

## HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO EM *K.: RELATO DE UMA BUSCA* (2011) DE BERNARDO KUCINSKI: O PREFÁCIO COMO CHAVE DE LEITURA

HISTORY, MEMORY AND FICTION IN *K.: RELATO DE UMA BUSCA* (2011) OF BERNARDO KUCINSKI: THE PREFACE AS A READING KEY

Recebido: 18/05/2022

Aprovado: 30/06/2022

Publicado: 28/07/2022

DOI: 10.18817/rlj.v6i1.2840

Gabriel Almeida Bizzo<sup>1</sup>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-2318-4837>

**Resumo:** O presente trabalho possui como objetivo propor uma chave de leitura para o romance *K.: Relato de uma busca* (2011) de Bernardo Kucinski a partir do prefácio completo que constava nas primeiras edições do livro. Apesar de sua simplicidade, argumentamos que este pequeno texto é muito significativo para uma compreensão mais nuançada do que seja a obra de Kucinski, visto que mobiliza, desde o início, as questões geradas por uma elaboração de um passado traumático através da literatura. Discutimos neste artigo, então, a antiga relação entre história e literatura, passando pela problemática própria do tratamento de uma memória dolorosa e o gênero conhecido como literatura de testemunho, encerrando a discussão com uma reflexão sobre os pactos de leitura que obras dessa natureza exigem de seus leitores.

**Palavras-chave:** Bernardo Kucinski; Ficção; Passado traumático; Paratextos

**Abstract:** The present work aims to propose a reading key for the novel *K.: Relato de uma busca* (2011) by Bernardo Kucinski from the complete preface that appeared in the first editions of the book. Despite its simplicity, we argue that this short text is very significant for a more nuanced understanding of Kucinski's work, since it mobilizes, from the beginning, the issues generated by an elaboration of a traumatic past through literature. We discuss in this article, then, the ancient relationship between history and literature, going through the problematic of the treatment of a painful memory and the genre known as testimonial literature, ending the discussion with a reflexion on the reading pacts that works of this nature demand from their readers.

**Keywords:** Bernardo Kucinski; Fiction; Traumatic past; Paratexts;

### Introdução

Através de um primeiro olhar, podemos caracterizar o romance selecionado *K.: Relato de uma busca* (2011) de Bernardo Kucinski da seguinte maneira: é uma ficção sobre uma história real. De todo modo, é necessário esclarecer suas particularidades. Kucinski reivindica o papel de ficcionista para tratar de uma tragédia familiar: a busca de seu pai pela sua irmã, Ana Rosa Kucinski, professora de Química da Universidade de São Paulo e militante da Aliança Libertadora Nacional, desaparecida juntamente ao seu marido e companheiro de luta Wilson Silva pelo aparato repressor da Ditadura Militar no ano de 1974.

---

<sup>1</sup> Mestrando em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: [gabriel\\_bizzo@hotmail.com](mailto:gabriel_bizzo@hotmail.com)

Nesta obra, então, acompanhamos a história de um pai aflito, desejoso de encontrar sua filha que desapareceu sem deixar vestígios. Sua saga nos é relatada através da voz de um narrador em 3ª pessoa, se utilizando do discurso indireto livre. Deve-se dizer, contudo, que esse tipo de narração não é exclusivo na obra. Há, na realidade, uma verdadeira riqueza nas formas discursivas. Temos capítulos formados apenas pelas vozes de certos indivíduos, sem o objetivo evidente de narrar algo; narrações em 1ª pessoa; correspondências; informes policiais; atas de reunião e, ainda, a própria voz do autor, (pretensamente) despida de qualquer tipo de máscara ficcional.

A forma discursiva desse romance, seu conjunto variado de vozes é a principal causa de seu aspecto fragmentado, que permite saltos no tempo e o total descompromisso com uma unidade narrativa tradicional. Entretanto, optamos por, nesse trabalho, deixar um pouco de lado o conteúdo do romance e centrar nossa análise num de seus paratextos textuais (GENETTE, 2009).

