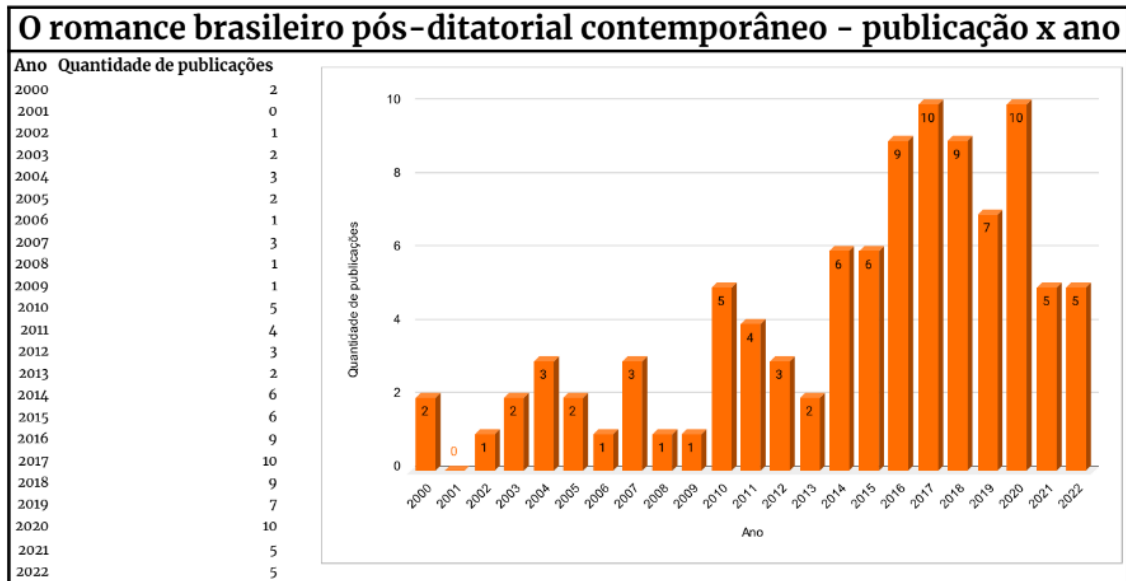
esclarecimento da violência praticada pelos órgãos do Estado, uma busca pela identificação das vítimas e o reconhecimento oficial sobre as atrocidades cometidas, ainda que o processo de punição dos responsáveis não tenha se concretizado no caso brasileiro, diferentemente de outros países sul-americanos. O radicalismo político que, desde as manifestações de 2013, flerta com uma intervenção militar, alcançou o ápice recente nos anos de governo Bolsonaro. Conseqüentemente, a literatura assimila essa urgência e pauta a problemática autoritária focando especialmente na questão dos sobreviventes –pessoas que testemunharam ou que enfrentaram o drama na esfera familiar – e as sequelas dessa fratura nas relações sociais e institucionais dos anos subsequentes.

O Núcleo Interdisciplinas Literatura e Sociedade (NILS) do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), lançou o *Observatório do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo*, uma base de dados que caracteriza o atual cenário do mercado editorial dos romances publicados dos anos 2000 em diante que tematizam a ditadura militar de 1964 no centro de seus enredos. Além do recorte temporal específico, o critério fundamental do levantamento foi a centralidade da representação do período militar, como ocorre com *K. - Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, ou, ainda que não esteja constantemente explicitado na narrativa, esteja pelo menos na “engrenagem narrativa”. Descartam-se na contagem apenas os romances que têm a ditadura militar como mero pano de fundo, sem que o período seja determinante para o transcorrer dos fatos.

O Observatório revela que, no início dos anos 2000, a produção literária referente a temática pesquisada se limitava a reduzidas publicações, oscilando entre 0 em 2001 e 3 em 2004 e 2007. O quadro se alterará na década seguinte, com 5 lançamentos no ano de 2010 (anterior a oficialização da CNV), num quadro crescente a partir de 2014, coincidindo o maior número de lançamentos em 2017 e 2020, este último período já com o governo Bolsonaro vigente, com 10 produções, respectivamente.

Para Berttoni Licarião (2023), o período iniciado na década de 2010, simultaneamente à CNV, corresponde a um ciclo de memória, já que não pode ser compreendido de forma dissociada dos embates entre as forças que definem o tempo presente. “Cada ciclo é único e responde de maneira *sui generis* ao espírito do tempo” (p. 39). Diferentemente dos marcos anteriores, quando da instalação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, e a Comissão de Anistia, criada no governo de Fernando Henrique Cardoso, em 2001, a Comissão Nacional da Verdade galvanizou um clima de reciprocidade entre os mecanismos institucionais e a indústria cultural, o que gerou um aumento na produção de obras da literatura e outras artes que visavam uma revisão sobre a história da ditadura militar brasileira. O efeito

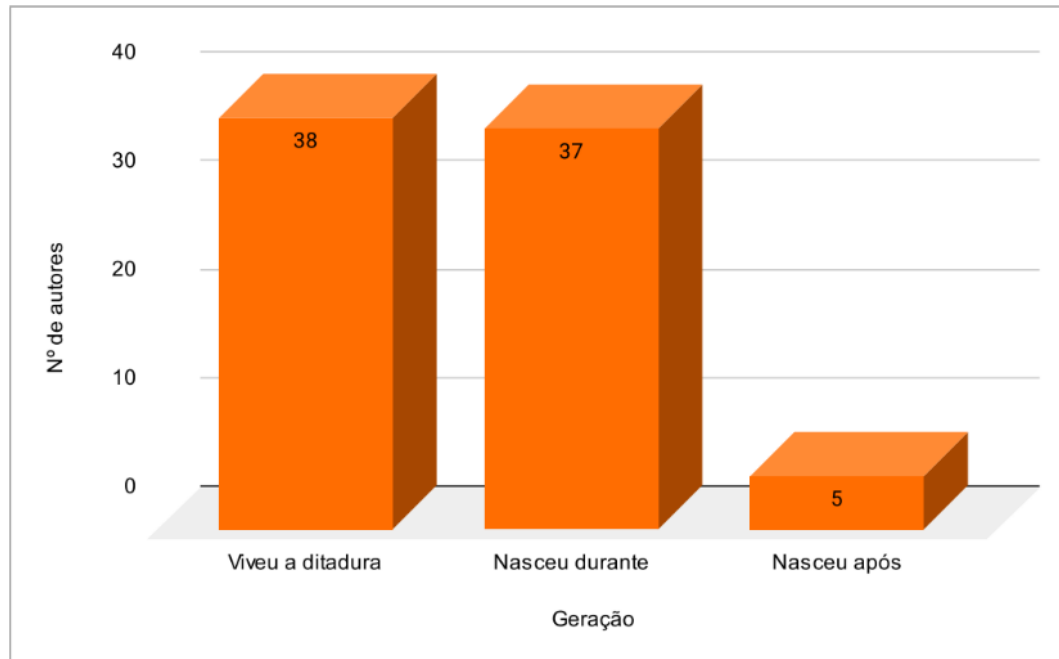
casca da no âmbito da institucionalidade, que desencadeou a criação de outras comissões estaduais, municipais e setoriais, também reverberou na literatura, no teatro e no cinema nacionais. Para Figueiredo (2017), o marco cronológico dos cinquenta anos do golpe de 1964 no Brasil foi acompanhado pela “decantação necessária para que a experiência traumática se transformasse em objeto estético” (p. 87).



CC Júlia de Mello - Núcleo Interdisciplinar Literatura e Sociedade - Unidade Especial de Informação e Memória - Universidade Federal de São Carlos - FAPESP (2019/03937-0)



Outro dado interessante que o *Observatório do romance pós-ditatorial brasileiro contemporâneo* revela é que dos 80 autores identificados nessa produção pós-2000, 38 deles viveram a ditadura militar brasileira, como é o caso de Bernardo Kucinski, enquanto outros 37 nasceram entre 1964 e 1985. Isso confirma que a literatura brasileira contemporânea sobre o regime está envolta em aspectos memorialísticos e autobiográficos, conforme indica o engajamento dos autores com o período retratado.



Licarião (2023) destaca ainda que a convergência entre as impunidades do passado e os problemas do presente é um componente fundamental na reelaboração do trauma autoritário por meio da ficção na década passada. Defende o autor que, diante da heterogeneidade das narrativas elaboradas por autores de diferentes regiões do país, tanto iniciantes quanto experientes, é possível observar que

As ficções sobre o regime militar de 1964 comportam-se diante desse trauma coletivo continuado como vítimas presas a uma cultura histórica do recalque. Isso não significa que sejam obras desprovidas de originalidade, mas sugere que, devido à ausência de justiça no campo institucional e de elaboração no âmbito social, as representações da repressão retornam com frequência considerável às cenas de tortura, de perseguição e sequestro, de luto insuperável e da busca infrutífera por desaparecidos e por justiça. Para essas narrativas, a ditadura civil-militar é um passado que passou, mas não passa. (Licarião, 2023, p. 42)

Assim, é possível dizer que as fragilidades da democracia brasileira e a insepulta experiência autoritária, que ainda perseguem e assombram a institucionalidade, encontram na literatura uma expressão da permanente vigilância. Por sua vez, o tema é fonte sólida para novas formulações literárias representadas pelas expressões estéticas de cada tempo. Luciana Hidalgo (2013, p. 177) lembra da capacidade da ficção, enquanto voo estético e reflexivo, de se distanciar da realidade para então revelá-la por completo, num confronto sem possibilidade de engano. “Tal a sutileza da ficção, tal a sutileza do autoritarismo do Estado” (p. 179).

Mais adiante, então, veremos em que medida a obra de Kucinski carrega consigo os elementos que marcaram a literatura sobre a ditadura militar – o diálogo com o jornalismo, o memorialismo histórico e pessoal - como uma latência que imprime, mesmo com o fim do regime, possibilidades de diálogos nos campos da política, da cultura e da memória que buscam aliviar e revelar, como denúncia, o trauma histórico.

3. SEGUNDA PARTE – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 LER O MUNDO PELA LINGUAGEM

A fundamentação teórica deste trabalho aporta-se na semiótica francesa, especialmente aquela postulada inicialmente por A. J. Greimas (1917-1992).

Segundo Diana Luz Pessoas de Barros (2007), a semiótica insere-se no quadro das teorias que se (pre)ocupam com o texto. Seu campo de estudo origina-se nas intersecções dos estudos linguísticos, depois de superado o foco às dimensões da frase. Originalmente, enquanto a linguística se ocupava estritamente da língua em si, confundindo-se com campos específicos como a fonética e a morfologia, as questões referentes ao seu uso, assim como as implicações históricas e sociais da linguagem eram abarcadas por outras áreas do conhecimento.

Benveniste (2005) também aponta esse caráter dominante da linguística durante todo o século XIX e início do século XX, em que a gramática de uma língua consistia de um panorama acerca da origem dos sons e formas. Lembra o autor que, ainda que seja possível remontar o nascimento da linguística ocidental à filosofia grega, é preciso esclarecer que o interesse que os pensadores gregos tiveram pela língua era exclusivamente filosófico, levantando questionamentos sobre a naturalidade ou convencionalidade da língua, sem a elaboração de um estudo acerca do seu funcionamento (p. 20).

Barros (2007) lembra que essa concepção acerca da linguística passou a ser reconfigurada mediante o surgimento, no fim do século XIX, da semântica proposta por M. Bréal, desenvolvida como uma semântica da palavra isolada ou semântica lexical, porém ainda “incapaz de levar adiante o projeto de uma ciência linguística em construção” (p. 6).

As preocupações com o sentido no âmbito dos estudos linguísticos foram reintroduzidas por volta dos anos 60 do século XX, com o surgimento da semântica estrutural, que desenvolveu princípios e métodos para esses estudos. Ainda que insuficientes para ultrapassar os limites da frase, tal preocupação deslocou uma revisão sobre as concepções de língua e de estudo da linguagem, configurando definitivamente novas e influentes possibilidades de abordagem sobre tais fenômenos.

Para Barros (2007), “a mudança de posicionamento frente aos fatos de linguagem levou ao aparecimento de propostas teóricas diversas que concebem o texto, e não mais a frase, como unidade de sentido e que consideram, portanto, que o sentido da frase depende do sentido do texto” (p. 6). Esse movimento possibilitou o desenvolvimento de diferentes teorias pragmáticas ou da enunciação, entre elas, a semiótica, teoria que descreve e explica “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (Barros, 2007, p. 7).

Esse percurso epistemológico é destacado também por José Luiz Fiorin (2006), que traça os parâmetros de uma semântica que busca, de Bréal a Hjelmslev, romper os limites de uma lexicografia diacrônica para alcançar não apenas os objetos que compõem significados, mas as relações entre as partes que os constituem. Assim, afirma o autor:

O sentido não é algo isolado, mas surge da relação. Só há sentido na e pela diferença. Assim, os sentidos percebidos pelo falante pressupõem um sistema estruturado de relações. Por conseguinte, a semântica estrutural não visa propriamente ao sentido, mas a sua arquitetura, não tem por objetivo estudar o conteúdo, mas a forma do conteúdo. (Fiorin, 2006, p. 71)

Essa semântica estrutural, lembra Fiorin (2006), se estabelece por três condições essenciais. O primeiro deles é ser “gerativo”, ou seja, concebido a partir de conteúdos progressivos, dos mais abstratos ao mais concretos; também deve ser “sintagmático”, de forma a explicar a produção e a interpretação do discurso; por fim, ser “geral”, ou seja, “deve ter como postulado a unicidade do sentido, que pode ser manifestado por diferentes planos de expressão ou por vários planos de expressão ao mesmo tempo (Greimas e Courtés, 1979: 328, *apud* Fiorin, 2006, p. 72).

Há, então, duas condições fundamentais quando se aborda o texto a partir de princípios hierárquicos. Segundo Fiorin (2006), a presença de uma estruturação assegura o todo de sentido. Ao mesmo tempo, o texto também é manifestação de singularidades. Não há, portanto, contradição nessas duas afirmações: as análises visam mostrar as regularidades e como as especificidades se constroem a partir delas, num processo de complexificação crescente do simples e abstrato ao mais concreto e complexo.

Estão dadas, assim, as condições fundamentais da Semiótica, uma teoria da significação com o objetivo de “explicitar, sob a forma de uma construção conceptual, as condições de apreensão e de produção do sentido (Greimas e Courtés, 1979: 345, *apud* Fiorin, 2006, p. 75). A semiótica não surge isoladamente, como um progresso natural do campo de estudos sobre a linguagem e seu uso. Ela é uma vertente dentre as teorias do discurso e do texto, ao lado, por exemplo, da Análise do Discurso de linha francesa ou de extração anglo-saxã, da Análise da Conversação e da Linguística Textual, conforme destaca Fiorin (1999), e abarca o problema da significação.

Quanto a seu objeto de estudo, a semiótica contempla o texto em suas duas formas complementares: aquela que se define pela organização ou estruturação que faz dele um todo de sentido, ou seja, um objeto de significação, e uma segunda que coloca o texto entre os objetos culturais para analisá-lo em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que lhe atribui

sentido, ou seja, um objeto de comunicação (Barros, 2007). É na conciliação das análises internas e externas que a semiótica caminhou para “examinar os procedimentos de organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto” (Barros, 2007, p. 8).

Ainda no campo das definições, Denis Bertrand (2003), na obra *Caminhos da Semiótica Literária*, elencou algumas das possibilidades que remetem, essencialmente, à disciplina e seu objeto, que ele considera ser o *sentido*. Bertrand frisa que “a semiótica se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente” (p. 11). Sendo assim, vincula sua definição às origens das tradições: primeiramente, a semiótica fundamentada por Charles Sanders Peirce (1839-1914), para quem a semiótica é a teoria geral dos signos e de sua articulação no pensamento. Também pode ser definida como a teoria dos signos e do sentido, e de sua circulação na sociedade, segundo a teoria da linguagem, conectada às fundamentações de Saussure. É essa segunda opção que se convencionou associar à chamada escola de Paris e que têm na linguística seus principais modelos de análise (Bertrand, 2003). É na encruzilhada, portanto, da linguística saussuriana, de quem extrai os princípios metodológicos, da linguística da enunciação, formulada por Benveniste, e da antropologia cultural, no que tange aos usos culturais do discurso “que modelam o exercício da palavra individual” (p. 18), que se encontra a semiótica.

Outro dado importante é que o aparato teórico-metodológico da semiótica considera o conceito de texto amplo o suficiente para contemplar as manifestações verbais, não verbais ou sincréticas, sendo essa última a articulação de duas ou mais linguagens. Em todas elas, a manifestação do conteúdo se dá por meio de um plano de expressão. Então,

no momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação. Aí, então, sofre a coerção do material que o veicula (Fiorin, 2019, p. 57)

Esse movimento é mais facilmente percebido quando se distingue, por exemplo, um texto cuja função seja utilitária dos que têm função estética (Fiorin, 2019). No primeiro grupo, onde se encaixam os textos informativos, documentações e didáticos, a atenção se concentra no plano do conteúdo, relegando à quase nulidade o plano de expressão. Já no texto com função estética, como é o caso da literatura, a expressão ganha relevância, uma vez que tão importante quanto o que se diz é o como se diz, exigindo uma compreensão não apenas do conteúdo, mas a assimilação do papel dos elementos da expressão na totalidade interpretativa.

3.2 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Um dos conceitos fundamentais da análise semiótica do texto é o percurso gerativo de sentido. Nele são especificadas as três etapas de compreensão do objeto, partindo das categorias mais simples e abstratas à concreta e complexa, que asseguram um todo de significado.

O primeiro patamar do percurso gerativo de sentido recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais. É nessa etapa de análise que se estabelecem as oposições semânticas mínimas. Lembra Fiorin (2018) que os termos precisam ter algo em comum para que possam ser apreendidos conjuntamente. Exemplos como “vida *versus* morte”, “sensibilidade *versus* racionalidade”, “feminilidade *versus* masculinidade” são dicotomias que operam sobre os mesmos domínios e mantêm entre si uma relação de contrariedade. Para Barros (2007), é esse o ponto de partida que determina o mínimo de sentido a partir do qual o discurso se constrói, tecido desde uma estrutura elementar em que “a rede de relações se reduz a uma única relação” (p. 77) de oposição ou diferença entre dois termos no interior de um mesmo eixo semântico.

Extraída essa oposição elementar, cada um dos elementos que a constitui recebe a qualificação semântica /euforia/ *versus* /disforia/, sendo a primeira um valor positivo, enquanto a segunda é vista como um valor negativo. Fiorin (2018) lembra que “euforia e disforia não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto” (p. 23) e deles se extraem relações de conformidade ou de desconformidade do ser com os conteúdos representados. Em suma, “no nível das categorias fundamentais, procura-se construir o mínimo de sentido que gera o texto, a direção em que caminha e as pulsões e timias que o marcam” (Barros, 2007, p 79)

O nível narrativo é aquele que traduz a dicotomia fundamental para uma narrativa mínima. Nesse caso, o termo “narrativa” não remete ao que se entende por uma determinada classe de textos. A referência remete à narratividade, que está presente em todos os textos e pressupõe “uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final” (Fiorin, 2018, p. 27-28). A abstração da oposição mínima ganha uma tradução narrativa, ainda que não alcance os revestimentos de concretude da camada discursiva. É também nessa etapa do percurso gerativo de sentido que ocorre um investimento semântico e sintático da dicotomia fundamental no qual são inseridos os papéis actanciais. Sendo assim, “no nível narrativo, cada texto é composto por um ou mais programas que compreendem uma

transformação de estado(s), ou seja, uma transformação na relação entre sujeito e objeto ou entre o sujeito e um outro sujeito” (Lara, Matte, 2009, p. 22). O programa de base ao qual as autoras se referem é aquele que apresenta a ideia central da narrativa, ao mesmo tempo que abrange o texto como um todo. Além do programa de base, um texto pode conter programas secundários que auxiliam ou dificultam sua realização, chamados programas de uso.

Em *K. – Relato de Uma Busca*, o programa de base pode ser apresentado como a história de um pai que se depara com o desaparecimento da filha durante um período de repressão e sai em busca do seu paradeiro. Nesse caso, há um sujeito (K) em disjunção com um objeto (filha), ao mesmo tempo em que o país, que antes tolerava diferentes manifestações políticas, agora oprime as divergências com violência. Isso é relatado por meio dos diferentes programas de uso que ajudam a explicar o contexto e levam o pai a conhecer não apenas as atividades clandestinas da filha, mas as atrocidades praticadas pelo regime e sua teia de atores e apoiadores.

Por fim, a categoria mais complexa, concreta e superficial se apresenta no nível discursivo. É nele que “as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhes dão concretude” (Fiorin, 2018, p.41). É nessa instância que algumas categorias fundamentais da abordagem semiótica são instaladas no texto, como elementos fundamentais da enunciação, cujo conceito veremos mais adiante, e recursos como a debreagem, as isotopias e os percursos temáticos e figurativos.

3.3 RECURSOS DE LEITURA DO PLANO DE EXPRESSÃO

Tematização e figurativização são procedimentos semânticos por meio dos quais o discurso se concretiza. A relação entre tema e figura remete, em princípio, à oposição abstrato/concreto. Nesse caso, no entanto, os termos não são polares (diametralmente opostos), mas constituem uma graduação contínua que leva do mais abstrato ao mais concreto. Segundo Fiorin (2018), “a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural”, enquanto que o tema “é um revestimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural” (p. 91). Em outras palavras, os elementos temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa, enquanto os figurativos criam um efeito de realidade e têm uma função descritiva ou representativa, ou, conforme Bertrand (2003), “a figuratividade faz surgir aos olhos do leitor a aparência do mundo sensível” (p. 21).

A debreagem consiste numa operação pela qual se projetam no enunciado as categorias de pessoa, espaço e tempo. Ela pode ser do tipo *enunciativa*, quando instala um *eu-aqui-agora*,

ou do tipo *enunciva*, quando recorre ao *ele-alhures-então*. Respectivamente, cada um deles corresponde aos discursos de primeira pessoa e de terceira pessoa, gerando “efeitos de sentido de subjetividade e de objetividade, já que, na debreagem enunciativa, o *eu* coloca-se no interior do discurso, enquanto, na *enunciva*, ausenta-se dele” (Fiorin, 2018, p. 64).

