

O FRUTO ESTRANHO DE BERNARDO KUCINSKI

BERNARDO KUCINSKI'S STRANGE FRUIT

Fábio Roberto Mariano¹

RESUMO: Narrar traumas causados pela violência de Estado não é tarefa simples, e a dificuldade é certamente maior em sociedades que não levaram os perpetradores ao banco dos réus. Este é o desafio que Bernardo Kucinski enfrenta ao escrever *K*, romance em que o conteúdo autobiográfico serve como substância para uma investigação das violações dos direitos humanos cometidos pela ditadura civil-militar brasileira. Lançando mão de ferramentas das teorias da autoficção e da literatura de testemunho, este artigo propõe uma interpretação da forma adotada em *K*. Por justapor não apenas vozes diferentes, mas também gêneros de discurso variados, o autor cria uma narrativa que se posiciona deliberadamente entre a ficção e a realidade, resistindo, assim, a uma qualificação específica que paute sua leitura. A hipótese postulada é a de que Kucinski faça uma opção estética que visa endereçar as feridas ainda abertas dos crimes (ainda pendentes de julgamento) do Estado brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Bernardo Kucinski; Ditadura Civil-Militar Brasileira; Autoficção; Literatura de Testemunho; Romance Brasileiro Contemporâneo.

ABSTRACT: Narrating the trauma that results from State violence is no simple task. Additional difficulties are certain to be found within societies in which the day of reckoning has not come for perpetrators. This is the challenge Bernardo Kucinski faces when writing *K*, a novel that draws heavily on the author's biography to investigate the violations of human rights by Brazil's civil-military dictatorship. Making use of theoretical tools both from autofiction and testimony literature, this article aims at an interpretation of *K*'s form. By assembling not only different voices but a variety of genres of discourse, the author creates a narrative that places itself in between fiction and reality and resists qualification within specific reading frameworks. The hypothesis here formulated is that Kucinski makes this aesthetic choice as a way of addressing the open wounds the Brazilian State has been failing to regarding its crimes of the past.

KEYWORDS: Bernardo Kucinski; Brazilian Civil-Military Dictatorship; Autofiction; Testimony Literature; Brazilian Contemporary Novel.

¹ Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Doutorando em em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0856-2580>. E-mail: fabiomprofessor@gmail.com.

1 UM ROMANCE INESPECÍFICO

O romance *K.*, de Bernardo Kucinski, publicado pela primeira vez em 2011, caminha numa espécie de fronteira entre a ficção e o fato. Nele, a ênfase no protagonista e em sua subjetividade não consegue dar conta de toda a experiência proposta. Para além disso, sua forma se mostra como uma espécie de híbrido, no qual os capítulos encenam não apenas diversos enfoques e narradores, mas gêneros diferentes do discurso. Assim, os próprios contornos da ideia de romance estão colocados em xeque: pela organização textual e pela relação entre o texto e a realidade, como já apontado, mas também pelo que demandam do leitor. Afinal, como ler e interpretar textos cuja delimitação já não é clara, como ajustar os *horizontes de expectativa*, (JAUSS, 1994) enquanto leitor, daquilo que se pretende a meio caminho entre *pactos de leitura* diferentes?

Para endereçar esses questionamentos, partamos do conceito de *inespecificidade* proposto por Florencia Garramuño em seu ensaio *Frutos Estranhos* (2014). Nele, a crítica aventa a possibilidade de definir objetos de arte contemporâneos e seu lugar na sociedade como:

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 6)

Com isso, o conjunto de ferramentas teóricas que foi desenvolvido com base na especificidade de cada forma artística não conseguiria dar conta dos fenômenos artísticos inespecíficos. Se compreendermos esse diagnóstico nos termos da noção de *campo literário* defendida por Bourdieu em *As Regras da Arte* (1996), isso seria o mesmo que dizer que a autonomia dos princípios de

análise da obra literária se enfraquece, e borra as próprias fronteiras do campo à medida que as “sujeições e solicitações externas” adentram tanto a filosofia de composição como a demanda de leitura. Afinal, como afirma Garramuño, a indistinção entre real e ficcional traz como valor da análise do texto literário, mais do que aquilo que se possa dizer sobre o texto enquanto construção *específica* (literária), as questões existenciais ou conflitos sociais que permite iluminar. (GARRAMUÑO, 2014, p. 9.)

