

# A (RE)INVENÇÃO DE UM PASSADO QUE NÃO PASSA: O JOGO DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO EM *K. RELATO DE UMA BUSCA*, DE BERNARDO KUCINSKI

THE (RE)INVENTION OF A PAST THAT DOESN'T PASS: THE GAME OF HISTORY AND FICTION IN *K. REPORT OF A QUEST*, OF BERNARDO KUCINSKI

Luciana Arruda<sup>88</sup>

**RESUMO:** Propomos analisar algumas nuances específicas da obra *K. - Relato de um Busca*, de Bernardo Kucinski, à medida que a narrativa nos é mostrada pelas diferentes vozes que compõe os discursos em torno do desaparecimento da protagonista Ana Rosa, irmã do escritor desse mesmo texto, datado de 1974. Nosso interesse é o de buscar explorar o modo narrativo de uma especificidade literária como essa em que as narrativas dizem, sugerem, denunciam, questionam e criticam as opressões advindas da ditadura militar no Brasil no período de 1968 a 1985. O que nesses textos, já que *à priori* trata-se de ficção, de literatura, é possível tomar como um discurso verossímil de um passado ainda sem identidade e, por conseqüência, sem rosto e que se constrói com as vozes daqueles que, em sua própria ausência, tentam dizer o não dito, os fatos, a *verdade*. Que voz é essa que nos conta e quando conta, conta-nos o quê, de fato? E sendo um narrador, *status quo* da (des)confiança, como se dá essa relação com os personagens sem voz, sem rosto, sem presença? Assim, pretendemos mostrar como o jogo posto em prática por esses textos- contando sempre com diferentes perspectivas de leituras - é capaz de desestabilizar o próprio caráter ficção e de pôr em evidência uma história politicamente instaurada para continuar sem responder às diferentes perguntas daqueles que experimentaram, em suas diversas formas, a repressão militar na década de 1970.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jogo; Verdade; Ficção; Voz; Ditadura.

**ABSTRACT:** We propose to analyze some specifics points of the work *K. - Report of a Search*, by Bernardo Kucinski as the narrative is shown to us by the different voices that composes the discourses around the disappearance of the protagonist Ana Rosa, sister of the writer of the same text, dating from 1974. Our interest is to explore the narrative mode of a literary specificity such as this in which the narratives say, suggest, denounce, question and criticize the oppressions of the military dictatorship in Brazil from 1968 to 1985. What in these texts, *since a priori* it is fiction,

---

<sup>88</sup> Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília. E-mail: [lucianaarru@gmail.com](mailto:lucianaarru@gmail.com).

literature, it is possible to take as a plausible discourse of a past still without identity and, consequently, without faceless and that is constructed with the voices of those who, in their own absence, try to say the unspoken, the facts, the truth. What voice is this that tells us and when it counts, tell us what, in fact? And being a narrator, *status quo* of (un)confidence, how it does this relationship with the characters without voice, without face, without presence? Thus, we intend to show how the game put into practice by these texts - always relying on different perspectives of readings - is capable of destabilizing the character of fiction itself and of highlighting a history politically established to continue without answering the different questions of those who have experienced, in its various forms, military repression in the 1970s

**KEYS WORDS:** Game; Truth; Fiction; Voice; Dictatorship.

Falar das narrativas da pós-ditadura nos dá perspectivas diversas para explorar os discursos deste período acerca do que se disse, ou do que é dito, questionando, ao mesmo tempo, a "veracidade" do que se conta, seja através de um relato jornalístico – que aí, via de regra, ganha uma legitimidade maior, ou pelo menos uma *chance* maior de ser verdade, ou de tornar-se verdade, por seu caráter de informação imediata no *mass media* – seja por meio de uma narrativa de testemunho ou ainda por um texto elaborado artisticamente, ficcional, por meio da escrita literária. O que nos vem sempre a cabeça quando discutimos textos específicos como esses é até onde podemos lê-lo como História e até onde podemos lê-lo como ficção.

Quando o narrador explora os acontecimentos de uma sociedade, inclusive suas próprias relações de si com o meio social no qual está inserido, o faz a partir de um juízo de valor, objeto de suas vontades, e se coloca diante desses acontecimentos como alguém responsável por eles, parte deles que, ou partilha de suas forças sociais ou questiona essas forças. É o homem de ação, nesse caso, que escreve, que aponta e critica aquilo que vai contra seus juízos de valor em relação ao mundo em que a experiência o interpela e também é interpelado por ele.