Para além dessa diferença do âmbito da actorialização, tanto as debreagens enunciativas quanto as *enuncivas*, aplicadas às categorias de espaço e tempo, resultam em variações, detalhadas por Fiorin (2018):

A debreagem enunciativa projeta, pois, no enunciado o *eu-aqui-agora* da enunciação, ou seja, instala no interior do enunciado os actantes enunciativos (eu/tu), os espaços enunciativos (aqui, aí, etc) e os tempos enunciativos (presente, pretérito perfeito 1, futuro do presente). A debreagem *enunciva* constrói-se com o *ele*, o *alhures* e o *então*, o que significa que, nesse caso, ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação. O enunciado é então construído com os actantes do enunciado (terceira pessoa), os espaços do enunciado (aqueles que não estão relacionados ao *aqui*) e os tempos do enunciado (pretérito perfeito 2, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito, futuro do pretérito ou presente do futuro, futuro anterior e futuro do futuro). (Fiorin, 2018, p 58-59)

Vejamos como esses mecanismos operam em dois planos de expressão. O primeiro caso é extraído de *A resistência*, de Julián Fuks. O livro, que também é construído a partir das memórias de uma família, cujos pais são argentinos exilados no Brasil, enquanto o narrador – emulação do próprio autor –, nascido em território brasileiro, repassa a memória familiar intuitivo que está que o irmão adotivo é filho de perseguidos políticos.

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. (Fuks, 2015, p. 104)

O trecho de Julián Fuks mostra o exercício de uma debreagem enunciativa, que instala um *eu* como sujeito do enunciado revelado por um único pronome possessivo “minha”. Portanto, a marcação centraliza no narrador a organização dos fatos, inscritos na sua subjetividade. O excerto também figurativiza a construção da memória, tema central da obra, a partir do elemento “álbum de fotos” e da sobreposição dessa imagem sobre si mesma (“uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos”), cuja ação de ordenar remete à pretensão literária do autor de organizar suas memórias por meio da literatura.

Em *Júlia: nos campos conflagrados do Senhor*, Bernardo Kucinski constrói um paralelismo histórico a partir do entrecruzamento das histórias de Durval, que participou dos

movimentos de resistência durante a ditadura militar, e Júlia, a filha envolta com o passado e que refaz, já adulta, os passos do pai para descobrir-se parte de um período turbulento do país. Se em *K. – Relato de uma busca* é o pai que se revela desconhecedor das ações da filha ao se emaranhar nas pistas sobre o seu paradeiro, em *Júlia* é a filha que, ao investigar a memória da família, encontra faces desconhecidas do pai, escombros revirados do passado que revelarão a si mesma quem de fato ela é. A narrativa não-linear preserva, contudo, a objetividade do relato em terceira pessoa. A focalização interna permite ao leitor acessar o estado mental e os pensamentos das personagens.

Prostrada na cama, Júlia não consegue dormir nem sabe o que pensar. Fita o teto escuro. Tenta localizar na infância algum episódio, uma cena, um gesto, uma palavra que indicasse adoção. Sai da cama e examina um a um os retratos que havia pendurado no vestibulo, buscando em suas fisionomias traços que lembrem os seus. Em seguida, mira-se no espelho. (Kucinski, 2020, p. 67)

O recurso utilizado pelo autor é de uma debreagem enunciativa por meio do sujeito Júlia/ela. O tempo é um agora pressuposto, que situa o leitor no momento da ação que, pelo conjunto da narrativa, sabe-se ser num passado recente, porém posterior ao tempo narrado quando o foco é Durval. O estado de perturbação de Júlia é revelado pela constatação externa (“não consegue dormir”) e interna (“nem sabe o que pensar”). Mais do que um objeto de memória, o elemento foto, aqui, figurativiza investigação/revelação, tema marcado na ação minuciosa de sair da cama e examinar “um a um” os retratos. A busca pela sua própria identidade expressa-se na oração que fecha o excerto, “Em seguida, mira-se no espelho”.

A distinção temporal entre os dois eixos narrativos é marcada de diferentes formas. Um dos recursos utilizados pelo autor é distribuição de fatos históricos identificáveis pelo leitor para situar a narrativa. Lê-se, por exemplo:

No sábado, a loira de cabelos espalhafatosos telefonou, simpática e tagarela. Cumprimentou, perguntou o que Júlia fazia, se era verdade que era cientista. Júlia pensou: enfim, os barulhos vão acabar. A mulher falou de tudo. Reclamou do aumento na taxa do condomínio, comentou a chacina do Carandiru, a renúncia do presidente Collor e, mais longamente, o assassinato da Daniela Perez por Guilherme de Pádua. (Kucinski, 2020, p. 31)

O trecho parte, então, de um tempo geral (no sábado), que serve para situar o momento do telefonema na sequência narrada no capítulo, para um tempo específico, que situa o conjunto da ação num tempo histórico. A “chacina do Carandiru”, a “renúncia do presidente Collor” e o “assassinato da Daniela Perez” são eventos situados no fim do ano de 1992, e tais elementos

situam o leitor na relação que se estabelece entre o tempo da ação de Durval, a busca de Júlia sobre o passado do pai e a relação com o *agora* de quem lê.

Por fim, a isotopia é o que garante a coerência semântica de um texto e faz dele uma unidade de sentido. O termo é emprestado da física e remete à recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Ainda que o texto permita diferentes interpretações, não significa que qualquer interpretação é possível. Essa polissemia não é de livre arbítrio do leitor, mas está apontada no texto e oferece ao leitor um plano de leitura (Fiorin, 2018). Sob esse aspecto, *Júlia: nos campos conflagrados do Senhor* oferece uma síntese das temáticas que abarcam a obra de Kucinski. O contexto da ditadura militar, a busca pela memória e reconstituição desse tempo histórico específico por meio das práticas de violência, os movimentos de resistência, a participação da igreja e outros setores sociais, a censura à imprensa e o cerceamento das liberdades constituem os elementos da literatura sobre o regime militar presente nesse romance, assim como em outras obras do mesmo autor.

3.4 VERIDICÇÃO E ENUNCIACÃO

Além dos conceitos já expostos, há dois outros que se apresentam como centrais para a compreensão das especificidades do *corpus* como uma representação estética da história recente e suas implicações.

No escopo da semiótica, a simbologia histórica é validada por quem produz e por quem recebe o discurso a partir do que se denomina de veridicção, conceito que define os recursos “graças aos quais o discurso-enunciado se ostenta como verdadeiro ou falso, mentiroso ou secreto” (Greimas e Courtés, 1979, p. 486). De acordo com os teóricos, o estabelecimento da veridicção exige um crer verdadeiro uma vez instaladas as duas extremidades do canal da comunicação, “e é esse equilíbrio, mais ou menos estável, esse entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes que nós denominamos contrato de veridicção (ou contrato enuncivo)” (Greimas e Courtés, 1979, p. 485).

Para Greimas e Courtés, a veridicção ou o dizer verdadeiro é um efeito de sentido decorrente de um contrato enunciativo, estabelecido entre o enunciador e o enunciatário da comunicação. Não se trata, portanto, de relações concretas com uma suposta verdade, mas de uma modalização veridictória em que “um estado é considerado verdadeiro quando um sujeito, diferente do sujeito modalizado, o diz verdadeiro” (Barros, 2022, p. 24). Então, a construção do discurso é um processo imanente e, por isso, o ser ou o não-ser tem origem no parecer ou no não-parecer.

Ainda segundo Barros (2022), é por meio do contrato de veridicção que a adesão do enunciatário é alcançada. A verdade deve ser lida a partir dos dispositivos veridictórios, entendidos aqui como marcas que devem ser encontradas e interpretadas por quem acessa o discurso. O contrato é, então, pautado por um duplo movimento de intencionalidade mútua em que as pistas oferecidas no texto exigem que o enunciador, ao produzi-las, considere “a relatividade cultural e social da ‘verdade’, sua variação em função do tipo de discurso, além das crenças do enunciatário que vai interpretá-las” (Barros, 2022, p. 24). De mesma forma, para a autora, o enunciatário, no exercício de entender o texto, “precisa descobrir as pistas e compará-las com seus conhecimentos, convicções e sentimentos” (Barros, 2022, p. 24).

O conceito de veridicção aproxima-se, mas não pode ser confundido com a verossimilhança, tão cara à teoria literária produzida no ocidente a partir de Aristóteles. Desde a *Poética*, em que o filósofo grego defende as diferentes formas clássicas da imitação, que se “diferem por usarem umas de todos a um tempo, outras ora de uns, ora de outros” (Aristóteles, 2014, p. 20), referindo-se aos meios, objetos e maneiras por meio dos quais é possível publicar matéria em verso, com palavras, ritmo, metrificação ou, ainda, pessoas em ação, no caso da tragédia.

Segundo Aristóteles, a imitação não consiste em tão somente contar o que aconteceu, “mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (Aristóteles, 2014, p. 28). Essa definição expande a ideia para além do simulacro do mundo real, da reprodução das coisas tal como estão dadas no plano natural. O que se coloca é a criação de um universo possível, dentro de lógicas estritamente definidas, que asseguram uma unidade ao que está sendo representado. Por se tratar de categorias abrangentes, distante, pois, do sincretismo contemporâneo, Aristóteles estabeleceu parâmetros de gêneros que asseguraram, ao longo dos séculos, a arte de imitar.

Na *Poética*, o filósofo reconhece a transcendência da criação poética (termo que, aqui, abarca todos gêneros literários praticados então) sobre o real, pois, para ele, a imitação não deixa de ser inventiva mesmo quando lastreada na realidade histórica. Ao afirmar que “ainda quando por ventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador” (2014, p.29), Aristóteles estabelece a preeminência da criação sobre o objeto retratado, alicerçada que está sobre um conjunto de princípios definidos que asseguram uma unidade de sentido por si própria. O arranjo ficcional (ou poético, conforme utilizado para se referir à criação artística) é de tal forma defendido pelo o filósofo que ele assevera que “um impossível convincente é preferível a um possível que não convença” (Aristóteles, 2014, p. 50). Esse postulado assegura a verossimilhança como um conjunto coerente de recursos que sustentam a ficção como uma

categoria própria, lastreada ou não na realidade histórica, sem que isso signifique uma experiência nos moldes realistas estabelecidos no século XIX.

No postulado greimasiano, a veridicção não se inscreve como simulacro da realidade ou arranjo de elementos fiadores de determinada verdade, mas sim como uma disposição discursiva que envolve enunciador e enunciatário. Conforme explica Mendes (2014), para Greimas, a veridicção não se orienta a partir do referente extralinguístico, mas com a adesão do destinatário. Sendo assim,

a construção do simulacro de verdade está condicionada, não apenas pelo universo de crenças e valores do destinatário, mas pela representação que este último faz de seu destinador. Assim, a adesão, o crer, do destinatário à “verdade” do destinador é o que sanciona o contrato veridictório (Mendes, 2014, p. 263)

A conclusão é que a superação do conceito de verdade ocorre na medida em que se estabelece, no âmbito do discurso, uma ideia de eficácia. O contrato fiduciário ocorre, portanto, num fazer-parecer-verdadeiro, sancionado ou não pelo fazer interpretativo do destinatário da comunicação (Mendes, 2014). Se a verossimilhança aristotélica concebe o “impossível convincente”, a veridicção semiótica elabora as implicações tensivas da fíducia, em que a concessão se torna objeto valioso na relação *crer x não-crer*. Conforme explica Mendes, “crer no acreditável corresponde a uma operação implicativa, da mesma forma que não crer no inacreditável. Entretanto, salienta-se que são operações concessivas crer no inacreditável e não crer no acreditável” (p. 265). Assim, conceder crença ao inacreditável é o correspondente, no plano do discurso, à construção de uma verdade fora do plano exclusivamente realista. A ficção científica, a fantasia ou as distopias constituem modos de construir universos próprios e coerentes de tal forma que estabelece com o destinatário – ou o leitor – uma relação de confiança. São, portanto, as operações concessivas que tornam o objeto mais admirável e potencializam o caráter veridictório do discurso.

Em suma, uma vez organizado sob determinados princípios argumentativos, que estabelecem o caráter do discurso, o texto pode ter sua veridicção constituída com fins outros que não o simulacro da realidade. É o que ocorre, além dos exemplos já citados, com o conto de fadas ou anedotas. Conforme explica Baldan, todo discurso parece ser verdadeiro, a menos que o enunciador explicita a intencionalidade por meio de marcas reconhecíveis pelo enunciatário, de forma a constituir o contrato entre enunciador e enunciatário. Segundo a autora,

Diante desses protocolos, o enunciado adverte o enunciatário de que vai produzir um discurso maravilhoso ou uma piada. Eles costumam, por si sós, requalificar o contrato veridictório pressuposto, explicitando-o na instância do

enunciatário como, respectivamente, discursos ao modo do não-ser e do não-
crer verdadeiros. (Baldan, 1988, p. 50)

A base de todo contrato é estabelecida no processo de enunciação, um conceito que tensionou os estudos semióticos em diversos momentos. Bertrand (2003) distingue três momentos da história da linguística na França e, para cada um dos períodos, aponta uma palavra-chave. Para os anos de 1960-1970, destaca-se “estrutura”. No período seguinte, 1970-1980, a prevalência é da ideia de “enunciação”, enquanto “interação” detém o interesse metodológico entre 1980 e 1990. Há, nessa cronologia, uma abordagem sucessiva sobre os fenômenos da linguagem. Para o primeiro grupo, o interesse se volta para as formas que a constituem, descrevendo estruturalmente a língua em detrimento do sujeito da fala. O segundo grupo é aquele que se opôs ao estruturalismo anterior ao abarcar o exercício da fala, “dando prioridade ao sujeito falante e considerando que só se pode ver a linguagem pela atividade enunciativa, já que é ela que determina, na verdade, o estatuto das formas linguísticas” (Bertrand, 2003, p. 78). Dessa forma, a língua se realiza na fala enquanto dimensão performativa sob a condição da intersubjetividade. Consequentemente, a questão se aprofunda no terceiro período, quando os linguistas colocam a dimensão interativa, dialógica e conversacional no centro das preocupações.

Em meio a esses processos, Bertrand (2003) considera que a semiótica assumiu uma posição paradoxal. Ao mesmo tempo em que Greimas assumia, em 1976, que o estudo da língua está indissolúvelmente ligado à dimensão discursiva de sua manifestação enquanto fala, a semiótica apresenta-se como enraizada numa abordagem estrutural e “faz abstração do sujeito enunciatário para desvendar a organização interna dos dispositivos significantes” (Bertrand, 2003, p. 79). Ao ater-se às estruturas elementares como o quadrado semiótico, as estruturas narrativas actanciais ou discursivas tecidas em isotopias, a semiótica deixa pouco espaço para a enunciação e privilegia a dimensão social da linguagem, que é onde se deposita na memória coletiva os elementos essenciais das formas significantes.

Essas tensões permaneceram latentes na obra do semioticista lituano. Entre uma tendência inicial de supressão às uma abordagem de maior reconhecimento, a questão da enunciação foi estabilizada com a apresentação da economia geral da teoria no percurso gerativo da significação. Se o itinerário interpretativo parte das estruturas mais profundas para as mais superficiais, se complexifica e se enriquece na passagem do abstrato ao concreto entre os níveis fundamental, narrativo e discursivo, a enunciação aparece então como a instância de mediação, pois

Organiza a passagem das estruturas elementares e semionarrativas virtuais, consideradas aquém da enunciação, como um estoque de formas disponíveis (uma gramática), para as estruturas discursivas (temáticas e figurativas), que as atualizam e especificam, em cada ocorrência, no interior do discurso que realiza. O sujeito enunciador é assim instalado no cruzamento das restrições sintáticas e semânticas que lhe determinam a competência com o espaço de liberdade relativa pressuposto pela efetuação do discurso. (Bertrand, 2003, p. 84)

Teóricos brasileiros que introduziram e difundiram a teoria greimasiana no país abordam as operações enunciativas de modo reintegrado na economia geral da teoria. José Luiz Fiorin (2016) dedicou um amplo estudo sobre o tema da enunciação e retomou os diversos sentidos que o conceito adquiriu no tratamento de diferentes teóricos. “O primeiro sentido de enunciação é o de ato produtor do enunciado” (p. 26). É assim que ele abre o tema antes de retomar a definição de Benveniste de que a enunciação é a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização. A discussão se aprofunda nesse sentido por meio de Landowski que diz que “a enunciação é o ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido” e que o enunciado é o “objeto cujo sentido faz ser o sujeito” (1989:222, apud Fiorin, 2016, p. 27).

Com isso, a enunciação firma-se como uma entidade semiótica da qual retem-se dois aspectos fundamentais, apontados por Greimas: ao considerar enunciado e enunciação como um fazer ser, o que se estabelece é uma performance; além disso, se ocorre uma relação biunívoca entre enunciado e enunciação, conseqüentemente, considera-se a enunciação como uma instância linguística, “logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que comporta seus traços e marcas) (Greimas e Courtés, 1979: 126, apud Fiorin, 2016, p. 27).

São essas marcas da enunciação que organizam o acordo fiduciário, explicitado anteriormente, e permitem reconstituir o ato enunciativo por meio das competências que o sujeito precisa apresentar para enunciar. Fiorin (2016) lista as competências como de diversas ordens: linguística, discursiva, textual, interdiscursiva, intertextual, pragmática e situacional. O conjunto dessas competências, ao interseccionar elementos entre enunciador e enunciatário, é que assegura não apenas a compreensão discursiva, como a eficiência da convenção fiduciária por meio do qual o texto deve ser considerado do ponto de vista da verdade e da realidade, tal como devem ser entendidos os enunciados, se fiados na história, se compreendidos na chave da ironia, da anedota, por meio de figuras de linguagem ou outros efeitos de sentido.

Com isso, fica claro que a enunciação não é um ato isolado ou individual, mas inscreve-se no âmbito das enunciações coletivas. Conforme afirma Bertrand (2003),

há sentido já dado, depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações lexicais, fixado nos esquemas discursivos, controlado pelas

codificações dos gêneros e das formas de expressão que o enunciador, no momento do exercício individual da fala, convoca, atualiza, reitera, repete ou, ao contrário, revoga, recusa, renova e transforma. (Bertrand, 2003, p. 87)

Essa consideração impacta na definição, novamente, do termo apresentado por Bertrand, em que a enunciação é compreendida como “a mediação entre o sistema social da língua e sua assunção por uma pessoa individual na relação com o outro” (Bertrand, 2003, p. 89). Esse pressuposto leva a outro fundamental, de que é, portanto, na enunciação que se instala o sujeito, visto que “a categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso” (Fiorin, 2006, p. 81), sendo esse eu não um indivíduo ou um conceito, mas algo exclusivamente linguístico que, por sua vez, determina o espaço e tempo da enunciação. “A partir do espaço e do tempo da enunciação, organizam-se todas as relações espaciais e temporais. Porque a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais, ela é o lugar do ego, hic et nunc (Fiorin, 2006, p. 81).

É a partir desses conceitos teóricos que analisaremos, nos próximos capítulos, o romance de Bernardo Kucinski.

4. TERCEIRA PARTE – PERSPECTIVAS DE LEITURA

4.1 INVENTÁRIO DE PERDAS

O primeiro capítulo de *K. – Relato de Uma Busca* adota um formato epistolar. A instalação desse *eu, aqui e agora* caracteriza uma debragem enunciativa. A narrativa da primeira parte do romance, intitulada *As cartas à destinatária inexistente*, é feita em primeira pessoa e, como tal, alcança a subjetividade de quem narra. Além disso, como marca do gênero, é concluída com a indicação de lugar e tempo específico: *São Paulo, 31 de dezembro de 2010* (Kucinski, 2014, p. 12), o que sugere a permanência de um sistema opressivo mesmo com o fim do regime oficialmente decretado mais de duas décadas antes.

A data situa o enunciatário a um tempo distante dos eventos que serão narrados nos capítulos seguintes. Ao elaborar essa enunciação na subjetividade da narrativa, o *tu* pressuposto como actante enunciatário é arrastado para o centro de uma experiência individual entrelaçada nos acontecimentos históricos da política brasileira.

Conforme explica Fiorin (2018), no nível discursivo “as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhes dão concretude” (p. 41). É nessa etapa do percurso gerativo de sentido que são produzidas as variações de conteúdos narrativos invariantes. Nesse caso, há um sujeito em situação disjuntiva, marcado pela ausência “dela”. Sujeito (eu) e objeto (ela) não são imediatamente identificados, conforme se pode ler no primeiro parágrafo:

De tempos em tempos, o correio entrega no meu antigo endereço uma carta de banco a **ela** destinada; sempre a oferta sedutora de um produto ou serviço financeiro. A mais recente apresentava um novo cartão de crédito, válido em todos os continentes, ideal para reservar hotéis e passagens aéreas; tudo o que **ela** hoje mereceria, se sua vida não tivesse sido interrompida. Basta assinar e devolver no envelope já selado, dizia essa última carta (Kucinski, 2014a, p. 9, grifos nossos)

A opção desse enunciator leva o leitor a um conhecimento criado de maneira gradual. Sabe-se logo que “ela” não recebe a carta porque teve a vida interrompida, mas só mais à frente é que os motivos dessa interrupção são esclarecidos. O narrador se vale de expressões como “momentos incertos de fugas e dissimulações” e “tragédia em gestação” para revelar que, ao invés de uma morte natural, situação reconhecida de violência ou qualquer mudança possível e identificável de estado ou lugar, o que houve foi perseguição e desaparecimento. Os responsáveis por tal consequência tampouco aparecem, mas tece-se uma relação entre os agentes desse “sistema”, figurativizado, nesse capítulo, por meio do “correio” e do “banco”, numa representação da onipresença no tempo e no espaço dos aparelhos de repressão.

Apenas mais ao final do capítulo é que a relação entre o narrador e o “objeto desaparecido” se revela por meio do uso dos dêiticos: “Não, 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**. Eu sempre lamentei em especial essa consequência de tudo o que aconteceu” (Kucinski, 2014a, p. 11, grifos nossos). A oposição dos pronomes pessoais e os substantivos que os seguem é que mostram a consanguinidade da relação.

O autor faz uso de antíteses e paradoxos que, para além dos significados específicos no contexto do capítulo, ajudam a introduzir temas centrais do romance. Em outras palavras, introduz aquilo que norteará a principal cadeia isotópica do texto. Segundo Fiorin (2018), o uso de figuras retóricas almeja uma estratégia de persuasão e, por isso, diferentemente do que fazem os manuais escolares, que buscam a apreensão das figuras isoladas, “o que importa é mostrar sua função na economia geral de produção de sentido de um texto” (p. 79). Usemos os dois parágrafos abaixo para exemplificar esse uso:

A destinatária jamais aceitará a proposta mesmo não havendo cobrança de anuidade, mesmo podendo acumular pontos de milhagem e usar salas VIP nos aeroportos, tudo isso que ela teria mas não terá, tudo isso que quase não havia quando ela existia e que agora que ela não existe lhe é oferecido; inventário de perdas da perda de uma vida.