Ao entrarmos em contato com as edições de *K.: Relato de uma busca* publicadas pela Cosac Naify, em 2014, e pela Companhia das Letras, em 2016, nos depararemos com uma pequena, mas poderosa frase: “Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.”. Tal declaração é, em ambas as edições, assinada pelo próprio autor do livro, ou, se preferirmos, pelo “alter-ego escritor” de Bernardo Kucinski, “B. Kucinski”. Vale notar que a frase consta novamente no livro *Os visitantes*, publicado pela primeira vez em 2016, também pela Companhia das Letras.

Esta frase, no entanto, era acompanhada de várias outras na publicação original do livro, de título *K.*, pela editora Expressão Popular, em 2011. De acordo com o autor, a mudança ocorreu devido à opinião dos editores americanos responsáveis pela publicação da obra em inglês, que consideraram desnecessárias as palavras para além dessa pequena frase. Na ocasião, Kucinski concordou com a alteração, que passou a vigorar também nas edições brasileiras posteriores.

Apesar de sua brevidade, a frase em questão constitui, já de início, uma belíssima provocação ao seu leitor, e, mais profundamente, verdadeiro desafio aos olhos do historiador. Tais palavras já são capazes de, por si só, levantarem longas e interessantíssimas discussões. Entretanto, para os propósitos do presente trabalho, optamos pela análise do texto integral, como originalmente publicado, por acreditarmos que enriquecerá e muito nosso entendimento da obra em si.

Antes de tudo, devemos dar a devida atenção à supracitada frase: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.” Se tomarmos essa frase isoladamente, como seria no caso das edições mais recentes, pelo menos duas seriam as interpretações possíveis: 1) o livro narra episódios completamente inventados mas que, devido ao momento histórico em que se passam, isto é, a Ditadura Militar, são completamente verossímeis e, por conta disso, “aconteceram” em alguma medida; 2) trata-se de uma história real, pelo menos na maior parte do tempo – o que é sugerido pelo uso do advérbio “quase” – mas que por ser concebida como romance, não é capaz de escapar de sua condição de ficção e, portanto, invenção.

De toda forma, o que deve ficar evidente é o fato de que através da maneira como a frase é construída, exige-se do leitor uma compreensão mais nuançada do que seja a relação entre realidade e ficção e como a literatura é capaz de circular entre essas esferas. Justamente, é esse o debate proposto pela frase. O que constitui a realidade e o que constitui a ficção? Ou ainda, aproveitando a interessantíssima provocação de Wolfgang Iser, “Os textos ‘ficcionalizados’ serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (ISER, 2013, p. 31). O que garante a diferença entre a história e a ficção, já que a obra selecionada produz um discurso sobre o passado? Antes de buscar esgotar essas questões, as usaremos como guias para nossas reflexões.

### **O historiador e o poeta na Antiguidade**

Seria correto afirmar que, pelo menos na cultura ocidental, a criação da *pólis* no mundo grego relaciona-se diretamente com o surgimento de formas de expressão e pensamento como a própria história, a geografia, a filosofia, o direito, a tragédia, entre outros. De acordo com Flavia Maria Schlee Eyler em “Heródoto de Halicarnasso”, o sistema da *pólis* modifica, fundamentalmente, a relação entre a linguagem e mundo. É nesse contexto que se inicia a passagem do *mythos* para o *logos*, isto é, a palavra começa a perder seu estatuto mágico-religioso, e se torna, com o tempo, a palavra-diálogo, inscrita no plano mundano, portanto, passível de ser utilizada pelos homens sem a mediação de divindades. Justamente, o *mythos* era um privilégio dos adivinhos, aedos e poetas que, inspirados pelas musas, proferiam discursos identificados com a verdade, a *alethéia*. Em sua argumentação, a autora usa o exemplo de alguns autores para evidenciar uma espécie de gradação: Homero,

no século VIII a.C. canta inspirado pelas musas e, dessa forma, não narra na sua poesia aquilo efetivamente viu, seu saber é fruto de inspiração divina.