Conforme destaca Bosi "o homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la só o faz enquanto é movido por valores" (BOSI, 2002, p. 120). A liberdade e o despotismo, a igualdade e a iniquidade, a sinceridade e a hipocrisia, a convivência e

a recusa, a opressão e o silenciamento, figuram entre alguns dos exemplos dados pelo autor, para o que ele chama de valores e anti-valores que, para o artista, são intensificados através de imagens, figuras, gestos, vozes, narrativas que ele desafia pôr em prática. Para o homem de ação, ainda pensando em Bosi, "a realização dos valores tem um compromisso com a verdade e [essencialmente] com suas representações" (BOSI, 2002, p. 121).

Para o romancista haverá um espaço amplo de liberdade inventiva, na qual a narrativa trabalhará com a memória dos fatos, somada ao imaginário do autor. Nesse sentido, é o narrador o responsável por criar as representações do bem e do mal, e a resistência aos valores e anti-valores presentes em seu meio. Para Bosi, a arte trabalha com aquilo que não é margem comum, pois é desprezado pela cultura dominante. Ainda, segundo o autor, a narrativa descobre a vida verdadeira, [que] abraça e transcende a vida real. "A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente" (BOSI, 2002, p. 135).

Deste modo, e por ser um dos mais sensíveis termômetros das transformações culturais, a literatura e a escrita eram e continuam sendo "o meio mais eficiente contra a segunda morte, a morte social, o esquecimento" (UMBACH, 2012, p. 217). Elas funcionam como um suporte da memória, que, conforme Assmann (2011), busca reconstruir o que historicamente aconteceu. Quando se pensa a memória da ditadura civil-militar do período 1964-1985 no Brasil, Seligmann-Silva chama atenção para o seu caráter singular quanto à tendência ao silenciamento ocorrido naquele período. Para o autor, este silenciamento se inicia "dentro das pessoas que vivenciaram aquele evento e depois se desdobram nas reações entre os indivíduos, grupos e classes, que se embatem na esfera pública" (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 64).

Nesse sentido, não é uma, mas várias as memórias conflitantes que corroboram para representar os conflitos ocorridos naquele período. Além disso, o autor questiona acerca da predominância ou não do esquecimento. Para ele, é importante se perguntar se no embate entre as diversas memórias daquele período

predominaria a versão dos que preferem "virar a página e enterrar aquela memória [...] ou se dominaria hoje no Brasil uma cultura da memória, que inclui a produção de livros com testemunhos, a construção de memoriais, homenagens aos mortos dos conflitos, uma recepção expressiva da produção cultural da época, seja ela literária, musical ou cinematográfica" (SELIGMANN-SILVA, 2012, p, 64).

Do mesmo modo, Fabrício Flores Fernandes (2011) chama atenção para o processo de rememoração dos fatos vividos, sobre os quais muitas vezes estão presentes; o orgulho, a teimosia, o companheirismo, a vergonha que tendem a esconder, falsificar ou justificar os fatos. Para o autor, "o caminho escolhido, além de dizer muito sobre o caráter do narrador, determina a importância do episódio em sua vida" (FERNANDES, 2011, p. 24). Assim, enquanto que para os militares a ditadura representou um período de combate aos "comunistas", e a maioria da população em geral pouco sabia dos horrores cometidos através do sistema interrogatório, das torturas e mortes. Para os participantes dos movimentos de resistência, este foi um período muito delicado, resultando em traumas e seqüelas permanentes.

É nesse sentido que a literatura exerce um papel fundamental na desconstrução de discursos que preconizam a volta de um período tão bárbaro no cenário nacional. Para Jaime Ginzburg,

A memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel dos escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável do que ocorreu (GINZBURG, 2009, p. 199).

A narrativa recebe então a importante função de manter vivo o momento histórico. De acordo com Regina Dalcastagnè, "são nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país" (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15). Destaca ainda que esses romances são imprescindíveis na compreensão de um tempo que não nos foi revelado completamente, uma vez que a história ainda possui inúmeras lacunas que só serão preenchidas por meio de análises e questionamentos.