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 do 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, 2014a, p.10)

Não há desacordo entre o enunciado e a enunciação, já que o enunciador, esse *eu* pressuposto no *eu* que narra, confere como verdade o sentido manifestado na enunciação. Ele sabe que, apesar da oferta, a destinatária não poderá desfrutar do produto ofertado, “tudo isso que ela teria mas não terá”. Há uma incompatibilidade entre a existência da irmã e do tempo presente, representado pela construção “tudo isso que quase não havia quando **ela existia** e que agora que **ela não existe** lhe é oferecido” (grifo nosso), enquanto se opera um discurso sem concessão, que revela o pleno desacordo do anunciador com essa condição, por meio das expressões “vida necessária” e “morte desnecessária”.

O expediente da narrativa em primeira pessoa, situada num tempo presente e em formato epistolar, volta a ser utilizado no último capítulo do romance. A data ao final da missiva é a mesma do primeiro capítulo. O tema da permanência do sistema opressivo se mantém, assim como a tentativa de colocar em dúvida, por parte do sistema repressor ainda ativo, a morte da personagem. A figurativização, porém, é outra: saem as cartas enviadas pelo banco e entregues

pelos correios e entra o telefonema de alguém desconhecido. Repete-se a ideia de que ela está viva, como a confundir aquilo que a própria experiência do narrador já sabe. Pistas falsas que, segundo ele revela, são constantes ao longo de quatro décadas.

Esse telefonema – concluí – é uma reação à mensagem inserida nas televisões há alguns meses pela Ordem dos Advogados do Brasil, na qual uma artista de teatro personificou o seu desaparecimento. O telefone da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado.

São Paulo, 31 de dezembro de 2010. (Kucinski, 2014a, p. 181-182)

Começar e concluir o romance a partir dos mesmos recursos temáticos e discursivos, considerando, inclusive, o formato epistolar como recurso estilístico inicial e final, aproximam forma e conteúdo. As diferentes configurações narrativas conduzem o leitor, do começo ao fim, ao ponto frisado textualmente pelo narrador, no desfecho da obra, um “sistema repressivo, ainda articulado” (Kucinski, 2014a, p. 182).

4.2 CONTO E CIRCULARIDADE

O expediente de estabelecer similaridades entre o primeiro e o último capítulo confere um caráter circular ao conjunto. Além disso, há outro movimento presente tanto no capítulo de abertura quanto no “Post-Scriptum”, que é a tomada, pelo autor, da voz narrativa. Para Figueiredo (2017), “o narrador assume a voz do autor para fazer a crítica à indenização das famílias sem que houvesse a apuração da verdade, o único meio de retirar a culpa do seio das famílias” (p. 127). Sobre o mesmo recurso, Silva (2020) considera que é uma forma de reforçar a presença do autor por toda a narrativa em que ele não se coloca como personagem, além de funcionar como um elo entre os fatos do passado com o presente histórico em que o romance foi escrito. “As ações políticas do passado se desdobram nesse presente, dois tempos históricos se encontram. Assim, ao ficcionalizar a si, Kucinski, como personagem, se torna o destinatário de toda a carga simbólica expressa pelas vidas de seu pai e de sua irmã” (p. 41).

A técnica de circularidade da obra utilizada por Kucinski, composta por fragmentos elaborados como contos, consta em outro clássico da literatura brasileira, extraído do modernismo de 1930. Trata-se de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, cujo capítulo inicial, *Mudança*, e o final, *Fuga*, colocam Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos em movimento. Este não é, no entanto, um deslocamento que os leva a sair do lugar social. Os retirantes seguem o curso pelo sertão mas as condições de miséria e exploração permanecem como sempre estiveram. Segundo Benjamin Abdala Junior, que assina o prefácio da edição comemorativa de

80 anos de lançamento da obra, “o movimento da família nordestina não se direciona, pois, apenas para resistir à seca em seus condicionantes físicos da natureza semiárida da região, mas também à adversidade político-social, que se origina nas relações autoritárias que a envolvem (Ramos, 2018, p. 8).

Entre *Vidas Secas* e *K. - Relato de Uma Busca* interseccionam-se a fragmentação narrativa, a crítica social agudizada, assim como se percebe a ação das forças autoritárias que se deslocam do ambiente agrário, onde se expressam por meio das relações de trabalho, da busca pela terra e da resistência à seca, para a vida urbana brasileira das décadas de 60 e 70. Em *K. – Relato de uma busca* o autoritarismo é político e abarca as instituições de estado. É o autoritarismo, ainda que em contextos distintos e registrados figurativamente de outras formas, que marca as duas obras com o peso de denúncia.

Kucinski deixa pistas de ser, de fato, um leitor de Graciliano. No capítulo *Carta a uma amiga*, o texto epistolar assinado por A. cita Baleia, a personagem icônica do romance modernista que intitula um de seus capítulos e denomina o animal de estimação citado em *K. – Relato de uma busca*. A menção ratifica o diálogo entre os autores:

Minha única alegria hoje, além da paixão que já te falei, é uma cachorrinha que ganhei dele, uma graça, tratamos como filha, banho de xampu toda semana, passeio no parque toda tarde. Se chama Baleia. Homenagem ao Graciliano, claro. Mas não é vira-lata, tem pedigree e tudo. Até desses passeios com a Baleia tenho medo, mas como negar isso a ela? (Kucinski, 2014a, p. 48)

O tom de reverência ao animal funciona como uma metarreferência por meio da qual Kucinski, utilizando de certa ironia e hesitação, reconhece-se como tributário do autor alagoano. “Homenagem ao Graciliano, claro”, como negar isso a ele?

Além do caráter circular, outro traço permite uma aproximação entre os dois autores e suas respectivas obras. Luiz Gonzaga Marchesan (2012) lembra que Rubem Braga classificou como desmontável o romance *Vidas Secas*, cuja gênese está atrelada ao lançamento do conto *Baleia*, que viraria um capítulo emblemático do conjunto posteriormente agrupado, mas cuja elaboração não segue cronologicamente a feitura das partes, conforme revela o autor:

A narrativa foi composta sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois chegaram o quarto, o terceiro, etc. Aqui ficam as datas em que foram arrumados: Mudança, 16 de julho; Fabiano, 22 de agosto; Cadeia, 21 de junho; Sinhá vitória, 18 de junho; O menino mais novo, 26 de junho; O menino mais velho, 8 de julho; Inverno, 14 de julho; Festa, 22 de julho; Baleia, 4 de maio; Contas, 29 de julho; O soldado amarelo, 6 de setembro; O mundo coberto de penas, 27 de agosto; Fuga, 6 de outubro. (Ramos, 1988: 200 -202, apud Marchezan, 2012, p. 15)

É, portanto, um romance composto quadro a quadro, uma história inventada a partir de um conto que se expande (Marchezan, 2012). Sendo assim, cada uma das partes possui um todo de sentido e pode ser lida de modo fragmentário, daí o conceito de “desmontável”.

A novela metaficcional *Os visitantes*, lançada por Bernardo Kucinski em 2016, ao longo de 12 capítulos, coloca o autor como personagem em confronto com outros personagens presentes no romance *K. – Relato de uma busca*, lançado cinco anos antes. É um escritor em acerto de contas consigo próprio.

Por se tratar de metaliteratura, além das tratativas ficcionalizadas entre autor e personagens, há descrições sobre os procedimentos literários adotados na composição. No segundo capítulo, *A recusa*, o autor-personagem é questionado sobre o uso de um “texto delicado, até poético” (Kucinski, 2016, p. 18) para tratar de um processo sujo, a violência do regime militar, que torturou, desapareceu e matou pessoas. Além disso, é dito que o livro havia sido escrito para ganhar prêmios⁶. Na ira da resposta, a confissão do método:

Reagi indignado. Disse-lhe: Pois saiba que a novela escreveu-se quase por si mesma, como um desses livros espíritas psicografados; e nem era novela, **eram uns contos, primeiro um, depois outro, e saíam fácil, como se já estivessem prontos**. A amiga esboçou um sorriso e ironizou: Você fala como se fosse uma galinha botando um ovo por dia. Também sorri com a comparação e corrigi: Não era por dia, era um por semana, mas foi assim mesmo, como se cada um fosse um desafogo. (Kucinski, 2016, p. 18-19, grifos nossos)

A tese é corroborada não apenas no plano metaficcional. Em diversas entrevistas, palestras e congressos, Bernardo Kucinski reafirma a predileção pelo conto e a concretização dessa afeição como método constitutivo de obras de outros gêneros. Em uma dessas entrevistas, ele narra o episódio que originou a ideia de *Os Visitantes* e confirma que essa novela também foi pensada originalmente como conto:

Um amigo meu que trabalha no Museu do Holocausto apontou um erro no *K*. – Tá errado quando você diz lá que todas as vítimas do holocausto os alemães escreviam num livro o nome das vítimas. Não é verdade. Só a minoria teve o nome registrado. Entre os cinco ou seis ou sete milhões, só uns 350 mil. Então ele fez essa crítica e isso ficou na minha cabeça e eu tive a ideia de um conto. **Era um conto porque em geral a minha cabeça trabalha conto, não trabalha romance. Você pode ver que o K. é um conjunto de contos**. Eu não tenho cabeça pra romance. [...] Aí depois que eu escrevi essa história, que é a primeira visitante, que é totalmente inventada, começou a me vir a história de trabalhar muitas críticas que eu recebi depois da saída do *K*. (Livrada, 2016)

⁶ *K. – Relato de uma busca* foi finalista dos prêmios Portugal Telecom e São Paulo de Literatura em 2012, ano seguinte ao lançamento, dois dos principais prêmios que abarcam a literatura produzida no Brasil.

K. – Relato de uma busca é, portanto, um romance desmontável. São 29 capítulos que, lidos separadamente, remetem ao mesmo contexto histórico e, ainda que majoritariamente concentrados na busca paterna pela filha desaparecida, permitem um mosaico de envolvidos, como vítimas ou agentes, resistentes ou comparsas, na repressão durante as décadas do autoritarismo militar brasileiro. Desmontável, o romance, porque a história sobre a ditadura brasileira também é fragmentada, constituída por partes posteriormente reveladas, enquanto outras ainda ecoam inconclusas.

Pensar no conto como deflagrador de um romance, gênero híbrido e transmutável, como discutiremos mais adiante, é considerar alguns aspectos próprios dessa manifestação estética. Ricardo Piglia (2004), em *Teses sobre o conto*, discorre sobre as características fundamentais do gênero conto. A primeira tese listada pelo crítico é a máxima de que “um conto sempre conta duas histórias” (p. 89). O mecanismo do conto clássico destacado por Piglia é aquele em que se narra em primeiro plano a história 1 enquanto paralelamente, e em segredo, a história 2 é construída. “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (p. 90). Para isso, é preciso que os elementos essenciais de um conto desempenhem, então, dupla função, e os pontos de intersecção operem como o fundamento da construção (Piglia, 2004).

Na segunda tese, Piglia (2004) afirma que a história oculta é a chave do conto. Para o autor, “não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático” (p. 91). Tomando como exemplo o capítulo de abertura do romance *K. – Relato de uma busca*, citado há pouco, há a descrição do recebimento de cartas entregues com regularidades pelos correios a uma destinatária já falecida. Há o estranhamento da situação, a disforia revelada pelo narrador autodiegético a partir da insistência das correspondências, que prolonga um processo de luto e o sofrimento, antes da revelação, já ao final, de que a irmã desaparecera e fora morta pelas mãos do regime militar. “O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe, que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar” (Kucinski, 2014a, p. 12). A afirmação categórica sobre sequestro, tortura e assassinato só surge no décimo primeiro e último parágrafo da parte que abre a obra. É a operação clássica do conto que se repete nesse e em outros capítulos/contos que constituem o romance. Para citar outro fragmento, no capítulo *Os desamparados*, há a voz de um pai se dirigindo a outro após uma afirmação de valor moral. “O certo, quando chega o peso dos anos, é o filho cuidar do pai e da mãe até o último sono e enterrar; os filhos dos filhos

repetem, e assim sempre. Agora não sei o que vai ser; o senhor ainda tem sua lojinha, sua filha falava dela, mas nós, o que temos?” (Kucinski, 2014a, p. 84). O pai segue a narrativa lamuriando uma perda que, pressupõe-se pela referência inicial, ser do filho. Mais adiante, fala do gosto do filho pela leitura e pela ação política por influência de um tio sindicalista. A figurativização dessa atuação se dá por meio de expressões como “inventando de fazer um jornalzinho dos estudantes”, “no colegial se meteu com coisa da Igreja, um tal de movimento Paulo Freire” (Kucinski, 2014a, p. 86). A revelação de que o filho e a companheira desapareceram pelas mãos do regime só é explicitamente sugestionado no final do capítulo, quando a ocultação dos corpos é declarada.

Ela igual a ele, livro na mão; agora não sei o que vai ser de nós, na nossa família o pontalete era ele, sustentava, acudia, agasalhava, ficamos no desarrimo, não é certo, os filhos é que deveriam enterrar os pais e não os pais enterrarem os filhos, pior que nem isso, **nem enterrar podemos**. (Kucinski, 2014a, p. 87, grifo nosso)

Além do sentido oculto de cada fragmento, há ainda o efeito do conjunto, a “história” que se monta a partir da soma das partes, a sucessão de relatos que provocam no leitor um quadro da situação política brasileira, da violência do regime e suas consequências. É na intersecção dos pontos, repetindo a afirmação de Piglia, que se revela o fundamento da construção.

Acerca do já citado *Os visitantes*, é importante considerar que a obra, enquanto exercício metaliterário, ratifica outras chaves de leitura do romance que ela reverbera, *K. – Relato de uma busca*. O primeiro ponto é que, ao repetir a epígrafe “Tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu” (Kucinski, 2016, s/n), ocorre a reafirmação do exercício ficcional sobre o trauma e seus desdobramentos. Ao desenvolver em *Os visitantes* situações em que personagens do romance anterior recorrem ao autor para cobrar imperfeições e incongruências históricas naquilo que foi relatado, o autor está, na verdade, ficcionalizando sobre possíveis repercussões que a obra alcançara até aquele momento. No primeiro capítulo da novela, *A velha com o número no braço*, a personagem Regina Borenstein o contesta sobre a informação que os alemães registravam todas as pessoas que matavam. Após o questionamento, ele se explica: “Senhora Regina, meu livro não é um tratado de história, é uma novela de ficção, e na ficção o escritor se deixa levar pela invenção, nem o nome da moça aparece” (Kucinski, 2016, p. 13). Mais adiante, novamente a distinção entre História e ficção. “Procurei contemporizar. Expliquei que os escritores às vezes se valem de fatos reais para criar uma história, e podem até torcer os fatos, para dar mais força à história” (Kucinski, 2016, p. 13).

Dadalto (2023) elenca algumas pistas deixadas pelo autor que mostram esse distanciamento entre as esferas da ficção e do real:

A distinção entre personagem ficcional (não nomeado) e autor real é corroborada por certas informações sobre o protagonista que não correspondem à biografia do escritor. Por exemplo, Kucinski não é divorciado de sua esposa, ao contrário do personagem. Outro exemplo diz respeito à queixa insistente sobre o descaso da imprensa em relação ao romance, que teria sido ignorado pelos críticos [...]. Na verdade, K. foi relativamente bem recebido pela crítica e pelo público nesses dois primeiros anos. (Dadalto, 2023, p. 68)

Para Figueiredo (2017), a sucessão de visitantes, onze no total, interpelando o suposto autor sobre algum elemento do livro pode ser interpretada como uma sequência de figuras espectrais que inquietam o autor quanto às suas aspirações éticas e estéticas. Para a autora,

Trata-se de uma cerimônia teatralizada que não supõe uma verdade unívoca, antes uma discussão sobre as possíveis reações de algumas pessoas, mais ou menos envolvidas com as organizações de esquerda ou com assuntos que foram, de uma forma ou de outra, representados em *K*. (Figueiredo, 2017, p. 139)

Outro aspecto possível de se extrair da leitura de *Os visitantes* é que, além da epígrafe que intersecciona as duas obras, outras duas apontam para as dificuldades do material com o qual o Bernardo Kucinski tece sua ficção, os traumas sociais provocados pela ditadura e as dificuldades de concertar as diferentes posições acerca do problema histórico. Conforme analisa Dadalto (2023), a primeira epígrafe, uma citação bíblica extraída do livro de Gênesis, “desçamos e confundamos a língua deles, para que um não entenda o que o outro fala”, faz referência a Babel e alude “à diversidade de discursos a respeito da ditadura, expressa a dificuldade em unificar falas e acordar entendimentos sobre o período” (p. 66). Ao encontro dessa, a segunda epígrafe, “os fatos são escassos, as palavras, numerosas”, é atribuída a S. Y. Agnon e “remete à dificuldade em elucidar o passado, ao mesmo tempo em que é necessário continuar falando dele” (Dadalto, 2023, p. 66). Essa dificuldade é histórica, por todos os processos oficiais de apagamento que compõem a própria natureza do regime, e literária, uma vez que, conforme apontado pela crise do testemunho, é uma tentativa de reconstituição cercada de imprecisões. Conforme afirma Finazzi-Agrò (2020), esse dilema está muito bem representado na novela metaficcional de Kucinski, já que “os visitantes são os representantes e os porta-vozes emblemáticos de uma impossibilidade de restituir por

completo uma verdade que foi apagada pelo poder e que também a literatura consegue representar só de forma imperfeita” (p. 3).

Com as duas obras, uma focada no pai, enquanto na outra o autor se coloca em cena para discutir a recepção do primeiro livro, Kucinski compõe um díptico (Figueiredo, 2017) e traça um paralelismo entre o passado familiar, com a imigração, o sentimento de culpa e a melancolia dos sobreviventes, e o passado mais recente, a partir do desaparecimento da irmã pela repressão militar brasileira, o que confere uma profundidade temporal à tragédia. “O autor ficcionaliza alguns episódios reais, muda os nomes, transforma o passado vivido em texto, contribuindo, assim, para formar este imenso arquivo que constitui a literatura que tematiza a ditadura” (p. 143).

4.3 - PESSOA, ESPAÇO E TEMPO: A INSTALAÇÃO DE SENTIDOS

Conforme já revelado, os capítulos de abertura e desfecho deslocam-se no tempo e mostram a experiência subjetiva marcada pelo drama histórico e pela continuidade do aparelho repressor. Instauram, ambos, a figura do irmão da professora desaparecida que o leitor, por questões biográficas, logo relaciona ao autor da obra. Cria-se, assim, o entendimento de uma obra com traços testemunhais próximos aos da autoficção. Segundo Dadalto (2023), o efeito de dar voz ao irmão da desaparecida e apontamento de uma escrita feita décadas depois dos acontecimentos, “participa ao leitor a permanência do sofrimento e anula qualquer expectativa de um final feliz” (p. 47).

Os capítulos destinados à narrativa em terceira pessoa que acompanham a busca e desalento de K., o pai, compõem a maioria das partes do conjunto. São 16 divisões narradas sob essa perspectiva: “Sorvedouro de pessoas”; “A queda do ponto”; “Os informantes”; “Os primeiros óculos”; “O matrimônio clandestino”; “Jacobo, uma aparição”; “Nesse dia, a Terra parou”; “A Matzeivá”; “Imunidades, um paradoxo”; “Baixada fluminense”; “Um inventário de memórias”; “O abandono da literatura”; “Os extorsionários”; “As ruas e os nomes”; “Sobreviventes, uma reflexão” e “No barro branco”.

Os demais capítulos estão dispostos de modo a intercalar a narrativa central. A forma fragmentária emula uma recomposição histórica por meio da memória, cuja sequência desmontável busca atribuir sentido às lacunas presentes em cada relato isolado. “Carta a uma amiga”, por exemplo, é grafado em itálico e formato epistolar. É o único que revela o processo pela subjetividade da filha desaparecida. O diálogo não é com o pai, nem com o leitor. A simulação é de uma correspondência entre ela e uma amiga, aludida apenas pela menção inicial

“Querida”. O tom é de impotência e incompreensão frente à inevitável tragédia, tal como ocorre com personagens de Luis Buñel em *Anjo Exterminador*: “Seja o que for, é um belo estudo sobre o que leva as pessoas a fazer o que fazem, a caminhar numa direção sem saída e não ter forças para mudar. É o que acontece comigo” (Kucinski, 2014a, p. 48). Nesse capítulo, o autor executa um “testamento da culpa” ao mencionar criticamente a si próprio por meio da ficcionalização da voz da irmã como recurso narrativo que o coloca como ausente e individualista em meio aos riscos que ela corria. Ele se volta também contra o pai, ratificando a incapacidade de perceber o drama brasileiro (e da filha) por causa de um acentuado envolvimento com a cotidianidade.

Você tem notícias do teu irmão? O meu há um ano não fala comigo. Não sei o que se passa com ele. [...] O meu irmão agora que vestiu a camiseta de jornalista se acha o máximo, e que isso basta para proteger. Ainda bem que ele vai para a Inglaterra daqui a alguns meses. Estou torcendo para que vá logo. (Kucinski, 2014a, p. 48)

Com meu pai encontro uma vez por semana, ou a cada duas semanas. Depois que casou de novo ele se tornou mais carinho comigo, quer me agradar; acho que se agarra em mim por necessidade, como a filhinha daquela família que ele formou e que não existe mais. Ao mesmo tempo, ocupa-se cada vez mais dos seus amigos escritores. Acho que pelo mesmo motivo. Acabou a família e para ele só existe agora o ídiche. Refugia-se no ídiche” (Kucinski, 2014a, p. 49)

Em “Livros e expropriação”, é narrada por meio de três fragmentos enumerados (I, II e III) a ação clandestina de um anônimo em organizar uma biblioteca revolucionária a partir da subtração de obras em sebos e livrarias de São Paulo, até que ele próprio é levado pelas forças do regime militar. A narração é em terceira pessoa.

“A cadela” traz o ponto de vista de um agente da repressão. Em primeira pessoa, o relato aponta para a perversidade sem sutilezas praticada durante as perseguições, como no momento em que o narrador afirma ter tomado o “maior esporro” por causa da sugestão de sacrificar a cachorra. “[...] me chamou 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 que?” (Kucinski, 2014a, p. 65).