Nesse contexto, entretanto, sua palavra ainda possui o status de “palavra-eficaz”. Já em Hesíodo, no século VII a.C., essa relação apresenta suas primeiras fraturas, já que, aqui, admite-se a possibilidade do engano através da inspiração das musas. Hesíodo se situaria a meio caminho entre Homero e Heródoto, ou seja, “[...] a meio caminho entre o saber divino e o saber humano.” (EYLER, 2012, posição 257). É com Heródoto que, pela primeira vez, o homem luta com seus próprios artifícios para escapar do esquecimento.

Entretanto, de acordo com Eyler, há um esforço por parte da historiografia do século XIX de entender, nesse cenário, uma ruptura profunda e radical, estabelecendo assim um verdadeiro marco na tradição ocidental, um grande salto dos antigos rumo à racionalidade. A autora aponta para uma compreensão nuançada a respeito do *mythos* e *logos*:

Nem mesmo os gregos tinham uma noção unívoca de tais conceitos. O termo *mythos*, desde as epopeias até a primeira metade do século V a.C., era sinônimo de palavra, ou seja, era o mesmo que **logos**. Somente com Píndaro, um poeta lírico do século VI a.C., *mythos* adquire uma conotação de palavra sedutora e mentirosa, designa um mau relato tradicional, emblema de artificial e ilusório. (Ibidem, posição 337)

Ainda sobre as semelhanças, é correto dizer que estas formas discursivas se preocupam, essencialmente, em dar sentido ao mundo. A grande questão é que, na pólis, a dubiedade da palavra mágico-religiosa se tornou um problema, foi identificada “como um ‘contar histórias’, como enredo e intriga, e o *logos* filosófico ofereceu, pela dialética, uma visão mais alta e liberada dos enganos das aparências.” (Ibidem, posição 374). Trata-se de uma forma diferente de se lidar com a linguagem e o mundo, mas também com o passado. Justamente, o critério adotado por Heródoto para validar seu discurso é, em alguma medida, o testemunho, o relato baseado na observação, na experiência. Não podemos esquecer que *Histor*, aqui, significa testemunha ocular. Sua abordagem é terrena, busca nos povos e nos homens os saberes que irão compor sua investigação. Nesse sentido, o passado pertence aos homens, e a eles cabe a tarefa de fugir do esquecimento devorador.

O que nos importa, aqui, é perceber as tensões e conflitos passíveis de serem gerados pelos usos da palavra e da sua relação com a verdade. Nesse contexto, o

que estabelece a veracidade para os discursos sobre o passado é o testemunho dos homens. Adiante, veremos que, com o tempo, essa percepção se torna cada vez menos estanque, e o testemunho passa a admitir contornos cada vez mais ficcionais.

Foi Aristóteles quem, pela primeira vez, demarcou os terrenos de atuação do historiador e do poeta. No capítulo IX de sua *Poética*, a famosa frase inicia uma discussão infundável, retomada diversas vezes até os dias de hoje: “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.” (ARISTÓTELES, 2020, posição 289). Além disso, o filósofo estabelece que, por tratar do universal, a poesia é superior a história, que trata meramente do particular. Tal posicionamento, para ser mais bem compreendido, deve ser localizado a partir dos debates travados entre Aristóteles e seu mestre, Platão, a respeito da mimesis, aqui entendida como representação da realidade.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (1997), a rejeição de Platão ao conceito de mimesis muito tem a ver com um problema de ideologia. Numa concepção que atribui à fase da infância consequências indeléveis no indivíduo, Platão preocupa-se com que histórias devem ser ou não contadas aos membros de uma futura elite, controlando assim a “modelagem” de suas almas. Para o filósofo, a representação possui um potencial devastador, capaz de provocar no indivíduo uma regressão, a perda de sua identidade através da sedução da parte inferior dos homens, seu lado irracional. De acordo com Margalit Finkelberg:

[...] embora o desejo da alma em admitir as emoções seja visto por Platão como um instinto natural, o processo pelo qual as emoções dos personagens de Homero e da tragédia se apoderam da alma do espectador é apresentado por ele como espécie de contaminação [...] (FINKELBERG, 2018, p.52)

Dessa forma, o perigo da representação é a emoção verdadeira que uma ficção, ou seja, uma cópia, mera representação da realidade é capaz de gerar nos homens. Vale mencionar, a perspectiva de Platão diz respeito também à sua disputa contra os sofistas, na intenção de distinguir uma linha clara entre o falso e o verdadeiro. A verdade é, em Platão, a grande finalidade de seu procedimento dialético-filosófico, numa compreensão que entende a afirmação desta como a chave para a formação de uma cidade justa.

Portanto, a diferença fundamental entre Platão e Aristóteles quanto à mimese é, justamente, o entendimento acerca da identificação provocada pela representação. Enquanto Platão a enxerga como “contaminação da alma”, Aristóteles

[...] viu que a ação representada na poesia era do tipo correto, “filosófico”, e que essas puras emoções podiam purgar a alma, permitindo, assim, a um homem comum – ao compartilhar por um momento a experiência edificante dos personagens – chegar ao tipo de prazer que se aproxima ao máximo possível do puro prazer cognitivo experimentado pelo filósofo. (Ibidem, p.53)

Complementando essa visão, Gagnebin nos mostra que, nesta perspectiva, a mimese faz parte da natureza humana, e se inscreve como atividade do conhecer. Esse momento prazeroso de aprendizado não é entendido como “desvio perigoso da essência” (GAGNEBIN, 1997, p. 85), mas como algo positivo, que estimula o conhecimento.

Dito isso, devemos estabelecer que esse debate, tanto acerca das diferenças entre o poeta e o historiador, quanto da natureza própria da representação, foi retomado por diversos autores e tradições intelectuais ao longo da história. Nosso intuito foi estabelecer uma base da discussão e, por isso, recorreremos aos antigos. Se aplicarmos as considerações de Aristóteles na *Poética* ao nosso caso, teríamos que Kucinski atua como um poeta-historiador ou como um historiador-poeta, visto que fala, ao mesmo tempo, do que aconteceu e do que poderia acontecer – ou do que poderia ter acontecido. Tal ideia, antes de ser descartada, precisa ser mais bem elaborada mediante o auxílio de outras compreensões e contribuições a respeito do assunto.

### **Entre ficção e história: nuances**

Em sua produção intelectual, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento promoveu diversas reflexões a respeito da relação entre História e Literatura que, neste momento, nos serão úteis. Vale dizer, a autora aborda a questão através do ponto de vista da História Cultural, corrente de estudos históricos da qual foi pioneira no Brasil.

Essencialmente, este trabalho em questão, de título “História e literatura: uma velha-nova história” tem como objetivo responder à pergunta: de que maneira a literatura pode ser usada como fonte no estudo da história? Na tentativa de responder

esta pergunta, Pesavento apresenta importantes considerações sobre a natureza destas duas áreas. Sua abordagem, a princípio, aposta nas aproximações. Afirma, então, que “[...] literatura e história são narrativas que têm o real como referente para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão ou ainda para ultrapassá-lo.” (PESAVENTO, 2006, p. 14).

Enfocando a questão da narrativa, outra semelhança surge: num romance, a presença do narrador e de uma trama mediatizam o mundo do texto e o do leitor. O mesmo, para a autora, aconteceria no discurso histórico. O historiador é um narrador que possui tarefas narrativas a cumprir: “ele reúne os dados, seleciona, estabelece conexões e cruzamentos entre eles, elabora uma trama [...] com vistas a oferecer uma versão o mais possível aproximada do acontecido.” (Ibidem, p. 15).