Vemos melhor o que Dalcastagnè aponta se lembrarmos que em *K.*, toda a narrativa é preenchida de episódios que fazem referência à militância, à dor, à perseguição política "sem razão", ao sofrimento – marcas históricas do autoritarismo militar, da tortura, das mortes e dos desaparecidos da ditadura, das militâncias em praça pública – e sua relação com o *sensu comum* dos militantes desse período; sua significação emblemática que também remonta ao histórico enquanto *verdade* que constitui o discurso político instituído no Brasil. Kucinski, no entanto, está muito mais preocupado em problematizar e expor questões sensíveis ao leitor de qualquer outra coisa. A narrativa é tão engenhosa quanto os (des)caminhos que o leitor precisa enfrentar para seguir lendo *K.* O narrador consegue manipular o leitor para questionar a realidade assim como para questionar o passado histórico, ou melhor, os discursos que constroem e construíram esse passado ao longo dos anos.

Desse modo, pensamos no papel do narrador como aquele que tem em si autonomia para *revirar o acontecido*, expor o que foi postulado como verdade, como história "que vale" e, neste momento, duvidar e pôr em(a) dúvida (d)essa mesma história que, via de regra, é a história de quem venceu e, quase nunca, a história dos vencidos; de quem silenciou o que viveu, de quem não pode dizer o que viveu, de quem precisa dizer "sua versão". Kucinsk, na obra *K. Relato de uma busca*, realiza exatamente esse papel de *revirar* o que, supostamente, aconteceu com Ana Rosa, ao mesmo tempo em que indaga e põe (in)certezas sobre aquilo que aconteceu nos tempos de opressão militar no Brasil.

Segundo Benjamin, "o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida." (BENJAMIN, 2013, p.13). O que Bernardo Kucinski, desse modo, então, realiza é apoderar-se de suas recordações, enquanto autor e expoente de um período que não se apaga de si mesmo - uma vez que se constitui também sujeito dessa mesma história sem identidade, desse devir histórico dos anos de 1968-1985, sem rosto definido e que não se revela, acerca de quem lutou contra o regime militar - e utiliza-se de uma máscara narrativa que lhe permite não descartar nada deste passado, e pensar em possibilidades como resposta àquilo que não é dito, não é explicado pelo histórico, mas ganha redenção no espaço literário.

No caso de *K. Relato de uma busca*, o narrador põe em jogo vozes que se misturam para, ao mesmo tempo, evidenciar pontos de escavação na narrativa (o que em Benjamin, ele denominará de *monada*, ou seja, "o sinal [na história] de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido" (BENJAMIN, 2013, p.19), e desconstruir tudo o que foi dito, tudo o que foi instaurado como verdade na história do ano do "desaparecimento" de Ana Rosa: 1964. Revira a história contada, põe do avesso o que é dito e questiona, tendo Ana Rosa como centro da trama, o silenciamento opressivo de todos aqueles que militavam em prol dos oprimidos pela ditadura. Busca (re) fazer, (re) contar, montar, expor, explicar, a verdadeira história dos fatos, dos acontecimentos que, ele mesmo, não dá conta de sustentar. De novo recorreremos às palavras de Benjamin ao apontar-nos que àquele que se presta ao desafio de (des)construir e reconstruir a história (o materialista histórico), "atribui-se a missão de escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 2013, p.13). K, personagem central da trama, é quem atribui a si esse desafio.

O modo como Kucinski transpõe o discurso autoritário e violento nas passagens de *K*. corrobora na construção de uma das versões sobre esse passado, o que lhe confere, além de outras qualidades artísticas, claro, tamanha importância, já que a situação diante de episódios violentos tende a serem "esquecidos", ou ignorados dada a distância (a)temporal dos fatos. Isso tem acontecido, conforme ressalta Gagnebin (2006), em relação à Auschwitz, quando se insiste na rememoração daquele momento na história da Europa diante da necessidade de

saber o que aconteceu. Embora haja outras formas de esquecimento, o não saber, o saber, mas não querer saber ou o fazer de conta que não sabe, ainda são os maiores problemas de momentos como esse da história e de momentos como os das repressões militares aqui na América Latina. Nas páginas 24 e 25 de K., o narrador endossa essa teoria, pela ficção, ao dizer-nos sobre as inquietações e espanto de K justamente comparando sua situação à de Auschwitz que, pelo menos lá, sabiam-se quem eram os mortos e ele, nem isso. Leiamos:

K. tudo ouvia, espantado. Até os nazistas que reduziam suas vítimas a conzas registravam os mortos. Cada um tinha um número, tatuado no braço. A cada morte, davam baixa num livro. É verdade que nos primeiros dias da invasão houve chacinas e depois também. Enfileiravam todos os judeus de uma aldeia ao lado de uma vala, fuzilavam, jogavam cal em cima, depois terra e pronto. Mas os *goim* de cada lugar sabiam que os seus judeus estavam enterrados naquele buraco, sabiam quantos eram e quem era cada um. Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas. (KUCINSKI, 2016, p.24-25)