“A abertura” promove outro deslocamento narrativo para colocar em cena o delegado Fleury, figura central dos aparelhos de repressão da ditadura militar brasileira. O capítulo tem o recurso adicional de uma epígrafe, de Moises Ibn Ezra, que introduz o leitor ao ambiente de violência: “Que poderiam eles fazer-te que já não tenham feito?”. Já em *Os desamparados*, outra voz paterna é colocada em evidência: a narrativa é enunciada a partir da perspectiva do pai do marido da professora, num diálogo dirigido ao pai dela. A conversa entre os dois genitores

aponta para uma experiência vivida coletivamente, diferentemente da perspectiva de outras partes da obra em que o drama é enfrentado de forma isolada. “Estamos aqui para purgar nossas culpas, não é mesmo?” (Kucinski, 2014a, p. 86).

Em “Dois informes”, novamente a narrativa volta-se para os meandros internos do regime. São apresentados trechos de um informativo interno, disparado por um agente infiltrado do regime, e os conflitos deste ao dar cabo de mais uma atribuição. “Paixão, compaixão”, que será retomado mais adiante, é outro capítulo narrador por voz feminina, dessa vez de uma mulher que recorre ao Fleury em busca de proteção para o irmão exilado e se envolve amorosamente com o delegado. Funciona como um testemunho da violência gratuita deflagrada por esse agente do estado, figura histórica que simboliza as arbitrariedades das polícias. Expediente semelhante ocorre em “A terapia”, cuja narrativa heterodiegética acompanha uma sessão de atendimento especializado da empregada da casa de tortura, espaço para onde eram levados presos políticos para serem torturados e mortos. É nesse capítulo que a morte de Ana Rosa Kucinski é mencionada, como se, por meio da escrita, a história finalmente fosse concluída, ainda que atenuada, já que o testemunho ficcional não alcança a experiência do mundo real.

Somam-se, ainda, “O livro da vida militar”, fragmento em que constam máximas sugestivas sobre as incongruências internas das Forças Armadas, “A reunião da congregação”, capítulo que mira a convivência e dissimulação da instituição de ensino superior em que Ana Rosa lecionava quando desapareceu (o autor utiliza trechos da ata da congregação que deliberou a expulsão por abandono de emprego da professora de Química, com apontamento de nomes reais de quem assinou o documento), e o já citado “Mensagem ao companheiro Klemente”, uma nova passagem epistolar inserida no romance com o intuito de deflagrar uma crítica ao movimento que optou pela resistência armada, mesmo ciente das limitações e riscos dessa alternativa. Em especial, esse trecho provoca um deslocamento da narrativa hegemônica de boa parte da esquerda brasileira, que prefere se referir ao período atribuindo certo heroísmo aos grupos que sucumbiram (ou fizeram sucumbir) seus membros diante das atrocidades do regime – tema de inúmeros outros trabalhos, como *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, e *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira.

O conjunto desses capítulos confere unidade à história. O eixo narrativo acompanha a busca do pai pelo paradeiro da filha, enquanto o leitor acessa outras narrativas que gravitam nesse entorno. Essas intercalações agregam significado – e revelações – sobre a violência que movimentava o regime. É como se a chave narrativa se revelasse ao leitor e ele, enquanto enunciatário da história, detivesse as informações que faltam ao personagem na busca pela filha.

É a sequência polifônica, tal como um concerto de múltiplas notas, que assegura a totalidade de sentido, enquanto os personagens guiam-se por compartimentalizações incomunicáveis desse todo. Lidos separadamente, seguindo a lógica de romance desmontável, cada fragmento permite um alcance apenas parcial – ainda que dotado de significado – dos desdobramentos históricos.

Consideremos, como exemplo, a seguinte sequência de capítulos, encadeadas na ordem aqui listada: “A cadela”; “Nesse dia, a Terra Parou” e “A abertura”. No primeiro, a descrição da captura do casal pelos agentes do regime revela informações que nenhum outro personagem possui até o momento, apesar de todas as evidências de que a professora e seu companheiro tenham sido vítimas do sistema repressor. “Pegamos os dois no beco, de surpresa; uma sorte, aquela saída lateral do parque, meio escondida, quando os dois se deram conta, já estavam dentro do carro e de saco na cabeça, só a cadela latiu, mas já era tarde” (Kucinski, 2014a, p. 63). O mesmo capítulo alude a outra informação, imprecisão histórica “desvendada” pela ficção, o desaparecimento do ex-deputado Rubens Paiva, cuja morte foi reconhecida pelo estado brasileiro⁷, ainda que o corpo jamais tenha sido encontrado. No plano ficcional, o caso é citado da seguinte forma:

É essa maldita cadela filha da puta que não me dá sossego, o chefe só vem aqui quando chega algum preso novo. Carne nova – ele fala -, arranca o que quer, manda liquidar e vai embora. Mas nós ficamos aqui o tempo todo, com essa cadela nos atormentando, mas eu já sei o que vou fazer: dou mais dois dias, se ela não morrer sozinha, boto veneno na água, boto o veneno que demos àquele ex-deputado federal. (Kucinski, 2014a, p. 65)

Nessa parte ocorre uma debreagem enunciativa focada na figura de um dos agentes diretamente envolvido na captura do casal e que visita regularmente a casa deles para manter a cachorra alimentada, enquanto se busca uma solução para retirá-la do local sem deixar vestígios. A narrativa é em primeira pessoa, numa localização espacial determinada, ainda que não revelada:

O que fazer com a cadela? Com o casal **tudo deu certo**, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rastro, sem testemunha, nada, serviço limpo, nem na casa entramos, para não correr risco com vizinhos, casa muito coladas nas outras. [...] **Agora** essa maldita cadela, filha da puta, não para de incomodar. Não tínhamos pensado na cadela. (Kucinski, 2014a, p. 63, grifos nossos)

⁷ A emissão do atestado de óbito de desaparecidos durante o regime militar (1964-1985) tornou-se possível graças à Lei 9.140, assinada pelo presidente Fernando Henrique Cardoso em dezembro de 1995. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/24/brasil/25.html> Acessado em 19 ago 2023.

Observa-se que, nesse trecho, o “agora” instala a debreagem temporal a partir da qual os tempos são ordenados. Com isso, a ação de cerco ao casal ocorre num passado pressuposto ao presente instalado na enunciação. Conforme explica Fiorin (2019), “considerando o momento da enunciação um tempo zero e aplicando a ele a categoria topológica concomitância/não concomitância (anterioridade/posterioridade), obtém-se o conjunto dos tempos enunciativos (presente, pretérito perfeito 1 e futuro do presente)” (p. 26). O trecho também é pródigo em debreagens internas, que ocorrem quando um actante já debreado se torna instância enunciativa, comumente presente no discurso literário, especialmente em situações de diálogos. “Essas instâncias são hierarquicamente subordinadas umas às outras: o *eu* que fala em discurso direto é dominado por um *eu* narrador que, por sua vez, depende de um *eu* pressuposto pelo enunciado” (Fiorin, 2019, p. 27). Essa cadeia de subordinação coloca o discurso direto como uma debreagem de 2º grau, que se pode desdobrar numa debreagem de 3º grau, cujo desencadeamento é potencialmente infinito, mas sobre o qual se impõem os limites da memória, que dificulta a abrangência para além dessa etapa. É o que se constata:

Não tínhamos pensado na cadela. O Lima levantou tudo – o danado, até o nome da cachorrinha, Baleia, nome besta para uma cadelinha miúda e peluda pra caralho. De onde é que tiraram esse nome? Chequei com o Lima se era isso mesmo. Ele garantiu que era e ainda falou: como está no informe – o filho da puta quis tirar um sarro. Mas não adianta chamar pelo nome, a cachorra não reage, não come desde o dia em que chegou, de vez em quando lambe a água e só; já são seis dias, não come e nem morre, fica ali, aplastada, de orelhas caídas, fingindo de morta, se a gente chega perto, rosna, cachorra filha da puta, como se estivesse acusando, como se soubesse de tudo; só se mexe quando a porta abre. (Kucinski, 2014a, p. 63-64)

A primeira pessoa no início marca a instalação da debreagem actancial enunciativa. A sucessão de orações em terceira pessoa (“O Lima levantou tudo”, “Ele garantiu que era e ainda falou”, etc), característica da debreagem enunciativa, está, no entanto, subordinadas à instância anterior e, assim como os diálogos que a sucedem, permanecem sob o domínio do *eu* pressuposto na narração que, por sua vez, depende de um *eu* pressuposto na enunciação.

No capítulo seguinte, a narrativa retorna ao drama da busca paterna. O narrador volta a descrever a rotina de K., ainda desprovido das informações aos quais o leitor teve acesso desde o capítulo anterior. A debreagem enunciativa instaura o actante *ele*, assim como o *algures* e o *então* correspondentes a um espaço e tempo inscritos no texto sobre os quais se estabelecem, novamente, a *concomitância* vs *não concomitância*. “K. cola-se ao rádio, outros esperam junto à tevê, um grupo aglomera-se defronte ao noticiário luminoso do Estado; mães, irmãs, mulheres

prenhes de espera. [...] O governo falará sobre os desaparecidos; por isso ressurgiu a esperança” (Kucinski, 2014a, p. 66).

Ao invés da violência presente no capítulo anterior o que prevalece agora é o tom de expectativa sobre o desconhecido, frustrada pela guerra psicológica lançada pelos militares como estratégia de guerra. A objetividade da descrição da captura se contrapõe às incompletudes do que é dito e às incertezas do que não se diz. Assim, “confundir o inimigo com mentiras é um recurso legítimo; equivalente às cortinas de fumaça da guerra convencional. Enganaram-se os que esperavam a relação humanitária de vítimas de uma guerra já vencida. [...] Teria sido melhor não dizerem nada, raciocina K” (Kucinski, 2014a, p. 67).

No capítulo seguinte, a guerra psicológica é ratificada com a entrada de um novo personagem. A alusão explícita indica que o condutor da narrativa é o ex-delegado do Dops⁸, Fleury. Nesse fragmento, o delegado trama o vazamento de uma informação falsa ao pai da professora desaparecida:

Fogaça, senta aí. Senta aí, porra. Escuta bem – tá tremendo por quê? Para de tremer, porra. Você vai fazer um servicinho. Se fizer direito, te solto. Entendeu? Você vai pegar esse telefone que está aí e eu vou te dar um número, vai atender um filho da puta dum velho e você vai dizer a ele o teu nome, pode dizer o teu nome mesmo, diz que você acaba de ser solto do Dops e que viu a filha dele aqui. O velho vai ficar doidão, vai dar um pulo, fazer um monte de perguntas, como está a filha, você não fala nada, só diz que viu ela, que ela que deu o telefone. (Kucinski, 2014a, p. 70)

4.4 UMA NARRATIVA POLIFÔNICA

Sequencialmente, esses capítulos são exemplares de como operam os recursos enunciativos, especialmente a polifonia, conforme postulado por Bakhtin, que emprega o conceito como alusão à multiplicidade de vozes ideologicamente distintas. Segundo Pires e Tamanini-Adames (2010),

Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita. Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferente

⁸ Sérgio Fernando Paranhos Fleury atuou como delegado do Dops (Departamento de Ordem Política e Social) durante a ditadura militar (1964-1985), mais precisamente a partir de 1968. É considerado um dos repressores mais notáveis do período, tendo sido biografado pelo jornalista Percival de Souza na obra “Autópsia do Medo”, lançada em 2000. Fleury é acusado de chefiar os esquadrões da morte que atuavam na periferia de São Paulo, nas décadas de 1960 e 1970. E de ter levado o mesmo modus operandi ao combate a grupos guerrilheiros. Fonte: <https://memoriasdaditadura.org.br/>. Acessado em 18 ago 2023.

vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos. (Pires e Tamanini-Adames, 2010, p. 66).

Como obra polifônica, *K. – Relato de uma busca* tenta responder aos anseios do personagem K., que almeja desvendar o paradeiro da filha intuindo o processo de violência política do qual ela pode ser vítima. O que ele encontra são indícios de um jogo de insinuações criado para dissimular, conforme revela o já destacado trecho do capítulo “A abertura”. Já o enunciatário acessa um painel histórico mais elaborado e se confronta com a violência física, com as estratégias explicitadas por meio dos capítulos em que os agentes do regime são evidenciados. Nessa medida, é o leitor dotado daquilo que os personagens não são capazes de acessar uns dos outros.

Além de estabelecer significados, a polifonia bakhtiniana afasta a obra de Kucinski da categoria da auto-ficção ou autobiografia, uma vez que situa a narrativa em personagens deslocados do núcleo familiar, ou até antagônicos a ele. Apesar do afinco nos eventos e personagens históricas, começando por sua própria família, Kucinski se alicerça na heterogeneidade do discurso e radicaliza a problemática já desenhada por Bakhtin, que postulou:

Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” com o “eu” de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem (Bakhtin, 1988, *apud* Fiorin, 2016, p. 54)

Ciente de que a ficção opera na impossibilidade das experiências reais ao mesmo tempo em que mimetiza a experiência humana, Kucinski extrapola o tempo e espaço familiar na recriação ficcional. Essa multiplicidade de vozes, ao final, se harmoniza enquanto discurso, já que estabelece uma relação de oposição entre os dois campos históricos mostrados.

A multiplicidade de vozes é um recurso presente na literatura contemporânea brasileira, assim como na literatura que trata das experiências ditatoriais do Cone Sul. Maria Zilda Ferreira Cury (2020) considera que esse deslocamento interno, pautado pela fragmentação e pela intercalação de acontecimentos traumáticos, marcado ainda pelas oscilações temporais e espaciais, é “uma opção ficcional que se assemelha à recolha memorial de restos de um vivido traumático violento e cuja rememoração é sempre dolorosa e fragmentária” (Cury, 2020, p. 60), uma vez que uma grande parte dessa ficcionalização verte das experiências pessoais e/ou

familiares de seus autores, vítimas da ditadura, como é o caso de Bernardo Kucinski. Cury (2020) lembra o que Ricardo Piglia (2001, *apud* Cury, 2020, p. 59) escreveu a respeito do texto de Rodolfo Walsh, “Carta a meus amigos”, na medida em que a intromissão de personagens intermediários opera como contrapeso à experiência demasiadamente dolorosa para o autor principal. “Ao tomar a palavra, essas novas vozes teriam a importância de assumir um peso discursivo que, de outra forma, seria insuportável” (Cury, 2020, p. 59). Tal perspectiva recoloca à literatura uma função metafórica de possibilidade de luto de reconstituição de restos históricos e fragmentos por meio do texto, “uma demanda de reparação a partir de um uso poético muito cuidadoso das ausências que são o legado da época autoritária (Vecchi, 2014, p. 144, *apud* Cury, 2020, p. 65)

Cury (2020) lembra ainda que o deslocamento não é somente narrativo, mas também temporal, já que há uma nova geração de romances voltados sobre os acontecimentos da ditadura sob uma perspectiva de várias décadas, o que implica em inúmeras abordagens diferentes ao longo desse período, conforme já explicitados na primeira parte deste trabalho. Com isso, dá-se uma “depuração da percepção dos afetos envolvidos nesse processo de elaboração do trauma decorrente dos sofrimentos do passado” (Figueiredo, 2017, p. 47).

4.5 O RELATO ENTRE A DOR E O MEDO

Em “Paixão, compaixão”, Fleury não é citado nominalmente, mas as alusões aparecem no texto. O relato em primeira pessoa em tom confessional trata de uma advogada que se aproximou de um agente do sistema, referenciado várias vezes como “o chefe”. Outra menção isolada se refere à mesma figura como “o delegado” capaz de trazer o irmão exilado de volta ao país. Por causa desse contato, ela estabelece uma relação e se torna “a amante daquele monstro” (Kucinski, 2014a, p. 111). O capítulo é construído a partir de uma semântica do medo e da violência em que Fleury, mesmo não nominado, aparece como um sujeito eufórico em relação à violência e ao poder, mas em disforia com valores da lei e com sentimentos nobres, conforme se lê:

Porque se eu fosse pensar, como é possível eu estar vivendo com um homem que todos dizem que é um monstro?

II

Eu sei o que falam dele. A senhora não precisa me dizer. Pensa que eu fui procurar ele por quê? Fui lá como hoje a senhora veio aqui. Para pedir. Para implorar. Sabia que só ele podia garantir a volta do meu irmão. (Kucinski, 2014a, p. 102-103)

Sádico? Comigo não. Nunca. Nem naquela noite, depois que prenderam os padres. Ele foi possessivo, mas não foi sádico. Ele tem é ódio de comunista, isso sim, ódio e desprezo, noto pelas conversas no telefone, que às vezes eu escuto. Se o sujeito é comunista ele vai com tudo, tem carta branca, esmaga como se fosse uma barata; (Kucinski, 2014a, p. 108)

Em “A terapia”, o leitor é apresentado à Jesuína Gonzaga, faxineira que recorre às sessões de análise para lidar com as sequelas de ordem psicológica depois de ter sido submetida a um ambiente de violência. O responsável pelo trauma é, novamente, o delegado Fleury. A isotopia do texto remete à violência, poder e morte, conforme se lê nas descrições da Casa da Morte:

“Era uma casa como qualquer outra, mas grande, numa ribanceira, bem lá em cima do morro, em Petrópolis. Era uma rua comum, casas todas grandes, de gente rica, e com quintais também grandes; essa tinha muro alto em toda a volta, e dos lados eram terrenos com mato, não dava para ver nada que acontecia lá dentro. [...] Eram só duas celas. Eu ficava quase sempre na parte de cima, que dá para a rua. Lá no andar de baixo, além das celas, também tinha uma parte fechada, onde interrogavam os presos, era coisa ruim os gritos, até hoje escuto os gritos, tem muito grito nos meus pesadelos. (Kucinski, 2014a, p. 127)

“Uma vez, eu fiquei sozinha quase a manhã inteira, os PMS mineiros saíram bem cedo de caminhonete dizendo que tinham acabado os sacos de lona, o lugar onde compravam era longe, iam demorar. O Fleury já tinha voltado para São Paulo de madrugada. Eu sozinha tomando conta. Então descí até lá embaixo, fui ver. A garagem não tinha janela, e a porta estava trancada com chave e cadeado. Uma porta de madeira. Mas eu olhei por um buraco que eles tinham feito para passar a mangueira de água. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue”. (Kucinski, 2014a, p. 132)

O trecho acima mostra exemplarmente como a multiplicidade narrativa provoca um movimento ficcional de alívio, ou uma “metonímia do processo de escrita do romance” (Cury, 2020, p. 62) em que se completa para quem lê o que para o pai se revela apenas como indícios. Ainda segundo Cury (2021), a tomada de consciência definitiva que K nunca obteve sobre a morte da filha, é performada indiretamente para o leitor pela voz de Jesuína: “Me colocaram na cela dela, sem falar nada, e eu tentei puxar conversa. Ela me disse o nome dela e depois não falou mais nada. Disse o nome completo, acho que completo, mas eu só guardei metade, era um nome complicado” (Kucinski, 2014a, p. 129). Após a menção ao nome, o relato da morte surge pela primeira vez por meio da mesma voz:

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. Eles nem tinham aberto a cela, ela caiu de lado gemendo, o rosto horrível de se ver e logo depois estava morta. Parecia morta e estava morta mesmo. (Kucinski, 2014a, p. 130)

Nessa cena, a morte de A., um assassinato antecedido por tortura, se oferece indiretamente como suicídio. Para Cury (2021), esse recurso também pode ser compreendido como uma atenuação da real tragicidade da morte. “É uma maneira de tornar mais suportável a dor e talvez a culpa que pesam sobre o autor que, instado por um dever de memória, figura a perda e a descrição do indizível sofrimento de um ente querido” (Cury, 2021, p. 6).

Conceder a narração da morte da professora A. e de seu marido à faxineira Jesuína ensaia a postulação de Giorgio Agamben (2008). Em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunha*, o autor busca compreender o ainda incompleto significado ético e político do extermínio dos judeus. Em que pese a contribuição minuciosa da historiografia, que revelou todos os detalhes sobre o funcionamento dos campos de concentração e a cronologia do genocídio, a situação é menos enfática quando se trata de acessar os níveis da experiência humana aos quais foram submetidos aqueles que se envolveram no sistema repressivo, seja operando os aparelhos da repressão ou sendo vítima deles. Essa dificuldade, adverte Agamben, tem a ver com a própria estrutura do testemunho, que relata uma realidade que se basta em sua verdade, “uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais” (p. 20).

Agamben (2008) acrescenta outra dificuldade, que afeta especialmente quem está acostumado a se ocupar de textos literários e/ou filosóficos, ou seja, a base fundamental do conhecimento histórico. Afirma o autor que “muito testemunhos – sejam dos carrascos, sejam das vítimas – provêm de pessoas comuns, assim como era gente ‘obscura’ a grande maioria dos que se encontravam nos campos” (p. 21). Essa tese também está formulada no conto *La loca y el relato del crimen*, de Ricardo Piglia (1994), onde, por uma chave de leitura metaliterária, o escritor argentino defende a busca pela verdade por meio da investigação sobre a linguagem de quem está à margem das bases tradicionais de informação. No texto, o investigador Emilio Renzi se vale do relato da “louca” para desvendar um crime. Para tal, explica o personagem, é necessário identificar certas estruturas elementares que, sob condicionamento de sua linguagem psicótica, se expressam repetidamente e mascaram a precisão do testemunho. Entretanto, uma vez desvendado esse mecanismo, aparecem as categorias essenciais do discurso e o que ele traz de revelador sobre o objeto investigado. Mais do que encontrar a verdade no relato daquela que

é considerada “louca”, o que Piglia questiona é o quão habituadas estão as instituições em renegar àqueles a quem não usualmente se concede parte na elaboração dos discursos, e como esse exercício de concessão pode ser ao mesmo tempo um modo possível de “escutar o não-dito” (Agamben, 2008, p. 21).