É nessa particularidade do trabalho do historiador que se encontra sua diferença fundamental para com o romancista, o ficcionista ou o poeta: o objetivo de alcançar a temporalidade de que trata. Admitir isso é reconhecer, sobretudo, os limites da operação histórica. Pesavento aponta que o historiador persegue, através das versões que constrói, a plausibilidade, a verossimilhança. A autora aproxima a função do historiador da definição aristotélica acerca do papel do poeta duas vezes: neste momento, que nos remete a Aristóteles dizendo que o poeta representa “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, loc. Cit.); e posteriormente, quando estabelece que enquanto o poeta trata do que poderia acontecer, o historiador fala do que aconteceu.

Diante deste aparente impasse, resta considerar a reflexão subsequente de Pesavento, na qual estabelece que o historiador, essencialmente, procura atingir o inatingível. É o seu **compromisso** e desejo de se aproximar ao máximo possível do passado que o diferencia. A autora chega a essa conclusão sem deixar de fazer algumas ressalvas: antes de propor uma diferença clara entre o verdadeiro e o fictício, aponta que existe, já na premissa do trabalho do historiador, isto é, na sua relação com as fontes, um teor fictício.

É o historiador que transforma os traços do passado em fonte através das suas perguntas. Isto significa afirmar que a condição de fonte não é natural a esses resquícios do passado. O historiador, então, “tem o mundo à sua disposição”, pois “tudo para ele pode converter-se em fonte, basta que ele tenha um tema e uma pergunta formulada a partir de conceitos, que problematizam este tema e os constroem como objeto.” (PESAVENTO, Op. Cit., p. 19). Nesse sentido, como

Kucinski, o historiador também *inventa* o passado, mas antes de fazê-lo livremente, opera a partir de uma “ficção controlada”. Isto é, limitado pelo seu compromisso de atingir o real acontecido. A autora aponta, também, que a natureza ficcional do trabalho do historiador é controlada

pelas estratégias de argumentação – a retórica – e pelos rigores do método – testagem, comparação e cruzamento –, na sua busca de reconstituir uma temporalidade que se passou por fora da experiência do vivido. Sua versão do passado deve, hipoteticamente, poder “comprovar-se” e ser submetida à testagem, pela exibição das fontes, citações e notas de rodapé, como que a convidar o leitor a refazer o caminho da pesquisa se duvidar dos resultados apresentados. (Ibidem, loc. Cit.)

A ficção, entretanto, não deve ser compreendida como oposta à ideia de verdade. De acordo com Juan Jose Saer, uma perspectiva que toma a relação entre a verdade e a ficção de forma hierárquica, onde a primeira é superior à segunda, entende a situação através de uma “mera fantasia moral”. Isso acontece pois, para o autor, a escrita da ficção não possui como propósito se distanciar da verdade, “mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento.” (SAER, 2009, p. 2). Dessa forma,

Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. (Ibidem, loc. Cit.)

Para o autor, portanto, a ficção não é uma reivindicação do falso, e mesmo aquelas ficções que o incorporam deliberadamente, o fazem para assinalar a ambiguidade e duplicidade presentes na ficção, isto é, a mescla entre o empírico e o imaginário. Tal chave de entendimento acaba por promover um outro olhar para a obra de Kucinski, sublinha um lado mais preocupado em refletir sobre a história recente brasileira, antes de emitir um discurso sobre o passado que, de fato, tenha o objetivo de domá-lo.