Um olhar atento para algumas das tentativas de teorização da literatura brasileira recente encontrará ecos da mesma tensão entre ficcional e real, colocada por Garramuño na forma da inespecificidade das obras, em outros contextos bastante diversos. Dois exemplos disso são as investigações acerca do testemunho, conduzidas tanto por João Camillo Penna (2013) quanto por Jaime Ginzburg (2010), e as tentativas de definição da autoficção, realizadas por Diana Klinger (2006). No primeiro caso, a dimensão ético-política emerge não apenas como teor do texto, mas como critério determinante de sua valoração. Já no segundo, a ambiguidade inerente ao pacto de leitura proposto coloca em dúvida o arsenal de informações que podem (ou devem) ser mobilizadas para a compreensão do texto, uma vez que paira, sobre a obra analisada, a incerteza sobre se e quando os fatos foram utilizados, transformados ou ignorados. De modos diferentes e a partir de *corpora* distintos, essas investigações, tais como as realizadas por Garramuño, nos fazem reavaliar a relação entre o real e o ficcional e, de maneira mais profunda, entre o literário e seu lugar na sociedade.

Esses questionamentos se tornam mais relevantes quando pensamos na temática abordada pela obra ficcional aqui analisada. *K* é publicado em 2011, o ano da criação da lei 12.528 (BRASIL, 2011), que estabelece a Comissão Nacional da Verdade. A lei é promulgada por Dilma Rousseff, presidenta da República que foi, também ela, vítima das violências ali escritas e descritas, sendo o núcleo do romance o desaparecimento de uma militante de esquerda durante a ditadura militar. Em entrevista a André de Oliveira para o portal *El*

País em 2017, o escritor Julián Fuks elaborou a relação entre o narrar e as ditaduras militares na América Latina e, sobretudo, no Brasil, ao dizer que:

Falar da história a partir das reverberações na vida particular de cada um parece ter sido extremamente relevante. Não é só uma maneira de dar conta do passado, não é só uma maneira de observar os crimes que foram cometidos e nunca foram punidos, mas é um modo de explicitar o que continua vivo das ditaduras latino-americanas ainda hoje. No Brasil, por exemplo, a tortura continua sendo amplamente usada pelo Estado. As mortes praticadas por militares também têm sido massivas, sobretudo contra a juventude negra. Além disso, hoje há um ímpeto de censura muito forte surgindo na sociedade brasileira. Tentando silenciar artistas, interromper exposições, acabar com peças de teatro. O tripé fundamental da ditadura: tortura, desaparecimento e censura está plenamente preservado na sociedade brasileira. Assim, falar da ditadura militar, dos crimes dessa ditadura, é falar também dos males que persistem hoje na sociedade brasileira e como isso impacta na vida das pessoas. (DE OLIVEIRA, 2017).

No ano seguinte, 2018, a eleição presidencial demonstraria que esses males não apenas persistiam, mas se rearticulavam, ao resultar na condução ao mais alto cargo do executivo nacional de um candidato que já se declarava a “*favorável à tortura*” (TAVARES, 2021), e que elogiou a ditadura civil-militar brasileira (MAZUI, 2019). Referimo-nos aqui, evidentemente, à eleição presidencial do político de extrema-direita Jair Bolsonaro, candidato que chegou a dedicar seu voto pelo impeachment da já mencionada presidenta a um torturador, chamando-o posteriormente de herói nacional (MAZUI e Rodrigues, 2022). É levantada, desse modo, uma das questões que ainda hoje não apenas se configura como ferida aberta, mas que esteve no cerne da disputa eleitoral de 2022 e dos atos de 8 de Janeiro de 2023, talvez os dois momentos mais críticos desde a redemocratização do país e a promulgação da Constituição de 1988 – o que constitui mais um índice do entrelaçamento entre o ficcional e o real: a questão da memória histórica.