É preciso considerar ainda que há no testemunho de pessoas comuns, tal como oferece *K. – Relato de uma busca* por meio de Jesuína, um certo despudor, uma ausência de comprometimento que pode tornar o testemunho mais fiel mesmo se comparado àqueles que experimentaram situações extremas em posições de desconforto, no campo que Agamben (2008) chama de “zona cinzenta”. Explica o autor que o *Sonderkommando*, ou o Esquadrão Especial no eufemismo criado pelas SS, era composto por deportados a quem era confiada a gestão das câmaras de gás e dos fornos crematórios, num ritual desumano de conduzir pessoas à morte. A rotina de banalização da violência só se encerrava com a retirada das cinzas residuais dos fornos, passando, antes, pela condução de homens e mulheres ao espaço da execução, o recolhimento dos corpos e a retirada de possíveis objetos de valor da matéria humana inerte. Sob esse aspecto, vale a pena observar a corroboração de Primo Levi (2004):

Sobre esses Esquadrões, boatos vagos e truncados já circulavam entre nós durante o confinamento e foram confirmados mais tarde pelas outras fontes mencionadas anteriormente, mas o horror intrínseco dessa condição humana impôs a todos os testemunhos uma espécie de pudor; por isso, ainda hoje é difícil construir uma imagem do que “significava” ser forçado a exercer esse ofício durante meses. [...] Um deles declarou: “Ao realizar esse trabalho, ou se enlouquece no primeiro dia, ou então se acostuma”. Mas outro disse: “Por certo, teria podido matar-me ou me deixar matar; mas eu queria sobreviver, para vingar-me e para dar testemunho. Vocês não devem acreditar que nós somos monstros; somos como vocês, só que muito mais infelizes” (Levi, 2004, p. 45)

A confirmação da morte negada pela história ocorre pela voz de Jesuína num espaço determinado, a Casa da Morte. Historicamente, foi esse o nome atribuído a um imóvel mantido pelo Centro de Informações do Exército (CIE) e pelo DOI-Codi, em Petrópolis-RJ, segundo denúncia sustentada pela única sobrevivente da casa e por ex-agentes da repressão⁹. No cômputo do livro, essa representação espacial é muito significativa por algumas razões. A primeira é que, novamente, há um lastro de historicidade na referência, o que opera para a veridicção do texto. A casa funcionou como um aparelho da repressão fora do âmbito oficial, fato já conhecido no momento em que o livro foi lançado, o que descarta qualquer didatismo discursivo. Como espaço de tortura, obviamente, não constava como oficial, tal como a morte

⁹ <http://memorialdademocracia.com.br/card/doi-mantem-casa-da-morte-em-petropolis>

da professora de Química não foi reconhecida pelos órgãos do estado antes do fim do regime. Dessa forma, tanto a Casa da Morte quanto a violência que abateu a vida de Ana Kucinski aparecem no capítulo em que Jesuína, que se apresenta como ex-detenta saída da Penitenciária de Taubaté a mando do delegado Fleury, participa de uma sessão de terapia. Os fatos narrados pela personagem expurgam, no âmbito da literatura, as ocultações do regime.

5. QUARTA PARTE - OS PERCURSOS ISOTÓPICOS DO TEXTO KUCINSKIANO

5.1 A IMPOSSIBILIDADE DO LUTO

K. – Relato de uma busca é a primeira obra ficcional publicada por Bernardo Kucinski. Os temas e figurativizações que aparecem nesse texto inaugural são determinantes, se não de toda a obra do autor, pelo menos de boa parte dela. O contexto da ditadura militar no Brasil, as perseguições políticas, a repressão e a conivência das instituições são alguns dos tópicos do autoritarismo que se repetem em outros romances e contos do autor.

A relação entre pais e filhos é outro tópico que atravessa o projeto literário de Bernardo Kucinski e pode ser lido de diferentes formas em pelo menos três dos seus livros: *K. – Relato de uma busca*, *Júlia: nos campos conflagrados do Senhor* e *Pretérito Imperfeito*.

Essa intertextualidade entre matérias da mesma autoria permite uma leitura conjunta que aproxima uma obra da outra sob diversos aspectos. É o que a semiótica chama de isotopia, ou seja, aquilo que “dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade” (Fiorin, 2018, p. 112) por meio da reiteração, da redundância e da recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. A isotopia pode operar tanto dentro do mesmo texto, garantindo sua coerência, quanto nesse diálogo intertextual, funcionando com uma assinatura autoral, muito comum na literatura, no cinema e nas artes plásticas.

Barros (2007) distingue a isotopia em dois tipos, temática e figurativa. “A isotopia temática decorre da repetição de unidades semânticas abstratas, em um mesmo percurso temático. [...] Quando se lê um texto, busca-se, em geral, o tem que costura os diferentes pedaços do texto, a isotopia temática em suma” (p. 74). Já a isotopia figurativa “caracteriza-se pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas. A recorrência de figuras atribui ao discurso uma imagem organizada e completa da realidade” (Barros, 2007, p. 74).

Como exemplo, vejamos como o tema da impossibilidade do luto é representada em duas diferentes obras de Kucinski. Em ambas as narrativas usadas como exemplo, há a sugestão de certa conivência entre o regime político e as instituições religiosas, divididas entre a resistência e a adesão, vacilantes entre a defesa dos perseguidos e o apoio às autoridades vigentes. Nesse caso, a leitura dos dois fragmentos permite que se extraia não apenas as intersecções temáticas e figurativas, mas os valores que mobilizam o enunciador. Segundo Fiorin (2019), “quando analisamos uma obra singular, podemos definir os traços do narrador,

quando estudamos a obra inteira de um autor é que podemos apreender o *éthos* do enunciador” (p. 141).

No primeiro caso, “A Matzeivá”, capítulo de *K. – Relato de uma busca*, a começar pelo título, opera-se a tentativa de vivência da perda do ente querido a partir dos preceitos do judaísmo, cujas marcas semânticas se alastram ao longo do texto. *Matzeivá*, conforme consta em nota de rodapé, é a lápide colocada no túmulo, em geral 12 meses após o sepultamento. Decorrido o prazo, “K. sente com intensidade insólita a justeza desse preceito, a urgência em erguer para a filha uma lápide, ao se completar um ano da sua perda. A falta de lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade” (Kucinski, 2014a, p. 78-79). O pai, então, recorre a um rabino não ortodoxo na esperança que ele permita que se cumpra o ritual e seja colocada uma lápide no cemitério israelita do Butantã. O líder religioso mostra-se inflexível:

“Não há uma só palavra em todo o Talmud nem nos catorze livros da Mishné Torá que fale em *matzeivá* sem que exista um corpo”, diz o rabino. E prossegue em tom professoral:

“O que é o sepultamento senão devolver à terra o que veio da terra? Adam, adamá, homem e terra, a mesma palavra; o corpo devagar se decompõe e a alma devagar se liberta; por isso, entre nós, é proibido cremar ou embalsamar, é proibido usar caixões de metal, proibido lacrar com pregos, e tantas outras proibições. Não tem sentido sepultamento sem corpo”

[...]

K. sente com intensidade insólita a justeza desse preceito, a urgência em erguer para a filha uma lápide, ao se completar um ano da sua perda. A falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento diante do que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos.

“Sem corpo não há rito, não há nada”, continua o rabino. “Não há *tahará*, a purificação do corpo. E por que lavamos o corpo? Porque só os corpos purificados podem ter seu jazigo no cemitério judaico...” (Kucinski, 2014a, p. 78-79)

Há, portanto, a necessidade do pai de vivenciar o luto por meio da instalação da lápide, conforme preconiza o ritual judaico, *versus* a rigidez religiosa representada pela figura do rabino, o líder dessa comunidade, e os preceitos listados por ele, como a proibição do caixão de metal, além dos termos do vocabulário dessa cultura, como o Talmud e Mishné Torá, explicados também por nota de rodapé como “o livro compilado pelos rabinos que traz os preceitos religiosos para o cotidiano da vida judaica” e “obra do filósofo Moisés Maimônides (1138-1204) que aprofunda a interpretação dos preceitos do Talmud” (Kucinski, 2014a, p. 78), respectivamente.

O conto *O velório*, extraído de *Você vai voltar pra mim e outros contos*, trata da mesma necessidade paterna de completar o ritual do luto sobre o filho desaparecido. A sequência semântica, no entanto, segue os preceitos do catolicismo cristão. Ao invés do *matzevá*, há a tentativa de realização de um velório de corpo presente, como rege a cultura católica, com velas e foto do ente morto, num ritual que se completa com a presença de familiares e conhecidos. O padre, tal como o rabino, também hesita frente à tradição da existência do corpo, mas cede ao encontrar um modo de conduzir a celebração sem “comprometer” a liturgia da igreja:

Um enterro especial requer um caixão especial. O velho Antunes escolheu o modelo mais bonito. Um ataúde de imbuia maciça munido de braçadeiras e fechos de bronze, com acabamento em laca da Índia. Para o velório, encomendou quatro velas grandes em castiçais de prata sobre colunas de alabastro. E uma coroa de flores com faixa de seda azul e branca na qual mandou escrever: “Ao Roberto, dos seus pais, tios e irmãs, que nunca te esqueceram”.

[...] Antunes acabou de completar noventa anos. [...] Foi quando ele decidiu fazer o enterro do filho. Pensou: nosso limite é entre noventa e noventa e três. Meu irmão, Deus já levou. Logo será minha vez. Não quero morrer sem enterrar o meu Roberto.

Explicou a ideia à patroa. Devota, dona Rita foi consulta o padre Gonçalves, que não disse nem sim nem não; pediu tempo para poder consultar o bispo. Na semana seguinte, o padre explicou que, nas circunstâncias, não oficiaria missa de corpo presente nem de sétimo dia, mas levaria conforto à família no velório e no sepultamento. (Kucinski, 2014b, p. 49-50)

A descrição das cenas seguintes sugere uma situação ordinária. Chegam parentes, rememoram-se momentos, comida e bebida são servidas. O cortejo dá a partida no horário combinado, na presença de autoridades locais. Uma multidão compartilha a dor da família de Antunes na despedida do filho morto. A ordinariedade da cena, no entanto, é interrompida pelas duas últimas frases, curtas e objetivas, como a lembrar a quem lê que não há nada corriqueiro naquele ritual:

Às quatro em ponto tem início o saimento. À frente do cortejo, o ataúde é sustentado pelo tio Teixeira, pelo prefeito, pelo Dino violeiro e pelo farmacêutico Diogo. O velho Antunes acompanha, com a mão direita sobre o caixão. Faz força para caminhar ereto e com passadas firmes. Sente-se exausto mas feliz. Seu sonho de tantos anos finalmente se realiza; já pode morrer em paz. E toda a cidade compreendeu. Isso foi o mais importante. Toda a cidade. Até o padre Gonçalves, que primeiro lavou as mãos, depois deu a bênção.

[...]

A um sinal de Antunes, o caixão é baixado à sepultura e padre Gonçalves repete a oração pelos mortos. Pessoas passam rente à cova e atiram punhados de terra, mulheres jogam as rosas vermelhas trazidas pelas irmãs. O Coveiro João assume, despejando muito depressa com a pá quantidades robustas de terra. O tio Teixeira de Bauru pega outra pá e apressa o sepultamento. As pessoas começam a dispersar. Caem os primeiros pingos de chuva. O caixão

está enterrado. Dentro dele estão um paletó e um par de sapatos do Roberto. **Seu corpo nunca foi encontrado.** (Kucinski, 2014b, p. 55-56, grifo nosso)

Explicita-se, então, que o sepultamento não consumou a ausência do filho. A impossibilidade do luto sai do plano narrativo para uma tradução discursiva, a camada mais superficial e concreta do discurso sobre a ausência perene: “Seu corpo nunca foi encontrado” (Kucinski, 2014b, p. 56).

Segundo Jaime Ginzburg (2020), o conto trata, por meio da atenção que o narrador dedica à representação do tema, do impacto da dor dos sobreviventes, retratado por meio do personagem Antunes. A frase já citada, extraída do desfecho do texto, reforça o impacto da ausência do cadáver, figurativizada anteriormente pela imagem de um caixão que embala “um paletó e um par de sapatos” (Kucinski, 2014b, p. 56), e aponta para “uma distância indeterminada entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado” (Ginzburg, 2020, p. 117). Essa consideração acerca do tempo é um traço importante da literatura sobre a ditadura escrita contemporaneamente, especialmente a partir da década de 1990, pós fim do regime militar, uma vez que escancara a permanência do luto e dos traumas provocados pelas mortes, pela ausência dos corpos e do reconhecimento da violência do estado, ao mesmo tempo em que traduz, pelo testemunho daqueles que experimentaram no âmbito familiar as consequências desse período histórico. Ainda sobre o mesmo conto de Kucinski, afirma Ginzburg que

Não é viável saber a quantidade de tempo que afasta o episódio do velório do momento em que o narrador expõe a estória. A palavra “nunca” ultrapassa o momento do velório e atravessa o tempo. É possível compreender a narrativa, por hipótese, em termos de um processo dialético, em que duas forças históricas se confrontam. (Ginzburg, 2020, p. 117)

Se há uma relação antagônica, que opõe o Estado, como força destruidora responsável pelo desaparecimento do jovem Roberto, e a família do rapaz, que sofre a perda do ente desaparecido, a ausência do corpo indica que não há conciliação entre as partes. A frase “Seu corpo nunca foi encontrado”, para Ginzburg (2020), aponta a ausência de síntese, já que “não equilibra o privado e o público, não expressa justiça, não mostra superação da perda” (p. 117).

Essa impossibilidade de síntese está na essência da experiência brasileira em relação à violência praticada pelo Estado durante a ditadura, assim como fora desse período. Esse passado não reconciliado, que se manifesta na imagem de corpos insepultos, não passa. Ainda segundo Ginzburg (2020), tal como o pai de Roberto no conto de Kucinski desconhece o que se sucedera com o filho e articula suas imprecisões numa despedida ritualística para contornar uma

existência marcada por uma singularidade, explicitada em trechos como “Os velhos nunca voltaram a ser como antes, viraram outras pessoas, distantes, tristes” (Kucinski, 2014b, p. 51), a vida social brasileira contemporânea se ressentida na “maneira silenciosa como a sociedade lida com muitos casos de torturas e mortes que resultam da violência do estado” (p. 119). Para Gagnebin (2010), os desaparecidos constituem fonte permanente de tristeza e indignação devido à impossibilidade da última homenagem, pelo desconhecimento sobre as circunstâncias precisas da morte e o paradeiro dos seus restos. Obstaculizar o enterro é suprimir o desfecho e interromper o rito sucessivo de morrer, enterrar e lembrar. “Os mortos não sepultados como que atormentam os vivos, de maneira dolorosa seus herdeiros e descendentes, mas também e sem dúvida seus algozes passados, que, mesmo quando afirmam não se arrepender, reagem com tamanha violência e rapidez quando se alude ao passado” (Gagnebin, 2010, p. 185).

Mesmo a publicação do relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2014, ano da publicação de *Você vai voltar pra mim e outros contos*, que trouxe uma contribuição interdisciplinar acerca dos desaparecidos políticos durante o regime militar brasileiro, deixou de abarcar aspectos importantes do período pesquisado, muito pelo empenho das Forças Armadas e a ausência intencional de documentos sobre o período, fazendo prevalecer um princípio de unidade nacional. “O fato de que permanecem imunes militares que promoveram tortura e barbárie, e que fizeram desaparecer corpos, pode ser entendido, historicamente, como uma posição que desrespeita as memórias de familiares (Ginzburg, 2020, p. 120). Daí resulta a importância da literatura, já que, num contexto em que as informações sobre a ditadura nunca são suficientes, a obra literária assume um papel de resistência e permite um contato entre leitores e os horrores do período, “confrontando políticas de esquecimento e realizando uma intervenção na memória coletiva” (Ginzburg, 2020, p. 121).

Gagnebin (2010) afirma que o passado que perdura de modo não reconciliado no presente, além de não passar, mantém-se como dor e tormento. A violência do estado, ainda hoje na sociedade brasileira se apresenta de inúmeras formas: no massacre praticado nas comunidades pobres em nome da “guerra às drogas”, no encarceramento, na tortura policial, nas chacinas perpetradas pelas instituições ou omissão dessas, como o massacre do Carandiru e da Candelária, o desaparecimento de pessoas que sucumbem em meio à repressão, como o pedreiro Amarildo, ou ao avanço das milícias, como Mariele Franco e Anderson Gomes. “O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e os torturados de hoje” (Gagnebin, 2010, p. 185), uma vez que “o não saber sobre os mortos do passado instaura na memória um lugar de indeterminação cuja transposição atual se

encontra nesses espaços indeterminados de exceção, situados no seio do próprio corpo social – e cuja existência nem sequer é percebida” (Gagnebin, 2010, p. 185-186).

É contra esse movimento que se mobiliza o pai judeu da professora desaparecida em *K*. Ao ter negada a colocação da *matzeivá*, ele recorre à ideia de compor um pequeno livro em memória da filha e do genro. “Uma lápide na forma de livro” (Kucinski, 2014a, p. 82).

No caso de *K*. – *Relato de uma busca*, no entanto, a redenção pela literatura, conforme sugere a imagem da campá livresca, também não ocorre sem obstáculos que dificultam (ou mesmo inviabilizam) a consumação do luto. Os tempos de tensão, medo e perseguição política são implacáveis ao velho pai:

De posse desse material, K. procurou a pequena gráfica do bairro que havia sido de um anarquista italiano chamado Ítalo, freguês antigo, já falecido, com quem K. de vez em quando trocava ironias políticas. K. sempre dava preferência a comerciantes do bairro. [...]

No dia seguinte K. retornou à gráfica para saber do orçamento e quando o livrinho ficaria pronto. Foi recebido quase aos gritos pelo jovem:

“Como o senhor teve o atrevimento de trazer o material subversivo para a minha gráfica? Pegue isso e dê o fora, nunca mais apareça com esse tipo de coisa. Onde já se viu, material subversivo, **uma desaparecida política**, uma comunista. Ela não era comunista?” (Kucinski, 2014a, p. 83, grifo nosso).

A impossibilidade do luto está, então, na constituição do *éthos* do enunciador. Fiorin (2019) considera que esse *éthos* não se explicita no enunciado, mas na enunciação, uma vez que “a enunciação não é da ordem do inefável” (Fiorin, 2019, p. 139) e o *éthos* explicita-se nas marcas da enunciação deixadas no enunciado. Segundo o mesmo autor, portanto:

a análise do *éthos* do enunciador nada tem do psicologismo que, muitas vezes, pretende infiltrar-se nos estudos discursivos. Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso. O *éthos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um ator discursivo, um autor implícito. (Fiorin, 2019, p. 139)

A constituição desse *éthos* se dá observando a convergência temática de todos os componentes possíveis. No caso do conjunto da obra de Kucinski, a ditadura militar brasileira é uma recorrência temática que evoca a busca pela memória dos desaparecidos, a denúncia da violência do regime e a permanência do aparato opressor na sociedade brasileira, elementos que constituem uma totalidade possível do enunciador. Se a comparação é feita entre duas obras do mesmo autor, ainda que as temáticas possam se repetir, cada uma delas pode representar uma totalidade.

Segundo a mesma teoria, há ainda, na construção do enunciado, um *tu* a quem sempre se dirige o *eu*. Ambos desempenham a função de sujeitos da enunciação – enunciador e enunciatário, em que quem recebe o enunciado é, por essa relação, coenunciador, uma vez que determina escolhas linguísticas do enunciador. Conforme afirma Fiorin (2019), “a imagem do enunciatário constitui uma das coerções discursivas a que obedece o enunciador” (p. 153). Ele exemplifica essa relação considerando que o texto é produzido mediante uma imagem de um leitor construída pelo discurso.

Portanto, se o enunciador é dotado de um *éthos*, o enunciatário é circundado por um *páthos*, entendido como a disposição do auditório (ou da imagem que o enunciador tem do enunciatário) como destinatário de dado discurso.

A partir desses elementos, é possível afirmar que Bernardo Kucinski, enquanto imagem projetada em seus textos, é um enunciador envolto nos dilemas do autoritarismo brasileiro, que opera um discurso de denúncia e constituição de um campo de memória sobre esse período histórico, valendo-se de traços presentes em sua trajetória pessoal e familiar. Ao mesmo tempo, o *tu* é um sujeito projetado num tempo histórico sempre à frente dos eventos narrados, para quem a literatura constitui um campo de construção da memória paralela ou complementarmente àquilo que institucionalmente se construiu acerca disso, com suas lacunas e distorções sujeitas aos interesses dos atores políticos. Enunciador e enunciatário se articulam em detrimento do esquecimento coletivo intencionalmente elaborado.

5.2 A CULPA PATERNA

O título *K. – Relato de uma busca* é polifônico. Analisando o sentido da busca referida, o leitor é remetido, inicialmente, ao drama do desaparecimento político e os labirintos percorridos pelo pai na tentativa de localizar o paradeiro da filha. Do ponto de vista histórico, obtém-se a tentativa de encontro de um país com a sua memória, explicitado ainda no primeiro capítulo por meio da expressão “um mal de Alzheimer nacional” (Kucinski, 2014a, p. 12), que alude a um esquecimento incontrolável das experiências pretéritas, como um organismo vivo adoecido ou, mais grave, afetado em sua gênese por uma vocação ao apagamento. Conforme considera Figueiredo (2017), “no Brasil não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia, o país se recusa a enfrentar seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção” (p. 26). Em relação à memória, Jeanne Marie Gagnebin (2010) afirma que, em que pese a semelhança fonética com o termo amnésia, a anistia “não pode nem impedir nem mudar o lembrar, ela não pode ser um obstáculo

à busca da ‘verdade do passado’, como se diz, aliás de maneira bastante ambígua” (p. 180). Para a autora, as condições criadas pelo processo de anistia são artificiais, apesar de necessárias em alguns contextos, mas cujo potencial permite apenas uma retomada mínima da existência comum no conjunto da nação. “Ela configura uma trégua, uma calmaria provisória, motivada pelo desejo de continuar a vida, mas não é nenhuma solução, nenhuma reconciliação, menos ainda um perdão” (Gagnebin, 2010, p. 180).

A inscrição “K.” lembra ainda a assinatura autoral e o drama familiar que norteia a ficção, num acerto de contas do autor com as memórias da filha, numa tentativa de reconstituir os traumas que marcaram a família Kucinski.

Ademais, a narrativa contorna os conflitos presentes na relação pai e filho, que se espalham pela obra de Kucinski para além de *K*. Nesse caso, as pistas sobre o paradeiro da professora, contraditoriamente, revelam ao pai um universo desconhecido. Quanto mais materialidade sobre as atividades políticas na clandestinidade política, maior o fosso entre os entes e, proporcionalmente, o surgimento da culpa paterna sobre o destino da filha.

A **tragédia** já avançara inexorável quando, naquela manhã de domingo K. sentiu pela primeira vez a **angústia** que logo o tomaria por completo. 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. A filha não afinava com sua segunda mulher (Kucinski, 2014a, p. 13, grifos nossos)

O percurso semântico que abre a narrativa aponta para a instabilidade que abate o universo de K. Por meio dos termos grifados acima, o protagonista é levado a uma nova e trágica percepção da realidade que fará brotar o sentimento de culpa, conforme se lê:

E como não perceber o tumulto dos novos tempos, ele, escolado em política? Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do ídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento? (Kucinski, 2014a, p. 13-14)

A instituição do casamento, que na cultura ocidental cristã representa a formação da família e a conseqüente constituição de novas afeições familiares (sogros, avós, cunhados), é transfigurada para um campo de distanciamento, afetada que está pelas condições políticas do período:

Quando aquela moça se aproximou na reunião dos familiares dos desaparecidos e se apresentou, eu sou a cunhada da sua filha, K. percebeu a vastidão da outra vida, oculta, da filha. Ela até se casara sem ele saber; tinha marido, uma cunhada, sogros. O marido também estava desaparecido. Mais esse susto no colar de tantos espantos, descobrir que outra família também

chorava sua ausência, não como filha, como nora, e ele agora também teria que chorar uma segunda desapareção, a do genro, e mais, de netos que poderia ter, mas não terá – embora disso naquele momento ele ainda não soubesse. Foi então conhece esse mundo inesperado que a filha criara e lhe sonegara, ansioso por saber mais, por descobrir seus cenários, compartilhar amigos que eventualmente fizera, naquela cidade morta do interior, conhecer seus *machatunes*, seus compadres. Certamente para lá ia tantos domingos. (Kucinski, 2014a, p. 42-43)

[...]