### **Memórias irrevogáveis**



Dando continuação à análise do prefácio de *K.*, observamos, neste texto, a forte presença do tema da memória. O autor, então, nos dá algumas pistas de compreensão da sua obra:

Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, lá como estavam, há décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completá-las ou lapidá-las com registros da época. [...] Depois, valendo-me da fabulação, levei essas recordações a cenários imaginados; juntei situações ocorridas em tempos diferentes, algumas idealizei do quase nada e preenchi as lacunas de esquecimento e os bloqueios de subconsciente com soluções inventadas. (KUCINSKI, 2012, p. 13)

Podemos observar, aqui, uma tomada de posição por parte do autor diante do seu processo criativo. Decide afastar-se o máximo possível de um rigor factual na elaboração de seu romance. De acordo com o próprio autor, o momento de escrita do livro foi marcado por um desejo pessoal de se reinventar como ficcionista, o que provocou seu distanciamento dos métodos “jornalísticos ou acadêmicos de contar”. O que se expõe neste fragmento, todavia, é a presença da memória como matéria-prima. Mais do que isso: Kucinski admite a qualidade “soterrada” dessas memórias, há décadas suprimidas e que, nesse momento, se deram a conhecer através da elaboração literária.

De acordo com Enzo Traverso, a história e a memória partilham uma mesma preocupação e objeto: elaborar o passado. Houve, entretanto, um crescente distanciamento entre as duas, visto que a história continuamente se distanciou do passado para estudá-lo e, nesse processo, tornou a própria memória um objeto. Justamente, enquanto a história possui um compromisso científico, isto é, opera o passado através de um método, onde opera análises e estabelece relações, a memória é eminentemente subjetiva.

Nesse sentido, é “qualitativa, singular, pouco preocupada com comparações, contextualização, generalização.” (TRAVERSO, 2005, p.18). Traverso enfatiza o caráter metamorfoseável da memória, que não se congela e mais se assemelha a um “canteiro de obras, em transformação permanente” (Ibidem). Indo além da metáfora benjaminiana da “teia de Penélope”, cuja urdidura contempla, ao mesmo tempo, lembrança e esquecimento, Traverso aponta que a memória é sempre alterada, também, por experiências novas. Chega, então, numa conclusão muito importante:

“Em suma, a memória, seja individual ou coletiva, é uma visão do passado sempre filtrada pelo presente.” (Ibidem).

Apoiando-nos nas reflexões de Michael Pollak, lembramos que a memória está sempre imersa numa dinâmica de disputa. O esquecimento, para além do plano individual, está sempre presente nas representações e debates sobre o passado. O autor propõe uma diferença entre “memória coletiva”, aqui entendida como a memória de um grupo ou nação que, além de “manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum [...]”(POLLAK, 1989, p. 4), sofrendo um trabalho de enquadramento, possui também um “caráter destruidor, uniformizador e opressor [...]”(Ibidem, p. 9); e “memórias subterrâneas”, aquelas que estão à margem dos discursos oficiais e fazem parte da experiência daqueles que foram, de alguma forma, dominados, além de geralmente passarem por um processo de silenciamento.

Justamente, Kucinski traz à tona um passado constantemente recalçado no debate público brasileiro, problematizando, desse modo, a própria ideia de que se trata de um “passado que já passou”. Opera, então, através de uma compreensão de tempo comum àqueles que viveram experiências dolorosas ou traumáticas. Em *História, memória e violência de Estado: tempo e justiça* (2018) Berber Bevernage nos esclarece essa questão e contrapõe o “tempo da jurisdição” e o “tempo irreversível da história”. Enquanto o tempo da jurisdição entende o crime realizado como um fato presente e, portanto, passível de ser plenamente punido ou compensado, através de uma “lógica quase econômica de culpa e punição” (Ibidem, p. 29), o tempo irreversível da história parte da premissa de que aquilo que ocorreu está efetivamente preso ao passado e, dessa forma, inalterável e ausente: o autor usa a imagem da “flecha do tempo” que, implacável, só segue adiante.