2 OS ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS E A AUTOFICÇÃO

Observemos, pois, um pouco mais de perto a obra de Bernardo Kucinski. De saída, nota-se uma série de três pequenos elementos pré-textuais. São eles a dedicatória: “Às amigas, que a perderam;/De repente,/Um universo de afetos se desfez”; o par de epígrafes: “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 o que pode ser que o senhor saiba.” (Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*) e “Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.” (Mia Couto, *Terra Sonâmbula*); e uma advertência ao leitor: “*Caro leitor:/Tudo neste livro é invenção,/mas quase tudo aconteceu./* B. Kucinski”. (KUCINSKI, 2022, pp. 7, 9 e 13, respectivamente).

Esses três elementos estabelecem, cada um, uma tensão com os fatos que embasam a narrativa. No primeiro deles, o pronome “a” não pode encontrar referência senão no interior do texto, configurando como a figura que as amigas perderam a professora da USP Ana Rosa Kucinski, filha do protagonista do romance e desaparecida política da ditadura militar. Ainda que o leitor não prestasse atenção aos elementos paratextuais, que anunciam a relação entre enredo e experiência familiar do autor, ali se instaura um convite para a transgressão de um pacto puramente ficcional com o leitor. O segundo elemento também, de modo diferente, faz com que novamente voltemos nossa atenção para a História. No trecho de Guimarães Rosa, o que está em jogo é o “saber”, o jogo de conhecimento e desconhecimento entre quem conta uma história e quem a ouve, condicionado, aqui, ao desconhecimento em relação ao conhecimento do outro, ao “pode saber”. Repetidas vezes, ao longo do enredo, alguém se deparará com o que o outro pode saber, mas insiste em não falar: seja na situação da tortura, na qual a verdade é escondida para a proteção dos companheiros, ou inventada, pelo mesmo propósito ou para fazer cessar a violência; seja na busca pelo desaparecido, no qual as autoridades confrontadas negam conhecimento que quase certamente têm; seja na dissimulação do saber,

na fabricação de pistas que reproduzem indefinidamente a dor de quem perdeu um ente querido no “sorvedouro de pessoas”. Em qualquer uma das situações, novamente, fato e ficção estão entrelaçados e marcados pelos índices do “saber” e do “poder saber”, a incerteza de princípio inerente à voz que fala. E é a voz, também, o teor da epígrafe de Mia Couto, mas uma voz individual que se dissolve na história. Aqui é importante notar que, isolada de seu texto originário e colocada como parte da obra de Kucinski, a citação potencializa a ambiguidade da palavra história. Quem se acende aqui, a narrativa contada ou a História que essa narrativa revisita? E quem é que se tornará a sombra sem voz ao fim da narrativa: o autor, sua pessoa factual, com sua história de família, ou o narrador ficcional, que se tornará menos importante que a questão factual levantada? Ambos os trechos, desse modo, trabalham novamente na fronteira do factual e do ficcional, o que se torna ainda mais marcante com a intervenção do autor, através de sua assinatura, no terceiro elemento, que chamamos aqui de *advertência ao leitor*: invenção e fato *quase* se igualam, e é exatamente essa palavra, esse *quase*, o que adiciona uma camada de complicação ao impedir a simples sobreposição de fato e ficção. Se *quase tudo* aconteceu, quais foram as coisas que não aconteceram? Como separá-las? E como ler a obra, se não é possível operar essa separação?

Além de estabelecerem um jogo ambíguo com o leitor, esses elementos também podem convocar as fronteiras do arcabouço teórico da autoficção sem se posicionar exatamente no gênero – vale lembrar que iniciamos nossa leitura admitindo os romances analisados como “frutos estranhos”, inespecíficos. Gasparini, estudando o desenvolvimento do gênero na França, propõe-lhe uma definição *mínima* da autoficção nos seguintes termos:

“Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de *disparidades* e de autocomentário que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência.” (GASPARINI, 2008, p. 311, tradução nossa.)