O escritor, quanto mais próximo estiver do fato narrado, maior será sua credibilidade diante de sua narrativa. Além disso, o fato de Kucinski, ele mesmo, autor, sujeito histórico, ter vivido a história de Ana Rosa como parte dessa mesma história legitima o discurso ficcional deixando o leitor, então, em suspenso para julgar quaisquer que sejam, no romance, as (in)verdades dessa história (re)contada e escovada a contrapelo pelo viés literário. Desse modo, a formação de um discurso engajado se dá por essas possibilidades de "convencimento" e sempre terá um propósito nesse tipo de escrita, fazendo-a ser a melhor possível, como se a sua intenção fosse, enquanto construtor desse texto, desde o início, atingir a todos os leitores. A interação das diferentes vozes narrativas que Kucinski utiliza-se para garantir a rendição do leitor a verdade de K., ou às suas dúvidas na tentativa de refazimento de um suposto passado que não o convence e não o aceita, é permeada de jogadas, algumas certas, outras não (porque algumas podem ser validades pelo universo crítico de quem lê), que deixam o leitor, ao fim da leitura do texto, na

mesma angustia do início por não ter as respostas, assim como K., para aquilo que busca, questiona, sugere, pensa, desloca, acredita ou desacredita.

Nesse sentido, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*.” (SARLO, 2007b: 24). O narrador contemporâneo precisará ultrapassar a tradição estética até aí seguida para fazer da linguagem lugar de inúmeras questões acerca do mundo e da realidade que passarão a permear o pensamento do senso comum no Brasil. Diferentes máscaras narrativas irão condensar-se no enredo em meio a outros discursos que irão unir-se para alcançar a veracidade das imagens, das lembranças, das cenas rememoradas que ali irão buscar materializarem-se.

Em contrapartida, esse modo de narrar irá exigir leitores cada vez mais dispostos a desvendar o não-dito sob a aparência de uma linguagem carregada de metaforismos que evidencia, inclusive, o caráter duvidoso do passado. Assim, os escritos trazem, dentre outras características, um apelo crítico constante à memória estando passado e presente dramatizado em confronto com aquilo que foi ou poderia ter sido.

A memória sobre aquilo que se foi e não o é mais, sobre o que ficou em comparação ao que se esvaiu, sobre o sofrimento da ditadura e o que restou dela, sobre o que se acreditou e não se acredita mais, será uma marca vertiginosa a habitar a narrativa desses anos. O que será impresso no trabalho com a linguagem narrativa irá referir-se, essencialmente, à dificuldade em se determinar a realidade, em se determinar o presente diante do passado e o passado diante do presente; em se determinar o que, de fato, é tido ainda como verdade num mundo que se tornou fábula. Ou seja, “se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia [...] Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis” (SARLO, 2007, p. 39).

Outro ponto que nos ajuda a responder àquela questão que propomos no início desse artigo, é analisar como o narrador se relaciona com as vozes que

perpassam a narrativa em torno da "saga do velho pai, cada dia mais aflito, mais maldormido" (KUCINSKI, 2016, P.21) no descobrimento do paradeiro de Ana Rosa. Ou melhor, como a narrativa – em si mesma – organiza-se para ganhar a legitimidade de um discurso confiável, de um discurso literário "válido" quando, em sua epígrafe, o mesmo que narra é também quem se dirige a nós como autor e alerta-nos: "Caro Leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. B. Kucinski." Ler um texto "precauído" por uma epígrafe como essa, já nos coloca diante de um (des)conforto sem medidas porque, se enquanto leitor ingênuo seguimos presos àquilo que outrora nos foi alertado, perdemos as marcas ficcionais do texto e aceitamos, em contrapartida, toda a "verdade" trazida pelo narrador em suas diversas máscaras que ele assume pelo caminho.