Em que momento a filha se engajou? E de que modo? Teria sido aos poucos, como extensão não muito pensada da vida em comum do casal, ou teriam antes discutido em profundidade? Surpreendera-o a revelação de sua militância política, embora fosse tradição de família; sempre a vira como filhinha sensível que lia poemas, que gostava muito de cinema e pouco de política. Mas, uma vez revelado esse ativismo, e modo trágico, entendeu as razões do segredo. Razões elementares de segurança. (Kucinski, 2014a, p. 44)

Tal como a ditadura militar, o tema do distanciamento paterno atravessa a obra de Bernardo Kucinski. É um tema que opera no plano fundamental das suas reflexões literárias e adquire configurações narrativas e discursivas distintas em cada obra. É o caso, por exemplo, de *Pretérito Imperfeito*, livro lançado em 2017 e que, segundo o próprio autor, possui traços autobiográficos ao retratar os desdobramentos na vida de um casal ao adotar uma criança. A história é centralizada na figura do pai (tal como em *K.*), principal voz narrativa da história, que discorre sobre a inserção do filho na nova família, os dilemas de uma relação de desajuste durante a infância e a adolescência que culminam num processo de dependência química. O relato denota culpa e desenha a busca constante desse pai pelo filho assumido, como K. busca o paradeiro da filha ao mesmo tempo em que descobre as atividades na clandestinidade e se cobra por não ter notado “o tumulto dos novos tempos” (Kucinski, 2014a, p. 13). Em *Pretérito Imperfeito*, são as escolhas dos pais que provocam tais reflexões:

Ainda assim, podíamos não ter adotado. Adotar significou assumir em definitivo nossa incapacidade de conceber. Havíamos nos submetido a exames demorados e penosos, que não esclareceram se a culpa era de uma esterilidade dela ou de uma infertilidade minha. Vejam como se meteu sub-repticiamente a palavra “culpa” no lugar de “causa”. Como se um de nós tivesse que ter culpa. Como se a falha biológica implicasse uma falha moral pela qual tínhamos que ser punidos pelas deusas da fertilidade. (Kucinski, 2017, p. 29)

A culpa está, portanto, no plano fundamental de *Pretérito Imperfeito*, a ponto de render ao narrador a reflexão acima, ciente da responsabilidade que carrega. O narrador de *K. – Relato de uma busca* sabe que esse também é o sentimento que avassala o pai e o acompanha na busca pela filha.

A culpa. Sempre a culpa. A culpa de não ter percebido o medo no olhar. De ter agido de uma forma e não de outra. De não ter feito mais. A culpa de ter herdado sozinho os poucos 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 ter pedido. No fundo a culpa de ter sobrevivido. (Kucinski, 2014a, p. 167).

Implícito nesse trecho está a culpa pelo próprio livro-testemunho. Um sobrevivente que transforma sua dor em relato não o faz sem ressentimento. Ao tematizar essa comisseração, Kucinski elabora uma literatura sobre a culpa.

Dadalto (2023) também considera a culpa um ponto de intersecção da obra kucinskiana. Mesmo num romance como *Pretérito Imperfeito*, cuja temática difere das abordagens anteriores cujo foco está no autoritarismo do estado, ressalta-se a problematização da paternidade, dessa vez com a figura do pai aparecendo como força autoritária. Conclui o autor que

Pretérito imperfeito oferece nova luz ao tratamento da violência na obra kucinskiana, já que aqui ela não mais aparece relacionada a crimes de Estado e à repressão política, como em obras anteriores, mas se mostra muito mais enraizada nas instituições e mais difundida entre os vários personagens. (Dadalto, 2023, p. 74)

Uma das epígrafes do livro revelam que, para o autor Bernardo Kucinski, a criação literária é uma estratégia de elaboração do sofrimento: “Todas as dores podem ser suportadas se você as puser numa história ou contar uma história sobre elas” (Kucinski, 2017, s/n).

5.3 REGISTROS DA MEMÓRIA

K. – Relato de uma busca e Pretérito Imperfeito são duas obras que tratam de reconstituição: da memória, dos laços desfeitos, da presença (ou ausência) de corpos. A literatura é, então, a reconstrução dos percursos, a busca por indícios que apontam, no passado, o instante possível da ruptura. Nesse sentido, o contato com as fotografias aparece como representação desse processo de reconstituição, nos dois romances. Os registros por imagens catalisam as descobertas dessa busca paterna de forma similar:

Quando deparou com fotografias da filha em situações e cenários que nunca imaginara, percebeu de novo o quanto da vida dela ignorara e ainda ignorava. Além da pose com as duas amigas, que ele conhecia bem, e as fotografias previsíveis no trabalho, trajando o avental branco do laboratório, havia outras, surpreendentes.

Numa delas, a filha monta um cavalo. Em que sítio ou fazenda isso teria acontecido? Em outra, rodopia, numa roda de dança. K. ergue as fotografias uma a uma e as examina com vagar, vestígios preciosos, pedaços da vida da

filha. Tenta sem sucesso identificar a cidade do interior da foto da filha ao lado de um coreto no centro e uma pracinha.

E só agora percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil. K. nunca imaginou que fotografias pudessem suscitar sentimentos assim fortes. Alguns parecem até querer contar uma história. Para ele, isso só conseguiam um Puchkin ou um Sholem Aleichem, com a força das palavras. Fotografias, ele antes pensava, eram apenas registros de um episódio, a prova de que aquilo aconteceu, ou retrato de pessoas, um documento. No entanto, ali estão fotografias da sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade. Parecem captar a alma da filha. Sentiu um quê de fantasmagoria nas fotografias dela já morta, um estremecimento. (Kucinski, 2014a, p. 114-115)

Em *Pretérito Imperfeito*, o narrador reconstitui a relação entre pais e filho na tentativa de compreender de que forma o fosso de desafeto se estabeleceu. Ele rememora as viagens familiares e listas episódios em tempos e espaços distintos. Da viagem à Patagônia, as fotos parecem revelar mais do que as experiências desses locais:

Um cenário fantástico, diferente de tudo o que havíamos visto. Os instantâneos o mostram alto e bonito. Estava com dezessete anos. O rosto harmonioso de tez reluzente. Cabelo crespo e negro. Olhos também negros. As sobrancelhas são grossas, e leva um bigode ralo. Na maioria das fotos, sua postura é rígida e seu olhar, distante. Parece contrariado. Algo o preocupa. Assim passou a viagem inteira. Ainda não é adulto, mas já não é adolescente. A vida não é mais um sonho, o passeio com os pais não é uma nova descoberta, é quase uma penitência. O menino airoso, alegre e dotado de intensa vontade de viver é agora um jovem arredio e de semblante sombrio.

Num dos instantâneos estamos abraçados, trajando os coletes amarelos que nos obrigavam a vestir para galgar as formidáveis geleiras. Vejo no flagrante desse abraço de pai e filho uma combinação paradoxal de afeto e estranheza. É como se o afeto partisse de mim, e a estranheza partisse dele. Um abraço não consegue anular a distância que naquele momento separava seus pensamentos dos meus. (Kucinski, 2017, p. 70)

No plano narrativo, os dois trechos apresentam um sujeito em conjunção com o conhecimento sobre a(o) filha(o). O estado inicial de familiaridade é alterado tão logo detalhes são observados nas fotografias. Em *K. – relato de uma busca*, o estado inicial do pai, apontado pela imagem “da pose com as duas amigas, que ele conhecia bem, e as fotografias previsíveis no trabalho”, se desloca para um universo desconhecido da filha, o que lhe causa estranhamento: “Em que sítio ou fazenda isso teria acontecido?”. No trecho de *Pretérito Imperfeito*, o mesmo movimento, deflagrado pela passagem da descrição física do filho, então com dezessete anos e “o rosto harmonioso de tez reluzente”, para as camadas subjetivas da relação gravada no registro de um abraço que se revela “uma combinação paradoxal de afeto e estranheza”. Instala-se um estado de disjunção, deflagrado pelo elemento fotografia, ou “instantâneo”. A repetição da figurativização replica também a tematização da memória; Os

genitores acessam a memória familiar para encontrar um universo ainda desconhecido sobre os filhos e que, agora, explicam os desdobramentos presentes, sendo o desaparecimento político, no caso da filha, e a rendição ao vício, no caso do filho. Conforme explica Fiorin (2018), o estabelecimento de uma relação entre temas e figuras é chamado de simbolização. Por meio desse processo estabelece-se para uma dada figura uma determinada interpretação temática. “O símbolo pode então ser definido como uma figura cuja interpretação temática é fixa” (p. 96). Sendo assim “o símbolo é sempre um elemento concreto a veicular um conteúdo abstrato” (Fiorin, 2018, p. 96).

Na comparação entre os dois textos, a presença da foto como elemento de construção de memórias revela uma coerência interna entre essas obras de Kucinski. Já em *Júlia, nos campos conflagrados do Senhor*, a mesma temática da revelação ganha outra figurativização. Na história, a personagem Júlia descobre, ao vasculhar o apartamento do pai já falecido, um compartimento secreto incrustado na parede. Nele, não há fotografias, mas outro objeto deflagrará revelações sobre nuances desconhecidas da história paterna.

O que até então era uma suspeita vira certeza. Alumia com uma lanterna o buraco deixado na parede e percebe, lá no fundo, um objeto retangular. Retira-o com cuidado. É um estojo de metal. Deduz que a falsa caixa de fusíveis servira tão somente de camuflagem. Sente uma estranha comoção (Kucinski, 2020, p. 42)

A caixinha de metal armazena cartas que conduzem a personagem ao passado do pai e sua relação com a ditadura militar. Com isso, vem à tona também revelações sobre si própria – uma suposta adoção até então mantida sob sigilo familiar – descobertas de modo fragmentado, como um quebra-cabeças que se forma na soma de peças de difícil encaixe. Assim é o passado de Júlia, tal como é o de K., que emulam no campo da ficção a história pretérita do Brasil.

5.4 O PASSADO E A REINCIDÊNCIA

O passado é, então, o grande tema que sustenta a literatura de Bernardo Kucinski. Em seus escritos, evidenciam-se os antecedentes familiares, como tentativa de encontrar a si mesmo, e o passado histórico, perene e incorrigível, como uma ferida aberta a modular o que se é no tempo de agora. “Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (Kucinski, 2014a, s/p). A epígrafe extraída do moçambicano Mia Couto aponta para a busca inconsequente sobre algo perdido no tempo que o condena a ser uma

“sombra sem voz”, na imbricação entre o homem, a história e a literatura. Conforme sugere o título de uma de suas obras, a literatura de Kucinski se debruça sobre o pretérito imperfeito.

Para observar como o passado se configura como temática em *K. – Relato de uma busca*, recorreremos brevemente a uma compreensão de como ocorre o processo de figuratividade. Segundo Bertrand (2003), a figuratividade é concebida “como uma propriedade semântica fundamental da linguagem” (p. 208) que desliza da representação icônica, palpável, portanto, à realidade sensível, à representação abstrata, sugerindo valores fundamentais. A definição de figuratividade baseia-se, então, “na correspondência, desdobrada em isotopias discursivas, entre figuras do plano da expressão do mundo natural e figuras do plano do conteúdo de uma linguagem, afetando prioritariamente as categorias espaciais, temporais e actoriais” (Bertrand, 2003, p. 234). Outro dado importante é que, a partir dessa constituição básica, diversas formas de especificações podem ser concebidas e enquadradas num dado universo cultural, “ao mesmo tempo crivo de sensibilização e de interpretação – que, aplicado a essa correspondência, se realizava no âmbito de um contrato fiduciário de veridicção: o crer compartilhado” (Bertrand, 2003, p. 234). Ao se estabelecer num universo culturalmente reconhecível, o enunciado se sustenta por meio do reconhecimento comum, firmando, assim, o contrato entre enunciador e enunciatário. Para Bertrand,

Essa modalidade, realmente, institui o espaço fiduciário que assegura a um só tempo a variação e a junção entre os diferentes níveis de apreensão e interpretabilidade reclamados pelas isotopias figurativas: os efeitos de realidade, mas também de surrealidade ou irrealidade, os efeitos de sensibilização, abstração e argumentação, etc (Bertrand, 2003, p. 235).

K. – Relato de uma busca é constituído por referências ao período retratado, assim como o texto é concebido sob determinada perspectiva cultural, nesse caso, a cultura judaica. A junção desses elementos sugere a condição cíclica dos processos autoritários inscritos na trajetória dos personagens.

O primeiro elemento da cultura judaica inserido na narrativa aparece ainda no primeiro capítulo quando o narrador, inserido num tempo presente, relata a constância das cartas ainda enviadas à remetente desaparecida décadas antes.

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 do seu corpo morto, o carteiro fosse um *Dybbuk*, sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões (Kucinski, 2014a, p. 10)

O termo *Dybbuk*, explicado por meio de uma nota de rodapé, vem da mitologia judaica e remete a alma insatisfeita que se cola a uma pessoa com o objetivo de gerar tormento. A figura dessa alma que se cola a uma presa espiritual aponta o filtro cultural por meio do qual o narrador interpreta o mundo e associa os processos históricos ao seu arcabouço existencial. No entorno do termo mitológico, orbitam expressões que definem as estratégias políticas da opressão, tais como “intenção oculta”, negação da “terapia do luto”, “supressão do corpo morto”, “culpas e omissões”.

A segunda menção extraída da cultura judaica aparece no capítulo seguinte, tão logo começa a narrativa do desaparecimento e a inserção do personagem K. na busca pela filha. A ausência de percepção sobre as tensões políticas é atribuída ao seu interesse pela língua falada pelos judeus da Europa Ocidental que experimentou o declínio após o Holocausto. É, portanto, uma língua morta, resultado da perseguição do seu povo, tal como a filha agora é perseguida. Com a atenção ancorada ao resgate do idioma, K. sequer notara a repetição da violência política, como se sua sucessão estivesse condenada à reincidência dos processos políticos, atualizados em outros contextos.

E como não perceber o tumulto dos novos tempos, ele, escolado em política? Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do iídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento? (Kucinski, 2014a, p. 13-14).

Em meio à perturbação instalada pelo desaparecimento da filha, K. é assombrado por sonhos que remetem ao passado, revelando ao leitor a violência cíclica como uma maldição familiar.

Naquela noite sonhou ele menino, os cossacos invadindo a sapataria do pai para que lhes costurasse as polainas das botinas. Despertou cedo, sobressaltado. Os cossacos, lembrou-se, haviam chegado justo no Tisha Beav, o dia de todas as desgraças do povo judeu, o dia da destruição do primeiro templo e do segundo, e também o da expulsão da Espanha. (Kucinski, 2014a, p. 14)

Dybbuk, *iídiche* e *Tisha Beav* são termos que, do ponto de vista discursivo, definem um resultado heterogêneo. Primeiramente, porque ampliam o significado da violência política no seio da família de K. A relação que se estabelece entre a perseguição aos judeus na primeira metade do século e a repressão do Brasil entre as décadas de 1960 e 1970 revelam um *continuum* histórico que atravessa pessoas e lugares e se reconfigura em diferentes contextos. Essa dimensão só é possível por meio dos recursos aos quais o narrador faz uso, enquanto actante da enunciação. Conforme define Bertrand (2003), “a instância complexa do sujeito e da rede de

suas relações subjetivas instaura-se como resultante, produto de suas diferentes facetas” (p. 383). Nesse caso, o sujeito judeu, que vivenciou os processos de perseguição durante a ascensão nazista, dá à repressão militar brasileira um aprofundamento histórico, uma latência perene e mais ou menos estável que aparece de tempos em tempos. O holocausto figura como um pecado original, revivido pelo drama da filha, do qual não se pode escapar.

Dos personagens que representam, no âmbito literário, o núcleo familiar em torno da professora desaparecida, a mãe é que figura menos presente no texto. Para Dadalto (2023), esse recurso sugere que a figura materna, que sequer é nomeada ao longo da narrativa, tem sua condição generalizada como referência àqueles que passaram pelo sofrimento do Holocausto, forçada que foi à imigração por causa do genocídio que vitimou sua família.

Sua família, como a maioria dos judeus de Wloclawek, havia sido dizimada. Todos. Os pais, os irmãos, os tios e sobrinhos. Por isso, as cartas pararam de chegar logo nos primeiros dias da invasão alemã, e não por causa dos bloqueios da guerra. Nem o seu primo Moses escapou, embora tivesse ido para a França. (Kucinski, 2014a, p. 39-40)

O trauma do holocausto determina a relação que a mãe terá com a filha. Não há dissociação entre a violência sofrida e o nascimento da menina, o que o narrador ressentido e aponta como a explicação para a ausência de fotos de A. e o porquê a mãe a considerava feia. “A falta de fotografias da mãe explicava-se por sua abulia permanente. A filha nascera em plena guerra, a mãe assombrada pelos rumores de chacinas de sua família na Polônia. Pior, depois, ao crescer com a mãe já derrotada pelas certezas dessas chacinas” (Kucinski, 2014a, p. 117). Há um paralelismo entre a infância da garota e o morticínio familiar que se instaura na geração subsequente.

Bernardo Kucinski (2023) reconhece que o holocausto se inscreve como marca ancestral indelével que norteia, conseqüentemente, as gerações posteriores. Por esse mesmo motivo, está no “DNA” da sua produção literária, já que esta se consolida no imbricamento entre memória, história e ficção. Além disso, para o autor, a inserção do universo judaico universaliza a narrativa:

O judaísmo entra no *K.* como um tributo que confere a *K.* um valor adicional universal. Influência da figura do meu pai. A minha geração de jovens judeus é a geração filha do holocausto. Quando os alemães invadem a Polônia eu tinha dois anos de idade. Os meus pais estavam traumatizados. Nós como crianças sofremos essa influência sem saber. Só me dei conta disso quando escrevi o *K.* (Kucinski, 2023, s/p)

É na construção literária, conforme reconhece Kucinski, que se estabelecem as relações entre passado e presente. É por meio da manifestação estética que o local é catapultado como universal. No âmbito narrativo, o drama familiar, cercado de culpas e inconclusões, se estabelece como um problema nacional que, por sua vez, vai nutrir relações com outros processos históricos, universalizando-se.

Em *Representações do passado traumático em obras de Roberto Drummond e Bernardo Kucinski*, Sandra Assunção (2022) destaca como os dois escritores colocam em cena personagens que, inseridas no período ditatorial brasileiro, são atormentadas por lembranças da Segunda Guerra Mundial, o que provoca o ressurgimento da memória da perseguição aos judeus durante o nazismo e estabelece conexões entre os dois períodos históricos.

Essencialmente, as conexões entre o holocausto nazista e a ditadura militar brasileira resultam, primeiramente, da presença no Brasil de imigrantes judeus de diferentes nacionalidades que, fugindo do antissemitismo na Europa, foram acolhidos no país durante e após a Segunda Guerra. Outro fator que desencadeia esse tratamento literário dos eventos é o fato de que a abordagem memorialística é frequente na literatura e, sendo assim, parte dos escritores buscam esses relatos, muitas vezes familiares, para desenvolver suas obras.

A narrativa de *K. – Relato de uma busca* revela que, enquanto K. busca pela filha desaparecida reconhece a reincidência histórica da violência que abatera sua família antes da fuga para o Brasil. Segundo Assunção (2022),

o pai compara o que observa na polícia política no Brasil à sua experiência de prisioneiro político. O que descobre sobre os meandros da ditadura brasileira e de sua forma de repressão o faz imediatamente pensar em seus últimos anos na Polônia, como se dois tempos, lugares e contextos históricos e políticos tão diferentes pudessem ser aproximados. (Assunção, 2022, p. 122)

São diversas as passagens em que afloram as conexões entre os dois tempos históricos. Para ficar em apenas uma, no capítulo “No Barro Branco”, K. se dirige até o presídio homônimo para visitar presos políticos em busca de alguma informação sobre a filha. “Quem sabe algum deles sabe o que aconteceu?” (Kucinski, 2014a, p. 171). Física e emocionalmente exausto pelo tempo dedicado à investigação sobre o paradeiro, o caminho e a chegada à unidade prisional novamente provocam conexões entre a violência pretérita e a vivida no momento:

A cada passo em direção a essa ala K. retrocedia na memória aos tempos de sua própria prisão na Polônia. Lembrou-se novamente de quando o arrastaram acorrentado pelas ruas de Wloclawek para humilhá-lo perante os comerciantes. Agora também se arrastava, alquebrado, embora sem correntes. Sentia-se muito cansado. Havia se passado catorze meses da impensável desapareção da filha. (Kucinski 2014a, p. 172)

A comparação entre a violência praticada nos dois momentos históricos tratados no romance não é superficial. Assunção (2022) considera que confrontação entre os campos de extermínio e as atrocidades ocorridas durante a ditadura militar brasileira “seria, por certo, precipitada e possivelmente redutora” (p. 126). Porém, destaca a autora que, como exercício de uma memória transnacional e não concorrencial, o comoção da experiência traumática aparece como reiteração e coloca o presente, ainda que em contexto histórico e político diverso, como repetição da catástrofe. O trauma está inscrito na subjetividade do indivíduo:

Os presos já o esperavam; todos homens e a maioria jovens; Estavam bem-vestidos, barbeados. Mas K. **adivinhou** pela dureza dos semblantes que estavam encarcerados havia muito tempo. **Conhecia** esse olhar, que não se confunde com nenhum outro. Era o seu olhar de cinquenta anos atrás. (Kucinski 2014a, p. 173, grifos nossos)

Nesse trecho, denota-se uma certa familiaridade do personagem com o espaço, embora visitado pela primeira vez. A experiência traumática é que provoca essa similaridade, evidenciada pelo uso dos verbos adivinhar e conhecer, antes do arremate que aponta a reincidência histórica.