Se não apresenta a relação de homonímia entre protagonista e escritor – embora represente ficcionalmente a si mesmo como “o outro filho” num papel coadjuvante dentro da diegese – Kucinski por certo parte de uma história que é, em grande medida, a história da sua vida, ainda que não seja a sua biografia e nem narrada em primeira pessoa. Um a um, os elementos postulados na definição de Gasparini se revelam já no campo dos elementos que antecedem a narrativa. Mas o fato de serem verificados aqui é o suficiente para que pensemos na obra como autoficção? Ou, colocada a pergunta de outro modo, o que ganhamos ao tentar apreendê-la sob esse prisma, tratando-se de obra brasileira?

Para Diana Klinger, o termo é válido para pensar manifestações literárias na América Latina a partir de duas noções concomitantes: a de *escrita de si* e a de *escrita do outro*. (KLINGER, 2006, pp. 8-10). Ora, para o caso de K., novamente, embora não se parta exatamente de um personagem que se identifica com o autor, é possível encontrar exatamente essas duas instâncias: o eu e o outro, em especial se esse outro é marginalizado. Além do que, em se tratando das considerações políticas já levantadas, concorre para a interpretação proposta a afirmação da autora de que:

Com a recuperação da democracia, em meio de discussões intelectuais sobre o ‘fracasso da história’ e o destino da nação, a ficção oferece uma intervenção para examinar a ideia de ‘representação’ nos dois sentidos da palavra, o político (no sentido de delegação) e o artístico (reprodução mimética). (KLINGER, 2006, p. 10).

É possível pensar a figura representada (em ambos os sentidos), no caso de K., em duas chaves. A primeira é a do “desaparecido”, daquele que é marginalizado através da sua identificação como inimigo político do Estado. Aqui, é interessante notar que a sua representação se faz não através da

presença, mas justamente através da ausência, da busca. A descoberta, pelo pai, do casamento da filha, e da existência de toda uma dimensão de sua vida que lhe era interdita, é amplificada pelo fato de que essa filha nunca mais retornará. Novamente, entra em jogo a rede de sigilos estabelecidos com palavras: o pai falava com a filha, mas ela não lhe contava tudo. A razão desse silêncio não encontra chave: teria a filha calculado esconder parte da vida do pai para não colocá-lo em risco, ou teria ela simplesmente querido viver uma parte de sua existência afastada dele? Essas questões não estão colocadas em uma situação abstrata, mas exatamente na situação de *desaparecimento*: há um vazio em torno do qual se tecem possibilidades de história, e esse vazio inclui a indeterminabilidade da pessoa desaparecida. Quando Klinger relaciona o que chama de *retorno do autor* à reaparição do recalcado, à *Wiederkehr* freudiana (KLINGER, 2006, p. 33), oferece-nos essa possibilidade de pensar a figura da filha desaparecida como o núcleo desse romance, essa filha cujo desaparecimento desperta o que foi recalcado no nível individual, no familiar, no étnico-social e no nacional, na medida em que desencadeia uma busca que se inicia pela individualidade da filha e vai passando a movimentar primeiro a família, depois a comunidade judaica e, por fim, as diferentes instituições ou agrupamentos sociais que se conectam pela busca e pela memória dos desaparecidos. Retornam à superfície, através da escrita, aqueles que foram levados aos porões. No romance, são frequentes as cenas de pessoas que *não querem saber*, que se recusam a saber – sendo talvez as mais emblemática a da amante do torturador e a de Jesúna. Numa sociedade que recalcou a subjetividade que não se conformasse à norma – à norma política sobretudo, mas também à moral – o retorno se dá justamente pela escrita da ausência.