Por outro lado, um leitor crítico usa essa epígrafe como lanterna para escavar os sinais possíveis de (des)mascamamento de um passado que, por quase 40 anos na busca por Ana Rosa, não cessa de reclamar uma identidade própria, uma história de si mesmo contada, no entanto, por si mesmo. É o que nos diz as palavras de K. na seção *Pos Scriptum*, ao final da narrativa:

*Passadas quase quatro décadas, súbito, não mais que de repente, um telefonema a essa mesma casa, a esse mesmo filho meu que não conheceu sua tia sequestrada e assassinada; uma voz de mulher, apresenta-se, nome e sobrenome, moradora de Florianópolis. Diz que chegara havia há pouco tempo do Canadá, onde fora visitar parentes e que conversavam em português numa mesa de restaurante quando se aproximou uma senhora e se disse brasileira dando seu nome completo, o nome da tia desaparecida. A voz feminina deixou seu telefone, para contatos.*

*Não retornei o telefonema. Lembrei-me dos primeiros meses após a desapareção; sempre que chegávamos a um ponto sensível do sistema, surgiam as pistas falsas de seu paradeiro para nos cansar e desmoralizar. 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 seu desaparecimento. O telefonema da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado.*

*São Paulo, 31 de dezembro de 2010.*

Essa passagem ilustra-nos a necessidade permanente do narrador em convencer o leitor de que "tudo nesse livro é invenção (...) mas quase tudo aconteceu". Construir um capítulo *Pos Scriptum* ao final do texto é uma técnica que valida todo o narrado anterior e que, de novo, estabelece com quem lê uma relação de veracidade com tudo o que foi contado até ali. Firma com o leitor um “aceite” definitivo de tudo o que foi dito por ele e minimiza quaisquer sombras de dúvidas – que esse leitor, diferentes entre si – possa vir a ter. É com esse *Pos Scriptum* que o narrador sana sua dúvida diante de sua busca: a morte de Ana Rosa.

Entrega ao leitor a convicção de sua perda eterna, ilumina o vazio que tanto se obscureceu por tanto tempo com a esperança de encontrá-la e, nessa constatação, encerra o texto para dizer que este círculo – de conspiração política de um sistema repressivo – ainda sobrevive a tantas perdas e não se findou. Talvez porque para K nunca estará findado ainda que ele aceite, neste momento, e sabe que, definitivamente, ela não vai mais voltar. Aliás, ele mostra ao leitor em 8 capítulos anteriores ao *Pos Scriptum*, a morte de Ana Rosa na seção “A Terapia”, magistralmente construído do lugar de outra vítima da ditadura que conta oralmente – porque situa-se numa seção terapêutica – sua versão de todo o horror das prisões clandestinas utilizada pelos militares:

[...] A terapeuta deixa de novo passarem-se alguns segundos e pergunta: “Você fala muito nessa casa que o Fleury fechou, como era essa casa, Jesuína? Onde ela ficava?” [...] Jesuína permanece calada. [...] “Era uma casa como qualquer outra, mas grande, numa ribanceira, bem lá em cima do morro, em Petrópolis. [...] os carros chegavam com os presos e logo levavam eles para baixam onde estavam as 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”. [...] A terapeuta pergunta em tom suave: “O que acontecia lá embaixo, Jesuína?”. [...] “Você disse que os presos depois de uns dias sumiam, iam para onde?” A jovem não responde. [...] “Você disse no começo que uma vez ficou na cela junto com uma presa, você se lembrou disso por quê?”. “Porque não me sai da cabeça, essa moça, tinha um rosto desses que a gente não esquece nunca; [...] tinha umas marcas no braço, acho que forçaram ou torceram o braço dela, mas não estava machucada no rosto [...] Depois o Fleury chegou [...] e

perguntou da moça e eu disse que nada que só falou o nome e depois ficou muda... aí ele me mandou colocar de volta. [...] Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela, de repente, meteu o 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 e estava morta mesmo”. “Você sabe o que aconteceu?”. [...] Depois mandou levarem ela lá para baixo.[...] Nunca vi nenhum preso sair. Nunca” (KUCINSKI, 2016, p.119-124).

Unida a essa passagem, o *Pos Scriptum* endossa sua intenção de convencimento da narrativa. É o que Benjamin nos diz em seu texto clássico “O Narrador” sobre a autoridade que a morte dá ao narrado e sua importância para perpetuação das memórias e reminiscências daquilo que se conta:

[...] A ideia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica [...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. [...] A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural. (BENJAMIN, 1987, p.207-208)

Podemos ler esse *Pos Scriptum* também como um momento em que o autor Bernardo Kunciski (e não o narrador ou o personagem K.) corta o cordão que o liga a esse mesmo sistema que matou sua irmã (representada pela personagem Ana Rosa na narrativa). Ou ainda como estratégia narrativa para não deixar desaparecer no leitor a pulga da dúvida, da incerteza dos “fatos”. Incumbi-lo, desse modo, num processo *continuum* de narração da experiência. Seja de si, seja do Outro. Como dissemos no início desse artigo, para o romancista a literatura será sempre um espaço amplo de liberdade inventiva, na qual a narrativa trabalhará com a *memória*

dos fatos, somada ao imaginário do autor. A literatura, sendo ficção, resiste à mentira.