5.5 A DESUMANIDADE COMO TRAUMA

O capítulo “Sobreviventes, uma reflexão” é expressivo dessa gênese histórica inscrita na especificidade do relato. Nele, o narrador constata que o sobrevivente, ainda que se recuse a reconhecer a experiência do trauma, se obriga a carregá-la como um fardo:

Embora cada história seja única, todo sobrevivente sofre em algum grau o mal da melancolia. Por isso, não fala de suas perdas a filhos e netos; quer evitar que contraiam esse mal antes mesmo de começarem a construir suas vidas. Também aos amigos não gosta de mencionar suas perdas e, se são eles que as lembram, a reação é de desconforto. K. nunca revelou a seus filhos a perda de suas duas irmãs na Polônia, assim como sua mulher evitava falar aos filhos da perda da família inteira no Holocausto. (Kucinski, 2014a, p. 166)

Conforme já vimos, a multiplicidade de vozes narrativas que constitui *K. Relato de uma busca* aponta alternadamente efeitos de objetividade e subjetividade quando tratam, respectivamente, da descrição da trajetória de *K.* contada em terceira pessoa no tempo passado e pelo uso da narrativa em primeira pessoa em um presente projetado. Há também vozes que esmiúçam eventos relacionados ao núcleo central da narrativa, dando ao texto o caráter

polifônico. Em “Sobreviventes, uma reflexão”, a voz narrativa assume uma função metaliterária. Neste capítulo o narrador se afasta dos eventos históricos e se dedica a analisar os contornos do testemunho e da essência da sua composição, além de dar pistas sobre as referências que o texto carrega, temática e formalmente.

Há a menção ao filme *A Escolha de Sofia*, em que “uma polonesa é obrigada pelo ocupante nazista a escolher qual dos seus dois filhos ela prefere que sobreviva: o menino ou a menina?” (Kucinski, 2014a, p. 167). Para o narrador, o soldado alemão submeteu a mãe ao tormento da escolha por um fenômeno que ele classifica como “sadismo funcional”, que transferirá à mãe a responsabilidade pelo filho morto. “Esse sentimento de culpa vai se apossando da alma da mãe no decorrer dos anos até que já anciã, sobrevivente de guerra vivendo na América, Sofia se suicida, não suportando mais a carga de uma culpa que nunca foi dela” (Kucinski, 2014a, p. 167). A citação entrega o desfecho do próprio livro, quando o pai é abatido pelo cansaço da busca e peso da culpa. Tal como a polonesa do filme de Alan J. Pakula, K. se ressent das escolhas que fez, que indiretamente o afastaram da filha e o impediram de evitar a tragédia. “Sentia a perda prematura da filha como punição, por seu coração estar sempre na literatura, nos amigos escritores” (Kucinski, 2014a, p. 172). É um homem que se culpa pelo amor devotado à filha, associado a um sacrifício, e cuja ausência o levará à morte:

K. se apegara à filha. Tudo o que não dera aos dois filhos homens e à mulher doente de câncer, passou a compensar com a filha. Mas agora ele vê que essa devoção à filha já era uma armadilha do destino, a tragédia em andamento, primeiro fazendo-o ligar-se ainda mais a ela para só depois a sacrificar. (Kucinski, 2014a, p. 172-173)

Ciente da sua própria literatura, o narrador de “Sobreviventes, uma reflexão” aponta aquela que é, desde a sugestão do título da obra, a maior referência de Bernardo Kucinski. Trata-se de Franz Kafka, autor nascido em Praga, na República Tcheca, em 1883. Filho de comerciante judeu, tal como Bernardo Kucinski, Kafka é considerado, ao lado de autores como James Joyce, Thomas Mann, Marcel Proust e Virgínia Woolf, um dos fundadores da modernidade literária.

De modo sucinto, um dos principais romances de Kafka, *O processo* (1914), trata de um homem, Josep K., acusado de um crime que ele não sabe qual e submetido aos meandros da burocracia estatal condenatória, num labirinto distópico cercado por figuras suspeitas e situações insólitas sobre as quais não há condições de defesa. A obra de Kucinski referencia o escritor tcheco já na denominação do personagem principal, K., inscrita no título da obra. Tal como Josep K., a violência do estado e os mecanismos de opressão se sobrepõem ao indivíduo

até o desfecho incontornável: o desaparecimento nunca explicado da filha abate a vida do genitor.

A intertextualidade extrapola o campo da alusão e se constituiu como uma adesão à escola kafkiana de produção literária, do método narrativo ao campo temático. O narrador metaliterário de “Sobreviventes, uma reflexão” recupera a analogia atribuída a Milan Kundera entre os mecanismos do totalitarismo político com as experiências de âmbito familiar inscrita na obra de Kafka.

Em *O processo*, Joseph K. examina seu passado até os ínfimos detalhes, em busca do erro escondido, da razão de estar sendo processado. No conto “O veredicto”, o pai acusa o filho e ordena-lhe que se afogue. O filho aceita a culpa fictícia e vai se atirar ao rio tão docilmente quanto mais tarde Joseph K. vai se deixar executar, acreditando que de fato errou, pois disso era acusado pelo sistema. (Kucinski, 2014a, p. 168).

Estabelece-se um paralelismo entre um totalitarismo familiar, que em Kafka se exemplifica, por exemplo, em *Carta ao pai*, e um totalitarismo institucional, ambos causadores da culpa que contorna os personagens e suas ações. Segundo Silva (2020), tal perspectiva é contemplada por diversos teóricos que analisam a obra do autor tcheco, como Deleuze e Guattari, que “abordam a culpa em Kafka a partir da dinâmica entre drama familiar e contexto social, delineando uma singular interpretação” (p. 28).

Outra intersecção é que Kafka, tal como Kucinski, lança o leitor diretamente para dentro do ambiente instável. O incidente que instala a anormalidade é logo anunciado, sem descrições prévias da ordem afetada. Para ambos os autores, o mundo é regido pela disforia. “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (Kafka, 1997, p. 9), assim começa a célebre obra. Em *K. – Relato de uma busca*, a instalação da desordem, narrada no segundo capítulo, começa de forma semelhante: “A tragédia já avançara inexorável quando, naquela manhã de domingo, K. sentiu pela primeira vez a angústia que logo o tomaria por completo” (Kucinski, 2014a, p. 13). A impossibilidade de identificar o caluniador, no primeiro caso, e o termo genérico adotado no segundo aludem a impossibilidade de determinação explícita dos fenômenos que abatem os personagens. Além disso, há a marcação temporal “numa manhã” e “naquela manhã de domingo” sugerida nas duas obras.

Em *Os visitantes*, Bernardo Kucinski cria um diálogo entre o narrador de *K.*, tornado personagem dessa metaficção, e um interlocutor, que questiona as opções narrativas desse autor. Em um dos diálogos, há a menção quanto ao uso do método kafkiano de construção de personagens. O autor oscila entre reconhecer e refutar a referência:

Em tom amistoso, como quem reconhece que exagerou, ele disse: Esse capítulo da reunião da congregação é bom demais, um soco no estômago. E acrescentou: Mas eu não teria atribuído pensamentos aos participantes. Por quê?, perguntei. Porque sua novela se propõe kafkiana, tanto assim que o título é K., mas o narrador kafkiano não é onisciente, não entra na cabeça dos personagens. Rebatí: Mané, nem minha novela se propõe kafkiana nem eu entrei na cabeça deles. (Kucinski, 2016, p. 36)

Na continuidade do diálogo, o autor detalha sua compreensão sobre o que o afasta de Kafka.

E repeti: minha novela, Mané, só é kafkiana na aparência. Por que só na aparência? Ele perguntou. Porque não mexe com o inconsciente, os literatos classificam as situações de Kafka como insólitas, mas não situações nada incomuns de esquizofrenia, de insegurança existencial profunda, da dissociação entre o ser e seu corpo, do Gregor que vira barata, a Clarice Lispector é kafkiana, eu não, basta ler *O livro dos prazeres*. (Kucinski, 2016, p. 37)

Em *A cicatriz e outras histórias: (quase) todos os contos de B. Kucinski*, lançado em 2021 pela editora Alameda, estão reunidos 101 contos do autor. Há a reedição dos contos já presentes em *Você vai voltar pra mim e outras histórias*, outros publicados de modo avulso e ainda uma maioria de contos inéditos até então. A obra foi dividida em seis partes a partir de similaridades temáticas. Dentre essas partes, há uma intitulada “Kafkianas”, considerada a mais coerente internamente em relação aos demais conjuntos (Dadalto, 2023). Nela, o autor assume Franz Kafka como uma de suas maiores referências literárias. “A influência de Kafka se deve primeiramente ao clima do absurdo insuperável e insuportável instalado na vida cotidiana; esse absurdo não se origina necessariamente de grandes eventos, mas da própria rotina, normalizada para alguns personagens” (Dadalto, 2023, p. 96). A principal manifestação do absurdo é a burocracia, tema kafkiano por excelência, que subordina os personagens como uma autoridade desconhecida à qual todos devem obediência. A arbitrariedade da ordenação jurídica também atravessa os contos kafkianos de Kucinski. “Essa disposição legal, além disso, objetiva o controle tanto da vida privada quanto das relações sociais: processos administrativos, exigências de documentos, impostos e taxas, regulamentação dos costumes” (Dadalto, 2023, p. 96). Um resumo sobre a essência de cada conto constata que há uma conexão substancial com os desdobramentos autoritários presentes em *K. – Relato de uma busca*:

O primeiro conto, sugestivamente intitulado “O processo”, cujo protagonista se chama K., trata da inoperância e da extrema burocracia em um órgão público. A seguir, “Um software avançado” chama a atenção para a insignificância do indivíduo diante do “sistema”, já que os funcionários

desconsideram a subjetividade e as necessidades reais das pessoas em nome da sujeição a uma entidade organizacional superior incompreensível a todos. Já “O crachá” tematiza a criação de leis oportunistas que pretendem regulamentar a vida social e promover políticos personalistas. “O atestado de óbito” se refere à insensibilidade burocrática diante do sofrimento e ao desprezo institucionalizado por pessoas que passam por momentos difíceis (como o funeral e o luto), reduzidos a meros procedimentos administrativos. Por fim, o conto “A emenda parlamentarista” aborda a ineficiência e a corrupção do sistema político. (Dadalto, 2023, p. 96)

Antônio Donizeti Pires (2003) lembra que o romance moderno, que nasce no Romantismo, assimila da antiga epopeia tão somente a narratividade, já que surge como uma “forma literária épico-lírico-dramática, sintética e inclusiva, capaz de conter a variedade dos aspectos da existência individual e a diversidade dos interesses humanos (Nunes, 1993, p. 71, apud Pires, 2003, p. 68). Segue o autor afirmando que o romance, enquanto gênero, prende-se à ascensão da burguesia, classe econômica que detém os meios de produção e culturais e cuja supremacia começa a se firmar a partir do século 18. O romance é, então, “a forma literária que mais se ajusta às aspirações da burguesia na configuração de um mundo que lhe diz respeito nos planos material e espiritual” (Pires, 2003, p. 68). Outra característica do gênero é a preferência pelo indivíduo em crise, avesso a si próprio, ao outro ou ao meio em que se insere. “A evolução do romance, aliás, reflete a crise que perpassa a própria classe burguesa e o capitalismo, desde seus primórdios” (Pires, 2003, p. 68).

Silviano Santiago (1989, apud Figueiredo, 2017) corrobora que o vigor do romance, que se transforma em razão das mudanças sociais e culturais, decorre da sua maleabilidade; “sem regras fixas, tem uma possibilidade infinita de se adaptar aos novos tempos” (Figueiredo, 2017, p. 122). Enquanto gênero, o romance se hibridiza em contato com outros, absorvendo-os e penetrando-os, resultando em incontáveis procedimentos, da descrição à narração, do ensaio ao comentário. “Ele [o romance] não sofre nenhuma proibição e nenhuma restrição” (Figueiredo, 2017, p. 122).

Formalmente, tais aspectos podem ser encontrados em *K. – Relato de uma busca*, que se vale de recursos epistolares, fontes históricas e documentais, ao mesmo tempo em que vampiriza – expressão cunhada por Figueiredo (2017) - as escritas de si, característica consistente nas obras que se apresentam como relatos da ditadura, conforme já mostrado, inspirados nas experiências particulares (de modo direto ou por relações familiares).

Nem mesmo esse resvalo autobiográfico, no entanto, limita o romance. Conforme alerta Figueiredo (2017), “a literatura sempre lidou com a verossimilhança, não com a verdade,

mesmo se o autor se inspira nos fatos de sua vida” (p. 123). “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (Kucinski 2014a, s/n).

Recuperando as especificidades do romance kafkiano, especialmente em *O processo*, é possível afirmar que o autor aprofunda a predileção do sujeito em crise frente ao mundo turbulento das primeiras décadas do século XX. O paradigma político lançado pela revolução russa, a ascensão nazifascista na Europa e os conflitos que culminaram nas duas grandes guerras se somam, no âmbito das estratificações sociais, ao acentuado processo de urbanização e industrialização e o resultado é um sujeito em um igualmente acentuado processo de desumanização. Conforme sintetizou Marshall Berman (2007), a modernidade é um tipo de experiência vital, compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, e que tem a ambiguidade como uma das características fundamentais. Essa experiência moderna permite ultrapassar todos os limites reconhecidos por meio de uma autotransformação e transformação das coisas em redor, ao mesmo tempo que ameaça destruir tudo o que constitui o que se tem, o que se sabe e o que se é. Ainda segundo o filósofo marxista,

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”. (Barman, 2007, p. 24)

A fortuna crítica sobre Franz Kafka contempla, segundo Modesto Carone (1997), um número consistente de intérpretes que veem na obra a *mimesis* do homem contemporâneo e da culpa que o cerca, enquanto outra parte dos críticos exalta o aspecto realista d’*O processo* como reflexo da “desumanização burocrática da Monarquia do Danúbio” (p. 324) ou, ainda, “uma profecia do terror nazista, em que a detenção imotivada, os comandos de espancamento, as decisões incontrastáveis das esferas de poder e o assassinio brutal faziam parte do cotidiano” (Carone, 1997, p. 324).

Para Finazzi-Agrò (2020), mais do que encontrar as semelhanças ideológicas e de conteúdo entre Kucinski e Kafka, seja por meio de leituras aproximadas de *K*, *O processo* ou *O castelo*, “o que é necessário ainda investigar é o modo como a literatura testemunha e representa a privação de instâncias básicas como o direito de viver e morrer, a questão dos direitos individuais, enfim, a impotência do homem diante da lei” (p. 2). Nesse caso, a impotência do indivíduo diante da lei ocorre porque a lei não reconhece aquilo que se apresenta ou que ele identifica como verdadeiro. “O que é e foi pode ser considerado como algo que não é nem nunca foi, ou que pode não ser ou ter sido daquele jeito porque o processo jurídico

procede por suspeitas, interrogações e dúvidas, resumindo-se na conhecida fórmula *in dubio, pro reo*” (p. 5).

Assim, pelos indícios elencados acima, a leitura dos aspectos distópicos que Kafka assimilou do autoritarismo ascendente na Europa do século XX se replica nas décadas seguintes com a violência política dos regimes que se instalam no cone sul. Nesse sentido, *K. – Relato de uma busca* é não apenas um apontamento sobre as formas de repressão política praticadas no Brasil entre 1964 e 1985, como, conforme já vimos, conecta tais eventos por meio da trajetória da família Kucinski, representada pelo personagem K., apontando a reincidência histórica dos processos autoritários como experiência máxima da desumanização.

Sob a reiteração da violência, no caso brasileiro, Figueiredo (2017) lembra um aspecto relevante: se o Estado brasileiro não puniu os culpados pelos crimes contra a humanidade ocorridos durante a ditadura, assim como ocorrera no período escravocrata, em que se cogitou até o pagamento de indenização pós-abolição aos senhores de escravos, a consequência é que segue a praticar crimes de tortura e morte contra cidadãos das classes desfavorecidas. Lembra a autora que “a repressão às manifestações de rua também se caracteriza por uma violência desmedida, que visa a amedrontar e a afugentar os menos destemidos” (p. 39).

Para além da reiteração, a violência, em *K. – Relato de uma busca* se origina das mais diferentes frentes. Ela tem uma expressão física, presente por meio dos relatos de tortura e morte, na banalidade do mal representada pelo delegado Fleury, por exemplo, para quem “na guerra ou você mata ou você morre” (Kucinski, 2014a, p. 107). Há ainda os aspectos da violência psicológica, sugerida pela permanência do sistema repressivo anos após o desaparecimento da professora, como quando cartas em seu nome ainda são enviadas pelo Correios. “É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descansa” (Kucinski, 2014a, p. 10).

Outra perspectiva apontada pelo texto é da violência institucional. Nesse quesito, a sugestão volta a ser kafkiana, uma vez que é um tipo operado dentro da burocracia estatal, por meio de instituições legitimamente constituídas e colocadas à serviço do controle político totalitário. Um exemplo possível é representado no capítulo *A reunião da Congregação*, que simula o colegiado real que deliberou pelo desligamento de Ana Rosa Kucinski como abandono de emprego mesmo se conhecendo a razão da sua ausência no Instituto de Química da Universidade de São Paulo¹⁰. O trecho começa com uma certa ironia ao descrever o ambiente

¹⁰ Dois anos após a primeira publicação de *K. – Relato de uma busca*, a Universidade de São Paulo criou sua própria Comissão da Verdade, por meio da Portaria GR nº 61721, publicada no Diário Oficial do Estado em 08 de maio de 2013, com a finalidade de examinar e esclarecer as graves violações aos direitos humanos praticadas

acadêmico, cujos detalhes remetem às formalidades do ambiente, e nomear os participantes com referências:

Em torno da mesa de mogno, longa, pesada, de bordas entalhadas, como deve ser a mobília de uma universidade, sentam-se oito professores do Instituto de Química, chefes de departamento, cientistas de renome em suas áreas, entre eles Ivo Jordan, na separação isotópica do urânio, Newton Bernardes na física dos materiais, o Metry Bacila, pioneiro da biologia marinha. (Kucinski, 2014a, p. 151).

Em seguida, o texto passa a emular um tom documental, com datas, registros e pessoas envolvidas na reunião. A transcrição da ata é acompanhada de uma construção ficcional sobre possíveis diálogos travados entre os participantes, numa complementação daquilo que escapa ao registro e cujo resultado é de uma efetiva denúncia da subordinação do ambiente acadêmico às postulações da política dominante.

Esta é a quadragésima sexta reunião mensal da Congregação, órgão supremo do Instituto. Estamos no dia 23 de outubro de 1975. Passaram-se dezenove meses desde o desaparecimento da filha de K., lotada nos quadros da universidade como professora assistente doutora. Na ordem do dia contra o processo 174 899/74 da reitoria pedindo a rescisão do seu contrato “por abandono de função”, conforme o inciso IV do artigo 254 do Regimento. Outro item da ordem do dia é a proposta de recontração do professor aposentado Henrique Tastaldi, por coincidência um dos três membros da comissão processante que pede a demissão da professora. (Kucinski, 2014a, p. 152)

O trecho seguinte é um discurso metaliterário em que o autor se coloca como narrador para admitir que o exercício ficcional assume as lacunas históricas e apontar o *mea-culpa* que viria muitos anos depois:

Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. 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 esta reunião da Congregação nunca se desculparam. (Kucinski, 2014a, p. 152)

contra docentes, alunos e funcionários da Universidade durante a ditadura civil-militar, que vigorou no País entre 31 de março de 1964 e 15 de março de 1985. O caso da professora Ana Rosa Kucinski, em razão da decisão tomada pela Universidade de demissão por abandono de cargo, provocou por parte da Comissão da Verdade um pedido de reparação, em 2014. Em decorrência disso, o Instituto de Química, por votação unânime dos membros da Congregação, anulou o ato anterior e pediu desculpas formais à família da professora. Para perpetuar a memória da docente, o Instituto de Química determinou a construção de um monumento, inaugurado em ato público em 22 de abril de 2014, instalado na porta principal de acesso ao Instituto, onde se lê:

“Ana Rosa Kucinski, professora sequestrada e morta pela ditadura: que sua lembrança inspire as futuras gerações a lutar, como ela, contra os que tentam sufocar a liberdade”.

O relato segue com a listagem de outros nomes, como o professor Ernesto Giesbrecht, membro da Academia Brasileira de Ciências, professor Francisco Jerônimo Sales Lara, Metry Bacila, entre outros. O capítulo termina com a decisão da Congregação, conforme registrado em ata, e a anuência devidamente apontada dos superiores hierárquicos:

Passou-se à votação secreta do relatório propondo a demissão da professora. Foi aprovado por treze votos favoráveis e dois votos em branco e assim encaminhado ao magnífico reitor, Orlando Marques de Paiva. Dois dias depois o desligamento da professora foi publicado no Diário Oficial por ato do senhor governador do estado, Paulo Egídio Martins, outro que nunca se desculpou. (Kucinski, 2014a, p. 159)

O relatório final da Comissão da Verdade da Universidade de São Paulo dedica o seu Volume 3 a descrever e analisar os casos mortos e desaparecidos dessa que está entre as mais importantes instituições de ensino superior da América Latina. O documento trata o caso Ana Rosa Kucinski como aquele que “desvenda uma trama institucional” (Universidade de São Paulo, 2018, p. 44) e revela aquilo que a ficção de Kucinski escancarara: a violência institucional.

O processo de Ana Rosa Kucinski expõe ao leitor a dissimulação contida nos pareceres, ofícios e despachos. A argumentação jurídica utilizada, com base nos regimentos da Instituição e dos servidores públicos, garantiu um aparente funcionamento legítimo e autônomo. A sequência dos fatos esclarece como os procedimentos administrativos foram adotados, escondendo a real possibilidade de defesa da vítima, em razão de sua prisão ou morte. Encobriam, também, as formas veladas de interferência dos Serviços de Segurança no dia a dia da Universidade. (Universidade de São Paulo, 2018, p. 44)

A leitura do relatório da Comissão da Verdade da USP revela a simbiose entre história e ficção. A obra de Kucinski esbarra nos acontecimentos da história, preenchendo e desdobrando o que se conhece do período pós-64 no que tange a condição dos mortos e desaparecidos. Como linguagem, tangencia a fonte documental numa nutrição mútua, asseverando para si um aspecto de registro histórico. Daquilo que o relatório documentou, três anos depois da publicação de *K. – Relato de uma busca*, tudo já está contido nele, inclusive a cumplicidade institucional. No capítulo “Sorvedouro de pessoas”, o Instituto de Química é o primeiro lugar a despertar o interesse de K. para desvendar o paradeiro da filha. A tentativa rapidamente se revela infrutífera. “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. Então revelaram que havia onze dias ela não aparecia” (Kucinski, 2014a, p. 15). A desconfiança quanto ao respaldo institucional se acentua na passagem seguinte:

Insatisfeito, agitado, K. queria ouvir outras pessoas – quem sabe os superiores da filha tinham alguma informação? Se ela tivesse sofrido um acidente e estivesse hospitalizada decerto teriam contactado a universidade. As amigas alarmaram-se. Não faça isso. Por enquanto, não. (Kucinski, 2014a, p. 15)

Bernardo Kucinski transporta essa crítica para outros momentos de sua carreira literária. Em algumas passagens de *Júlia: nos campos conflagrados do Senhor* são mostradas novamente as tensões no ambiente universitário. Quando o professor Durval constata a prisão de alunos por parte do regime e busca apoio entre seus pares para denunciar a situação, a resposta sugere a convivência da burocracia institucional, que amplia a violência para além do aspecto físico. “Na manhã seguinte, ao passar na secretaria, fica sabendo da expulsão e cancelamento das matrículas dos doze alunos. Sente abatimento. Dois deles cursavam o último semestre. Mais três meses e estariam formados. É muita maldade, conclui Durval” (Kucinski, 2020, p. 37).