Uma segunda possibilidade, aqui, é a de pensar a figura representada como a do próprio pai – ou seja, não a dos desaparecidos da ditadura, mas a de seus familiares. Nesse caso, interessa notar que a busca do pai pela filha desaparecida passa por dois processos: o primeiro, o de reinterpretação de sua

história pessoal enquanto história política. Sobrevivente do Holocausto, K. se compreende, acima de tudo, como judeu, e dedica-se à literatura em iídiche. É com o desaparecimento da filha que terá que se compreender na condição de brasileiro, alguém inserido nessa sociedade não como um implante, mas como um cidadão a quem direitos são interditados e negados. É na comparação entre a experiência do nazismo e a da ditadura que surgirá, novamente, a ausência como índice definidor da experiência:

“K. tudo ouvia, espantado. Até os nazistas, que reduziam suas vítimas a cinzas 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.” (KUCINSCI, 2022, p. 29)

K. é, pois, definido por uma ausência, que vai, ao longo do romance, se tornando mais forte e maior que qualquer outro indicador de sua identidade, de sua experiência; uma ausência que vai ocupando o espaço de sua vida.

Mas se podemos ler a obra como autoficção, é apenas por um caminho oblíquo, já que as duas figuras construídas, embora o sejam a partir da biografia do autor, são figuras adjacentes – não há identidade autor-herói-narrador. Ademais, é importante apontar que, para Klinger, a *escrita de si* “se revela agora como a função de um desejo – uma fome de real – o suplemento duma falta, que é o próprio real.” (KLINGER, 2006, p. 46). A hipótese de leitura que queremos sugerir aqui, sempre pautados na ideia de que essa obra trilha o caminho da indefinição, é a de que o instrumental de análise da autoficção levanta a questão da construção de uma ausência. Ao falar em recalcamento do sujeito e em suplemento de uma falta, Klinger sugere uma poética que se teça em torno

daquilo que é ausente – daquilo que foi reprimido e que já não consegue voltar.

Nas palavras da autora:

O termo autoficção é capaz de dar conta do retorno do autor pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta – retorno e recalque – **ainda que não necessariamente em relação com o discurso do trauma.** (KLINGER, 2006, pp. 37-38. Grifo meu.)

Klinger estabelece, com isso, uma relação intrínseca entre essa ausência de um sujeito centrado, sobre o qual é possível calcar a ideia de um romance que lhe investigue a essência, e uma estética que borra as linhas entre o factual e o ficcional. Se *K.* não é uma obra de autoficção, tampouco é uma obra de ficção pura. Para além dos elementos pré-textuais apontados, as referências a lugares, instituições e pessoas reais (a USP, a congregação do Instituto de Química, Sérgio Paranhos Fleury) reforçam essa fluidez das fronteiras. Desse modo, Kucinski, fazendo a opção por uma estrutura fragmentária, composta de diferentes gêneros textuais e que, de diversas formas, estabelece um jogo de luz e sombra entre o real e o ficcional que faz emergir a realidade da ausência – a realidade do vazio em torno do qual o romance se cria. É, pois, a opção estética que dá conta desse vazio. Se o romance cria um *efeito do real*, sem se assumir como documental, isso pode ser entendido como fruto (estranho) da ausência da capacidade de documentar. Não se trata da impossibilidade de chegar a uma verdade *do sujeito* apenas, mas sim, da impossibilidade de se chegar à verdade *do fato*; a única maneira de tocá-la é, portanto, pela via da criação literária, mas estruturando-a de tal modo que essa indefinição da fronteira entre o ficcional e o real faça presente aquilo que ficou recalçado e que ainda é uma realidade presente: os crimes da ditadura militar, cujos responsáveis não foram colocados no banco dos réus.

3 O TESTEMUNHO: UMA OUTRA RELAÇÃO ENTRE O FICCIONAL E O REAL

No trecho de Klinger destacado acima, grifamos as palavras “ainda que não necessariamente em relação com o discurso do trauma. Apresentamos, a partir disso, uma segunda divergência em relação à interpretação da autora. Trabalhando a partir do conceito apresentado por Hal Foster em *The Return of the Real* (2001), ela marca uma diferença em relação a este na medida em que descola sua ideia de *retorno do real* da ideia de **trauma**. Gostaríamos de retomar essa noção, considerando a natureza do evento em torno do qual o romance de Kucinski se articula, mas partindo de um outro instrumental teórico que tenta dar conta de uma série obras literárias brasileiras: o conceito de *testemunho*.