Nesse sentido, *K. Relato de uma busca*, não pode ser lido meramente como um relato de acordo com o seu título porque não se trata de um relato. Nem de uma informação. Trata-se de um discurso vivo que exige de si mesmo que seja compreendido e atinge uma amplitude que está aquém de um relato, de uma mera informação ou repetimento do que se supostamente “já se sabe”. Benjamin, no mesmo texto citado há pouco – o Narrador – esclarece-nos essa questão de maneira excepcional:

[...] Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. [...] Ele [o leitor] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. [...] A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. [...] Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIM, 1987, p. 201-205)

De maneira extremamente inteligente, o narrador manipula as diversas vozes do texto em seu favor e as utiliza como marcas de legitimação de seu discurso próprio, de sua suposta verdade. A narrativa é entrecortada por divagações e lembranças de K., por vozes espectrais de torturadores da ditadura que aparecem no texto como forma de existência material desse passado de Ana Rosa; por vozes daqueles que, provavelmente como Ana, experienciaram os horrores da resistência militar e as ânsias de liberdade assim como o cerceamento de suas convicções políticas que os mantinham na militância ou simpatizavam com os que militavam.

Aí é onde se situa todo o jogo do seu ato de narrar, podendo definir esse narrador como “a figura entre os mestres e os sábios. [...] pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia [...]). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. [...] é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIM, 1987, p.221).

Diante de tudo o que foi exposto neste estudo é válido ressaltar que nossa intenção primeira foi mostrar que a leitura é um processo de produção de sentido entre leitor e texto e que não se resume apenas ao dito, mas a um espaço mais amplo de compreensão da realidade como fator de *concriação* narrativa. O jogo com a linguagem, com as imagens, com os modos de narrar e com a imprecisão daquilo que é real e/ou ficcional dentro do enredo, fez-nos entender que ali estava um dizer crítico que toma a realidade (a verdade, o político) como pura ficção e a ficção como pura realidade; ali também está a ideia de (in)consciência em que os sujeitos põem em prática quando repensam o passado e que, justamente em virtude dessa sensação de efemeridade do presente, torna-se mais legítimo e, por isso mesmo, necessário de ser compreendido.

Por fim, o que nos fica com um texto deste de Bernardo Kucinski, é o “relato” (e suas variáveis) como *extractum* para rever o viés de representação da realidade nos textos literários, precisamente da contemporaneidade, e, em contrapartida, expor, pensar e discutir a experiência de oposição à ditadura que muitos desses escritores vivenciaram; a experiência do luto, do esquecimento e da rememoração; da busca por aqueles que nunca mais apareceram depois de terem desaparecido.

Dessa forma, com o fim da ditadura em 1986, mais precisamente a partir da década de 90 no Brasil, uma realidade ficcional diferente se abre aos escritores que buscam um caminho para se posicionarem politicamente, para manifestarem seu pensamento, para falarem do silêncio que por tanto tempo habitou o discurso daqueles que vivenciaram o horror de quase 20 anos de ditadura. O caminho encontrado – para pôr em prática o pensamento e, também, criticar o horror de ter

vivenciado aquele período, ou ainda falar por aqueles que não puderam contar sua versão dos fatos, sua história, foi subverter a linguagem ficcional na tentativa de sobressair ao dizível que, muitas vezes, não dava conta dos relatos que esses escritores procuravam reconstruir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: UNICAMP, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura. Documentos de barbárie: escritos escolhidos I*. São Paulo: Ed. Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política/Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política/Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DASCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1996.

FERNANDES, Fabricio Flores. *As estratégias discursivas de perpetradores reflexões sobre a ditadura militar brasileira*. In: Narrativas da violência. Contracorrente, revista de Estudos Literários, Manaus, v.2, n.2, p. 23-42, 2011.

GINZBURG, Jaime. *A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse*. In: OLINTO, Heidrun K.; SCHOLLHAMMER, Karl E. (Org.). Literatura e crítica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil*. In: SELIGMANN-SILVA, et. al. (Org.). Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. v.2. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 65-85.

UMBACH, Rosani Ketzer. *Violência, memórias da repressão e escrita*. In: SILVA, Seligmann et. al. (org.). Escritas da violência: o testemunho. v.1. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 217-227

KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em 09/08/2017.

Aceito em 10/12/2017.