O estado de desconfiança no ambiente universitário revelado em *K.* e em *Júlia* é observado no conto “A suspeita”, que integra a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos*. Nele, o leitor acompanha o diálogo de um grupo de amigos que, ao recordar o período de estudos, tenta se livrar da culpa pelo desencadeamento de um estado de loucura enfrentado por um antigo colega, oito anos após a experiência universitária. O eixo narrativo se desloca, no conto, para a perspectiva de estudantes que identificam a suposta contribuição que o referido colega teria prestado ao SNI (Serviço Nacional de Informações). Isolado pelos consortes do curso, recorre ao vício da bebida e tem agravada a pouca disposição à socialização. Na paranoia de escapar da “caça aos comunistas”, grupos contrários ao regime militar também aderem a julgamentos precipitados e condenações sem direito ao contraditório. “– Não me venham com bobagem; eu também estou convencido de que erramos feio; não há dúvida, [...]” (Kucinski, 2014b, p. 98), vaticina um dos personagens na abertura do conto. A conversa se desdobra entre atestar a culpa ou tentar relativizar responsabilidades sobre as sequelas drásticas na vida do rapaz, até que, quase ao final, aponta-se que tais ações resultam das tensões do momento histórico. “– Já admiti que cometemos uma grande injustiça. Foi um comportamento de grupo, talvez nos tenha faltado maturidade, discernimento, ouvir melhor o Nestor. Mas a culpa mesmo foi da situação, do clima, do medo; [...] É como diz o filósofo: o homem e suas circunstâncias” (Kucinski, 2014b, p. 101).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o exposto até aqui, é possível constatar o papel fundamental que a literatura, enquanto manifestação estética das condições humanas e sociais, exerce no registro da história e da memória, individual e coletiva. No caso brasileiro, país de experiências democráticas relativamente recentes e sucessivamente interrompidas, o trauma do golpe militar de 1964 representa um momento chave a partir do qual a literatura se projeta como exercício de memória dotado da capacidade de estabelecer novos eixos narrativos que reorientam a constituição da história sobre o período.

É considerável a profusão de obras que, do momento da instalação do regime até os dias atuais, retratam o trauma e suas reverberações políticas e sociais, servindo de testemunho da violência dos crimes praticados pelos agentes da repressão. Essas narrativas mostram que a repressão atingiu um significativo número de mortos e desaparecidos e alcançou seus familiares e todos aqueles aos quais, objetiva e subjetivamente, resvala no tempo e no espaço. Nessa perspectiva, os trabalhos de Eurídice Figueiredo (2020), Regina Dalcastagnè (1996), Karl Erik Schollhammer (2009), Berttoni Licarião (2023) e Silviano Santiago (2002) estabelecem agrupamentos temáticos e cronológicos que permitem visualizar como a literatura brasileira produzida nas últimas décadas se comporta em relação à realidade pós-64.

K. – Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski, insere-se no contexto de reorganização das relações políticas com avanços e recuos desde o fim do regime, em 1985, sob a condição de um pacto de não punição já ensaiado pela Lei da Anistia, nº 6.683, sancionada ainda 1979, classificada por Vecchi e Di Eugenio (2020) como “matriz de amnésia” (p. 2) – ou o “mal de Alzheimer nacional”, na expressão de Kucinski (2014a, p. 12) que alude a vocação brasileira ao esquecimento. A Constituição Federal de 1988 e a posterior instalação de processos oficiais de apuração e reconhecimento da ação institucional do Estado brasileiro sobre os casos de tortura e morte, que culminaram com a Comissão Nacional da Verdade (CNV), na segunda metade dos anos 2000, não garantiram o ressarcimento pleno aos que foram subjugados, nem a punição dos atores diretos da repressão. É nessa busca por uma nova verdade histórica, que construa um novo campo da memória nacional, que se apresenta a obra de Bernardo Kucinski, ratificando o que postula Vecchi (2018), para quem, diante da impossibilidade de uma restituição jurídica, o que resta é “não abdicar da ideia de uma restituição” pelo menos no plano simbólico do objeto perdido, resgatada do silêncio e que restaure as vozes silenciadas pelo tempo” (p. 141).

A partir dessa premissa testemunhal, *K. – Relato de uma busca* alcança a experiência coletiva, pois, conforme ensina Seligmann-Silva (2008), “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (p. 65). Novamente, é a relação entre realidade e literatura que ensaia uma nova tensão, já anunciada na epígrafe do romance, que aponta a recriação da História pelos meandros da ficção, firmada a partir do seu compromisso com o real. Ou seja, a questão memorialística não inibe o caminho da invenção, enquanto a acumulação de fragmentos faz ruir qualquer tentativa de homogeneizar “o impacto fraturante da experiência traumática” (Vecchi, 2018, p. 143).

Além de coletiva, a angústia também é atemporal. Em *K. – Relato de uma busca*, o drama presente do personagem K. provoca a repetição do trauma vivido na infância e juventude. A família, de origem judia, emigrara para o Brasil em meio às perseguições nazistas. O refúgio aparente encontrado em território brasileiro desmorona com “o tumulto dos novos tempos” (Kucinski, 2014a, p. 13). A descoberta dos motivos que levaram ao desaparecimento da filha reaviva em K. a tragédia do holocausto, particularmente a ocasião da invasão na Polônia por parte dos alemães, a acusação de subversão e a prisão da irmã, que acabou morrendo na prisão. “Alarmou-o a emergência da lembrança, que julgava soterrada sob os escombros da memória” (Kucinski, 2014a, p. 36). Há, portanto, uma reincidência, em contextos distintos, da violência política, como se essa fosse uma condição irrefreável que surge de tempos em tempos e arrasta os grupos da ocasião numa espiral de opressão.

As referências distribuídas ao longo do texto e verificáveis historicamente, a começar pelo desaparecimento da professora do Instituto de Química da Universidade de São Paulo, passando pela sucessão de citações diretas e indiretas sobre pessoas e lugares que compõem a experiência do regime militar brasileiro, constituem elementos fundamentais do contrato fiduciário, ou seja, a adoção de recursos que estabelecem a verossimilhança que levará o leitor (ou o enunciatário, seu correspondente projetado no discurso) a aderir ao discurso.

A opção por um romance fragmentado, constituído a partir de contos, ainda que orientado por uma narrativa central em terceira pessoa, que alternam relatos objetivos e subjetivos sobre o fato e sua permanência, torna a obra singular. Kucinski, enquanto autor, admite a influência da ficção de Franz Kafka, entalhada no próprio título do romance a partir da inscrição K. que também nomeia o personagem principal ao mesmo tempo que funciona como uma inscrição quase autobiográfica e uma referência metaliterária de personagens kafkianos, como Joseph K., de *O processo*, de quem o autor extrai a vocação do sujeito em crise, com prejuízo de direitos diante do acentuado processo de desumanização provocado pela

burocracia e autoritarismo crescente na primeira metade do século XX, e a culpa que se estabelece diante de acontecimentos indecifráveis.

Sob o ponto de vista metodológico, o acionamento da tradição semiótica como ferramenta de leitura serve, além de estabelecer um campo de leitura dentro da fortuna crítica sobre o *corpus*, como meio de compreensão dos processos constituintes das estratégias de produção de sentido adotadas pelo autor. A semiótica de origem francesa, postulada principalmente por A. J. Greimas, estabelece que o percurso gerativo de sentido opera em três níveis. O fundamental, mais simples e abstrato, tensiona uma oposição semântica mínima. No caso de *K. – Relato de uma busca*, pode-se extrair dicotomias a partir da totalidade da obra e de cada fragmento (capítulo ou conjunto de partes). No plano geral, sobressai-se a oposição “memória” *versus* “esquecimento” uma leitura do plano fundamental, já que a enunciação – entendida como elaboração de um discurso a partir da relação enunciador/enunciatório num determinado espaço/tempo – versa sobre a constituição de um campo de memória de terminado pelo pai da professora desaparecida em embate com os aparelhos do regime, dedicados à ocultação da realidade. Também é possível pensar o romance a partir do embate entre “verdade” *versus* “mentira”, sendo a primeira o que trata da realidade devidamente enfrentada, ou seja, o desaparecimento da filha (“Há dez dias a filha não telefona”, Kucinski, 2014a, p. 13) *versus* “realidade falseada”, referente ao jogo de pistas e dissimulação organizado pelo regime, conforme explicita-se, por exemplo, no capítulo “Nesse dia, a Terra parou”, quando os militares organizam um pronunciamento do ministro da Justiça, Armando Falcão, sobre o paradeiro dos desaparecidos, mas o que ocorre é a disseminação de informações inverídicas: “Este está foragido, este outro nunca foi preso, este também está foragido. Fulano já foi libertado depois de cumprir pena. [...] Em vez de vinte e duas explicações, vinte e sete mentiras” (Kucinski, 2014a, p. 67).

K. – Relato de uma busca é uma narrativa da disforia, o estado de instabilidade ao qual os sujeitos são lançados quando atingidos pelos aparelhos do regime. Esse estado abrange as vítimas diretas da tortura e do desaparecimento e aqueles que são indiretamente envolvidos nas ações, como a terapeuta que recebe Jesuína Gonzaga, a própria faxineira da Casa de Tortura de Petrópolis que não consegue mais dormir por causa da experiência traumática, por exemplo, ou ainda o agente da repressão designado para seguir o casal e, após, dar um fim na cachorra Baleia. Impactados pela violência, esses indivíduos ficcionalizados figurativizam o trauma coletivo do autoritarismo brasileiro.

Ao ser lançado em 2011, *K. – Relato de uma busca* inaugura a carreira literária de Bernardo Kucinski na ficção, uma obra profundamente marcada pela busca da memória negada

sobre a experiência do regime. É um exemplo de como a literatura é capaz de recriar a realidade e provocar os deslocamentos temporais e discursivos dotados da capacidade de traduzir o indizível. Como lembra Dalcastagnè (1996), por si só, a memória, sujeita às interferências discursivas dominantes, é demasiadamente instável. “Talvez por isso os homens tenham inventado a arte” (p. 15). Especificamente sobre a literatura, a autora classifica as abordagens sobre o período militar como “documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente” (p. 17), na qual, indiscutivelmente, a obra de Bernardo Kucinski se inscreve como reconstituição de fragmentos do trauma e enuncia a busca pelo estabelecimento de uma nova e necessária perspectiva histórica.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução Selvino J. Assmann. – São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARISTÓTELES, Poética. *In: A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino; Introdução Roberto de Oliveira Brandão; Tradução Jaime Bruna. –[1. ed. 17. Reimpressão] – São Paulo: Cultrix, 2014.
- ASSUNÇÃO, S. Representações do passado traumático em obras de Roberto Drummond e Bernardo Kucinski. **Cadernos De Literatura Comparada**, (45), 115–140. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp45a7>. Aces: 20 fev 2024
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**; tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. – 5. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARROS, D. L. P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. *In: BARROS D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. – Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura, 7). p. 1-9.
- BARROS, D. L. P. **Teoria Semiótica do Texto**. 4ª edição. Editora Ática S.A., Série Fundamentos. São Paulo, 2007.
- BARROS, D. L.P. Publicidade e figurativização. *In: Alfa: Revista de Linguística*, Universidade Estadual Paulista, v. 48 (2), 2004, p. 11-31. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4294/3882>
- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral I** : tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri : revisão do prof. Isaac Nicolau Salum – 5ª edição- Campinas, SP. Pontes Editores, 2005.
- BERMAN, M. Modernidade: ontem, hoje e amanhã. *In: Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*; tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti – São Paulo : Companhia das Letras, 2007. p. 24-49.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003
- BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. *In: BARROS D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. – Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura, 7). p. 11-27.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. 2011. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/acnv.html>. Acesso em: 1 jun. 2023.

- BUARQUE, C.; TOQUINHO. Samba de Orly. *In: Construção*, Philips 9349017, Rio de Janeiro. 1971. LP. Lado B, faixa 3.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11ª edição revista pelo autor / Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2010. 204 p.
- CANDIDO, A. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. - Rio de Janeiro : Ed. 34, 1992.
- CARONE, M. Um dos maiores romances do século. *In: KAFKA, F. O Processo*. – São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CURY, M. Z. F. O direito ao corpo nos romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks. **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 15, n. 28, p. 84–98, 2021. DOI: 10.35699/1982-3053.2021.36583. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/36583>. Acesso em: 5 set. 2023.
- CURY, M. Z. F. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. *In: Literatura e ditadura*. Organizado por Rejane Pivetta de Oliveira, Paulo C. Thomaz. – Porto Alegre, RS : Zouk, 2020. p. 59-72.
- DADALTO, W. **Violência e autoritarismo na literatura testemunhal de Bernardo Kucinski**. 2023. 343 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, ES. 2023.
- DALCASTAGNÈ, R. **O espaço da dor**. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1996. 155 p.
- DOMÊNICO, D.; MIRANDA, T.; MAMA; BOLA, M.; OLIVEIRA, R.; FIRMINO, D. Samba-Enredo 2019 - Histórias Para Ninar Gente Grande. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (RJ). Disponível em: <https://mangueira.com.br/site/sambas-enredo/>. Acesso em 12 abril 2024.
- ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. – São Paulo : Ed. UNESP, 2010.
- FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. – Rio de Janeiro : EdUERJ, 2013. 246 p.
- FIGUEIREDO, E. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. – 1. ed. – Rio de Janeiro : 7 Letras, 2017.
- FIGUEIREDO, E. A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 60, p. 1–8, 2020. DOI: 10.1590/2316-

4018605. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30795>. Acesso em: 6 out. 2023.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O corpo expropriado: Bernardo Kucinski “Diário de uma perda”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 60, p. 1–6, 2020. DOI: 10.1590/2316-4018601. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30753>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed., 4ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2018.
- FIORIN, J. L. **Enunciação e semiótica**. Letras, [S. l.], n. 33, p. 69–97, 2006. DOI: 10.5902/2176148511924. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11924>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. – 3. ed. – São Paulo : Editora Contexto, 2016. 288 p.
- FIORIN, J. L. **Em busca do sentido** - estudos discursivos. - 2 ed., 2ª reimpressão. - São Paulo ; Contexto, 2019.
- FIORIN, J. L. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *In*: **Delta**: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada. Volume 15, Nº 1. 1999.
- FONTANILLE, J. As estruturas elementares. *In*. FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007. pp. 57-69.
- FRANCO, R. **Itinerário político do romance pós-64**: A Festa. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. – (Prismas).
- FUKS, J. **A resistência**. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2015.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. – São Paulo: Ed. 34, 2006. 224 p.
- GAGNEBIN, J. M. O preço de uma reconciliação extorquida. *In*: **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). – São Paulo : Boitempo, 2010. P. 177-186.
- GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.
- GINZBURG, J. Memória e ritual em “O Velório”, de Bernardo Kucinski. *In*: **Literatura e ditadura**. Organizado por Rejane Pivetta de Oliveira, Paulo C. Thomaz. – Porto Alegre, RS : Zouk, 2020. p. 115-128.
- GOBBI, M. V. Z. . A narrativa sócio-histórica: apontamentos teóricos e metodológicos. *In*: Márcia Valéria Zamboni Gobbi; Maria Célia Leonel. (Org.). **Modalidades da narrativa**. 1ed.São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013, v. 1, p. 113-134

- GONÇALVES, M. T.; AQUINO, Z. T.; BELLODI, Z. C. **Memorialística – História, memória, ficção.** – Jaboticabal : Maria de Lourdes Brande, 2012
- GREIMAS, A. J. O contrato de veridicção. GREIMAS, A. J. *In. Sobre o sentido II: ensaios semióticos.* São Paulo: Nankin, Edusp, 2014. pp. 115-125.
- GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. (1987). **Dicionário de semiótica**, Vol. I, São Paulo, Cultrix, 1984 e Vol. II
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HIDALGO, L. Rio-Paris-Rio e o autoritarismo nos corpos, nos afetos, na genealogia: o que uma ficção sobre o golpe de 1964 tem a dizer sobre o golpe de 2016. *In: OLIVEIRA, R. P.; THOMAZ, P. C. Literatura e Ditadura.* Porto Alegre, RS : Zouk, 2020. p. 177-183.
- KAFKA, F. **O Processo.** Tradução e posfácio Modesto Carone. – São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- KEHL, M. R. A ironia e a dor. *In: KUCINSKI, B. Você vai voltar pra mim e outros contos.* 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KUCINSKI, B. **K. - Relato de Uma Busca.** São Paulo: Cosac Naify, 2014a.
- KUCINSKI, B. **Você vai voltar pra mim e outros contos.** 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. 192 pp.
- KUCINSKI, B. **Os Visitantes.** – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2016.
- KUCINSKI, B. **Pretérito imperfeito.** – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KUCINSKI, B; **Júlia: nos campos conflagrados do Senhor.** – 1. ed. – São Paulo : Alameda, 2020. 184 p.
- LARA, G. M. P.; MATTE, A. C. F. Semiótica – o que é e como se faz. O plano do conteúdo e o percurso gerativo do sentido. *In: Ensaios de semiótica: aprendendo com o texto.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. pp. 11-33
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet;** organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEVI. P. **É Isto Um Homem?** : Tradução de Luigi Del Re – Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI. P. **Os Afogados e os Sobreviventes.** Tradução Luiz Sérgio Henriques. – São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LICARIÃO, B. A memória da ditadura na ficção pós-CNV. *In: A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras.* Organização de Amanda

Lacerda, Leonardo Claudiano, Valéria Ignácio; Editor Francisco I. D. de Oliveira. – Parnamirim, RN: Editora Biblioteca Ocidente, 2023. p. 39-78.

LIVRADA. **Ep. #89: Entrevista com Bernardo Kucinski**. YouTube, 27 de nov. de 2016 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l_2RSVWw7To> Acesso em: 09 ago. 2023

MARCHEZAN, L. G. Vidas secas: o romance móvel de Graciliano Ramos. *In: Conto Interpolado. Ciclo de Contos. Forma Breve – Revista de Literatura*. nº 9. 2012. p. 13-28. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5671>. Acesso em: 09 ago. 2023.

MARCHEZAN, L. G. Os contos brasileiros do Prêmio Jabuti e seus veios narrativos. *In: Forma Breve* (Universidade de Aveiro), v. 14, p. 511-523, 2017. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/460/376> . Acesso em: 01 out. 2023.

MENDES, C. M. A extensão do acontecimento midiático: uma leitura semiótica pelos conceitos de fidedignidade e concessão. *In: CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v.12, n.1, 2014, p. 259-290.

MICHAEL, J. **Memória do desaparecimento: a ditadura no romance "K. Relato de uma busca", de Bernardo Kucinski**. Teresa, [S. l.], n. 17, p. 15-30, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/123339>. Acesso em: 15 mai. 2023.

PIGLIA, R. La loca y el relato del crimen. *In: Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994, p. 65-72.

PIGLIA, R. **Formas breves**; tradução José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, R. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *In: Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, Nº. 28, 2009, p. 81-93.

PIRES, A. D. Um processo: breves reflexões sobre Kafka e o romance moderno. **Itinerários**, nº 21. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, p. 67-85. 2003.

PIRES, V. L.; TAMANINI-ADAMES, F. A. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 66-76, 2010. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49272>. Acesso em: 22 ago. 2023.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Record, 2018.

SANTIAGO, S. Poder e alegria. *In: SANTIAGO, S. Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13-27.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009.

SCHWARTZMANN, M. N. A noção de texto e os níveis de pertinência da análise semiótica. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 1-6, 2018. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.144288. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/144288>. Acesso em: 31 mar. 2023.

SELIGMANN-SILVA, M. **Narrar o trauma** – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, Vol. 20, N.1, p.65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 43, p. 13–34, 2014. DOI: 10.1590/S2316-40182014000100002. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9942>. Acesso em: 9 fev. 2024.

SILVA, R. A. G. **A escrita como túmulo e memorial em Bernardo Kucinski**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte - 2020. 205 f., enc.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO [USP]. Comissão da Verdade da Universidade de São Paulo. **Relatório final**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. 11 vols. Disponível em: <http://sites.usp.br/comissaoдавerdade/relatorio-final/>. Acesso em: 09 abr. 2024.

VECCHI, R. .; DI EUGENIO, A. . A dupla cicatriz: a ditadura brasileira e a vocalização feminina da memória traumática de Ana Maria Machado. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 60, p. 1–10, 2020. DOI: 10.1590/2316-4018609. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30811>. Acesso em: 2 jun. 2023.

VECCHI, R. O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 43, p. 133–149, 2018. DOI: 10.1590/S2316-40182014000100008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9950>. Acesso em: 13 abr. 2024.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

KAFKA, F. **O Veredicto e Na Colônia Penal**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, F. **Carta ao pai**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KUCINSKI, B. (2023) **Diálogos Literários**. Evento promovido pelo Grupo de Estudos Literatura e Didáticas (GELD), vinculado ao Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). 30 jun. 2023.

KUCINSKI, M. **Imigrantes, mascates & doutores**. Ateliê Editorial. São Paulo. 2002.

SANTAELLA, L. Primeiros passos para a semiótica. O legado de C. S. Peirce. *In: O que é semiótica*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 18-29

VIGUINI DO AMARAL, F. Os visitantes: autoficção, resistência e ética na novela de B. Kucinski. **Miscelânea**: Revista de Literatura e Vida Social, [S. l.], v. 28, p. 237–255, 2021.

DOI: 10.5016/msc.v28i0.1676. Disponível em:
<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1676>. Acesso em: 15 fev. 2024.