Se o conceito de autoficção borra as fronteiras entre o real e o ficcional a partir da noção de um jogo consciente do autor, a teorização do testemunho parte de uma outra abordagem. Para utilizar novamente os termos de Kucinski, *invenção* e *acontecimento* se relacionam no nível do inconsciente. Segundo Radstone, o testemunho apresenta “*traços ausentes deixados pelo trauma e pela dissociação*” (2006, p. 176, tradução nossa). A relação entre invenção e fato, assim, teria justamente relação com as *lacunas*, com as ausências causadas pelo trauma. Já para Jaime Ginzburg, “*se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de elementos artísticos*”, de modo que, novamente, o que interesse não seja uma fidedignidade absoluta com a verdade factual, mas sim a contraposição entre o discurso hegemônico e o discurso da testemunha.

Mas o que caracteriza a literatura de testemunho? Radstone retoma a figura jurídica da testemunha para realizar essa definição, diferenciando a figura da testemunha daquela do confessor: a primeira corresponderia àquele que presenciou ou foi vítima de uma violência, enquanto a segunda é o seu

perpetrador (RADSTONE, 2006, p. 168). Ginzburg faz uma genealogia do uso lusófono do conceito:

Encontramos a acepção literatura de testemunho em estudos dedicados a Primo Levi, referentes à Segunda Guerra Mundial. O termo foi apropriado pelos estudos latino-americanos, com referência a autores como Rigoberta Menchú, e recentemente, a expressão carcerária, em Luiz Alberto Mendes e André du Rap. Falamos em testemunho também para referir à escrita de resistência à colonização na África, como no caso de Pepetela. (GINZBURG, 2010, p. 26)

Assim, há uma associação direta entre a escrita e a reflexão acerca da exclusão social, que coloca em xeque a noção de autonomia da arte e torna indissociáveis os campos da ética e da estética (GINZBURG, 2010, p. 26). Essa associação é facilmente verificável no caso do romance de Kucinski. E, no entanto, mais uma vez a interpretação esbarra na indefinição: não apenas o livro se apresenta como romance, mas assume seu procedimento ficcional. Não se trata meramente da versão da história do oprimido – daquilo que ele ao mesmo tempo tem necessidade de narrar e não pode narrar por ser o meio, a linguagem, insuficiente (SELIGMANN-SILVA: 2003, 46, *apud* GINZBURG, 2010, p. 27). O que acontece é a reconstrução ficcional de cenas às quais o autor, por certo e por definição, não teve acesso, e a narrativa transgride a noção fundadora de presença no acontecimento – seja como vítima, seja como observador. Ainda assim, seria possível dizer que a obra compartilha uma série de traços com o conceito de testemunho, sobretudo no que diz respeito à contraposição entre o seu discurso e o oficial do Estado e de suas repressões institucionais (GARCÍA: 2003, p. 21, *apud* GINZBURG, 2010, p. 27).

A leitura da obra enquanto testemunho ganha peso justamente tendo em vista não apenas a violência que descreve, mas a falta de uma solução satisfatória para ela em nossa sociedade – a saber, o processamento criminal dos culpados. O protagonista K. é *uma das pessoas* que passou pelo trauma coletivo e social do desaparecimento de um ente querido, e o romance articula

a ideia de que também o familiar se torna vítima direta da ditadura na medida em que é torturado psicologicamente com a fabricação de pistas falsas sobre o paradeiro da pessoa assassinada, com a administração criminosa de sua busca por parte das instituições e dos colaboradores do regime. Dentre as cenas em que o protagonista se vê identificado com outras vítimas em mesma condição, destacamos a seguinte:

Ao deparar na vitrine da grande avenida com sua própria imagem refletida, um velho entre outros velhos e velhas, empunhando como um estandarte a fotografia ampliada da filha, dá-se conta, estupefato, de sua transformação. **Ele não é mais ele, o escritor, o poeta, o professor de ídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política.** (KUCINSKI, 2022, p. 98. Grifo meu.)

Através do recurso a uma imagem espelhada infinitamente (ainda que o número de fotos seja finito, a condição de “desaparecido” em oposição a morto, a incerteza decorrente da ausência de documentação e a continuidade do regime tornam o número de vítimas indeterminado e, portanto, infinito), os graus de desindividualização se somam. É o velho entre velhos e velhas; é um símbolo; é um ícone. Mas não um ícone ou símbolo de um conceito abstrato, de uma cultura, de uma nacionalidade, de um valor, e sim o ícone de uma situação política que não apenas é *coletiva*, pertencente a um conjunto restrito de indivíduos, mas *social*: diz respeito ao todo da sociedade. E isso se reflete nas opções estéticas do romance, uma vez que o caso do pai que busca a filha desaparecida vai se desdobrando em instâncias tão diversas da sociedade quanto a congregação do instituto de química da universidade e a sessão de terapia; o almanaque que descreve os militares, os informes e a reflexão ensaística sobre a melancolia do sobrevivente. É possível compreender a estrutura do livro, com seus vários gêneros textuais, suas diferentes vozes, que funcionam como uma espécie de pêndulo que sempre retorna para o núcleo da narrativa – a busca de K. – como a ampliação das consequências daquela cena,

a transformação do indivíduo, com suas particularidades, em ícone. Sua história não é apenas a sua história porque se alastra pela sociedade, porque, como um fio puxado que perturba toda a trama, pesa para a rede como um todo.

Ao comentar a elaboração literária do massacre de Canudos por Euclides da Cunha, João Camillo Penna aponta que a literatura: “*faz o trabalho de luto do crime (...); este o papel da literatura, apresentar o simulacro perfeitamente ambivalente do massacre como diagnóstico moral do país.*” (2013, p. 13). Penna mostra que a literatura opera uma troca de sinal na criminalização da pobreza: se na dinâmica da violência social o pobre é criminalizado e assassinado, a literatura permite ver o crime não mais na pobreza, mas na própria cultura que criou um processo de criminalização e assassinato sistemático (PENNA, 2013, pp. 12-13). Em K., não se trata da criminalização da pobreza, mas sim, a partir do dispositivo legal do AI-5, da criminalização da atividade política de oposição ao regime, e da literatura como ferramenta de exposição dessa criminalização como crime em si, o crime de assassinato e tortura das vítimas e da tortura contínua das famílias das vítimas. A literatura se torna possibilidade de contraposição do discurso hegemônico, dotada de valor ético (GINZBURG, 2010, p. 29); se torna a voz que contraria a versão do Estado sobre a localização e a natureza do crime e seus responsáveis numa determinada situação – a da ditadura.

4 DE VOLTA AO INESPECÍFICO

É possível perceber, desse modo, um alinhamento grande entre temas levantados na teorização da autoficção e na do testemunho. E, no entanto, há um pressuposto *estrutural* dessas duas formas de literatura: o uso da primeira pessoa, a construção de um *enunciador-narrador* cuja identidade não-ficcional, referencial, faz parte do jogo do texto. Se foram justificadas aqui as aproximações entre K. e essas duas formulações teóricas, faz-se necessário

ressaltar que a diferença é exatamente, na leitura ora proposta, o que torna a obra única: há um efeito somado quando a obra *toca* a autoficção e o testemunho sem, de fato, se constituir como nenhum dos dois, adotando uma estrutura que, para novamente retomar o conceito de Garramuño, permite classificá-la como *fruto estranho*. Ao borrar a zona da referencialidade, o romance faz o leitor questionar a todo momento o próprio estatuto da veracidade do que lê; ao combinar isso com a lógica do testemunho de contraposição ao discurso hegemônico, leva o leitor não apenas a questionar o discurso hegemônico, mas a questionar a própria construção desse discurso; por fim, ao adotar uma composição que agrega diferentes gêneros, convida o leitor a compreender a complexidade e a abrangência desse processo de construção da verdade ao longo da sociedade, retratando uma busca que, embora nunca consiga confirmação do que quer (o assassinato da filha), sempre revela esse assassinato e, ao revelá-lo, o inscreve como trauma social.

Talvez seja esse o poder da *inespecificidade*: fazer convergir as implicações de diferentes *especificidades* e criar um tipo de discurso literário capaz de preencher as lacunas que a sociedade cristalizou como espaços interditados. K. é publicado, como já mencionado, no ano de estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade. Entre a comissão e seu objetivo se coloca um grande obstáculo: a Lei da Anistia (BRASIL, 1979). O que a comissão pode fazer é tentar reestabelecer a *verdade*, mas a possibilidade jurídica de criminalização se esvai não apenas pelo dispositivo jurídico, mas pela distância temporal. Em 2016, quando homenageado em plenário pelo então deputado federal que viria a se tornar o atual presidente da República, o torturador da então presidenta já estava morto. As palavras do deputado, que nomeiam e assumem o crime, não são ditas em tom de acusação, mas de louvor. A presidenta responsável pelo estabelecimento da Comissão é deposta e, a partir daquele momento, passam a ser mobilizados afetos que remetem a um imaginário idílico do período ditatorial como panaceia social – afetos esses que levarão, no limite, à eleição

do referido deputado para a presidência em 2018. Como lidar com a interdição da criminalização colocada pela Lei da Anistia? Como cumprir aquilo que a Comissão Nacional da Verdade foi impedida de levar a cabo completamente? Como, enfim, adentrar o espaço social que é interdito pela via policial, pela via jurídica e mesmo pela via da história por uma combinação de má-fé, desinformação, ausência ou destruição de documentação, decretos de sigilo? Talvez a literatura se coloque como possibilidade de resposta que, para adentrar o espaço interdito, precisa se posicionar nas fronteiras do interdito e ser, para além de literatura, investigação, direito e história; boa-fé, informação, reconstrução da documentação e decreto de anulação da mentira.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de Agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm#:~:text=1%C2%BA%20%C3%89%20concedida%20anistia%20a,de%20funda%C3%A7%C3%B5es%20vinculadas%20ao%20poder>. Acesso em: 28 out. 2022

BRASIL. Lei nº 12.582, de 18 de Novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm>. Acesso em: 28 out. 2022

DE OLIVEIRA, André. O tripé da ditadura, com tortura, desaparecimento e censura, está preservado no Brasil. *El País*, 2017. Cultura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/21/cultura/1513882871_107676.html>.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GASPARINI, Philippe. *Autoficção: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

JAUSS, Hans-Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KUCINSKI, Bernardo. *K: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<https://www.bdttd.uerj.br:8443/bitstream/1/6168/1/DIANA%20KLINGER.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

MAZUI, Guilherme. *G1*, 2019. Política. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/08/bolsonaro-chama-coronel-ustra-de-heroi-nacional.ghtml>>. Acesso em: 28 out. 2022

MAZUI, Guilherme e RODRIGUES, Paloma. Em discurso, Bolsonaro defende ditadores militares e deputado dos atos antidemocráticos. *G1*, 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/03/31/em-discurso-no-planalto-bolsonaro-defende-ditadores-militares-e-deputado-reu-por-atos-antidemocraticos.ghtml>>. Acesso em: 28 out. 2022.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2013.

RADSTONE, Susannah. Cultures of confession/cultures of testimony: turning the subject inside out. In: GILL, Jo. *Modern Confessional Writing*. Routledge Studies, 2006.

TAVARES, Joelmir. Bolsonaro já defendeu tortura para quem pediu para se calar em CPI, como Pazuello fez agora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de Maio de 2021, 23h15. Política. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/05/bolsonaro-ja-defendeu-tortura-para-quem-pediu-para-se-calar-em-cpi-como-pazuello-fez-agora.shtml>>. Acesso em: 28 out. 2022.

Recebido em 15/06/2023.

Aceito em 25/04/2024.