Na esteira de autores como Horkheimer, Levinas e Derrida, Bevernage estabelece que a concepção jurídica de tempo se baseia, principalmente, na ideia primitiva de troca, entendida aqui como incapaz de dar conta de temas como sofrimento e injustiça histórica. Por outro lado, questiona a distância – aparentemente auto-evidente – entre o passado e o presente do tempo da história. Recupera, então, a obra do filósofo francês Vladimir Jankélévich que, para além dos tempos irreversíveis e reversíveis, nos apresenta a ideia do irrevogável. Bevernage sintetiza:

As pessoas experimentam o passado como irreversível se elas o experienciam como frágil e imediatamente dissolúvel ou fugaz em relação ao

presente. Experimentam o passado como irrevogável se o experienciam como um depósito persistente e massivo que se adere ao presente. (Ibidem, p. 33)

A importância dessa chave de entendimento é, justamente, oferecer uma fuga da dicotomia acima exposta. Mesmo que esta concepção confirme a inalterabilidade do passado, acaba por, ao contrário do tempo irreversível, não condenar “o passado a um estatuto ontológico inferior que facilita sua negligência”. O rompimento com a distância temporal propõe um passado presente e resistente à passagem do tempo.

Dito isso, devemos lembrar que a obra de Kucinski só foi escrita cerca de 40 anos após os eventos de que trata. É, então, uma elaboração amadurecida, gestada lenta e silenciosamente durante estes anos. Segundo suas próprias palavras – em depoimento no evento Seminário Arte, Memória, Verdade e Justiça, realizado em 28 de março de 2019, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro – trata-se de um “acúmulo de experiências de vida que transbordou no *K*”.

O lugar que a obra ocupa, para além do debate que suscita sobre a relação entre história e ficção, compreende também problemáticas acerca de uma disputa de memória. Insere-se no debate nacional acerca do passado recente brasileiro, é uma manifestação dos restos não solucionados do período ditatorial. É através de uma memória particular, de uma tragédia que se abateu sobre uma família, que Kucinski pensa o Brasil e sua forma de lidar com um passado doloroso e que, resistente, permanece assombrando. Cumpre, então, uma função essencial. Em tempos de negacionismo, opera através de uma

[...] polêmica, paradoxal e, ainda, constrangedora tarefa do historiador: é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade. (GAGNEBIN, 2006, p. 44)

Nesse sentido, sua reflexão adquire, também, contornos ético-políticos. Aqui, nos lembramos de Walter Benjamin, que em sua tese VII em seu documento *Teses sobre o conceito de história*, nos mostra que a tarefa do historiador, antes de se render ao discurso dos vencedores, deve ser a de “varrer a história a contrapelo”. A figura do narrador como catador de sucatas é, aqui, muito relevante. A ideia que já apresentamos anteriormente e que cabe reforçar neste momento é a de que, mesmo que não seja um historiador e não pretenda sê-lo, Kucinski age como um através do

seu compromisso em narrar um passado doloroso, numa operação que ao mesmo tempo denuncia e deslinda algumas características próprias desse tipo de elaboração do passado.

### Teor testemunhal

A obra de Bernardo Kucinski é uma manifestação da imbrincada relação entre história, memória e literatura. Evidência disso é o fato de que seus romances articulam, em seu cerne, questões concernentes à problemática do testemunho e, como consequência, da chamada “literatura de testemunho”.

Antes de compreendermos no que consiste esse gênero literário, devemos dar a devida atenção, antes de tudo, à ideia de testemunho. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2003), a partir do latim, o testemunho poder ser definido em duas palavras: *testis* e *superstis*. A primeira palavra se refere ao depoimento de um terceiro em um processo, daquele que observou uma contenda e relata o que viu a fim de solucioná-la. A segunda, por sua vez, quer dizer sobrevivente, num sentido próximo ao de mártir, do grego *mártyros*, que significa testemunha. Estes seriam dois graus do testemunho. Haveria, também, o testemunho solidário, como propõe Jeanne Marie Gagnebin, na tentativa de ampliar o conceito de testemunha. Pautada no sonho de Primo Levi, no qual seus ouvintes o abandonam e não permitem que sua história os alcance plenamente, nos propõe justamente o contrário:

“[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto [...] seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro [...] (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Em contrapartida, se levarmos em conta o que diz Primo Levi – cânone fundamental do testemunho –, poderíamos dizer, então, que o testemunho em primeiríssimo grau, das vítimas primeiras de uma violência, não seria possível, visto que não se pode narrar a morte. Nessa concepção, toda testemunha seria um terceiro. De acordo com Wilberth Salgueiro, então, haveria, de um lado, numa perspectiva ortodoxa, a impossibilidade de se testemunhar, “seja porque a morte é inenarrável, seja porque a linguagem falha” (SALGUEIRO, 2012, p. 288), e, do outro, de forma mais maleável, uma perspectiva que abrange a condição do testemunho a uma atitude simbólica de solidariedade para com os outros.

Essa problemática existente já na concepção do que seria o testemunho e quem seria o verdadeiro emissor do testemunho se desdobra, também, na literatura de testemunho. Em seu trabalho, Helmut Galle (2018) atribui a questão do testemunho na literatura, em grande medida, àqueles que se propuserem a narrar a Shoah. Para isso, pauta-se principalmente no trabalho de Elie Wiesel, que designou a chamada *literature of testimony*, “textos que testemunham as atrocidades do Holocausto vivenciadas pelos próprios autores”. Salgueiro, ao definir este gênero, também parte dessa premissa.

Contudo, mostra que essa noção foi ampliada e passou a ser utilizada também em “relação aos genocídios e massacres contra índios e negros; ou em relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo.” (Ibidem, p. 291).

Além disso, para o autor, o cânone europeu do testemunho pode ser encontrado nas obras de Primo Levi e Paul Celan, relatos de suas experiências em campos de concentração nazistas. Identifica, no Brasil, obras que dizem respeito ao período da Ditadura Militar (1964-1985) e, de exemplo, cita *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira, *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, entre outros.

Numa tentativa de dar conta das principais características desse gênero, o autor expõe, de forma esquemática mas não menos precisa, algumas tendências: (1) o registro em primeira pessoa; (2) a sinceridade do relato; (3) o desejo de justiça; (4) a vontade de resistência; (5) o abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético; (6) a apresentação de um evento coletivo; (7) a presença do trauma; (8) rancor e ressentimento; (9) vínculo estreito com a história; (10) sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas; (11) sentimento de culpa por ter sobrevivido; (12) impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido (Ibidem, p. 293). Antes de acreditar que se trata de uma sistematização definitiva, Salgueiro admite que, para cada uma dessas tendências, existiriam obras que serviriam como “contra-exemplo” e, apesar disso, não deixariam de fazer parte do gênero.

Como resume Salgueiro, o debate gerado por essas obras “envolvem questões de gênero, de valor, de saberes, que, mais uma vez, tencionam os limites entre estética e ética, entre verdade e ficção, entre realidade e representação.” Ora, é este também o debate que a obra de Kucinski suscita, como o presente trabalho demonstra. Além disso, se tomarmos a definição de testemunho proposta por Márcio

Seligmann-Silva, veremos que o local ocupado por Kucinski é, ao mesmo tempo, de *testis* e *supertis*, como demonstra Rafael Ferreira:

Em primeiro lugar, porque Kucinski é um sobrevivente (*superstes*) do aparelhamento repressivo, posto que se exilou para não ser preso, afastando-se, desse modo, do destino trágico que muitos presos políticos tiveram nos porões da ditadura — a aniquilação completa. Em segundo lugar, porque o escritor é testemunha (*testis*) do sequestro, tortura e desaparecimento de sua irmã e de seu cunhado, sendo, desse modo, capaz de portar algo de verídico sobre os fatos e de transmitir o que eles, Ana Rosa e Wilson Silva — as verdadeiras testemunhas dos horrores da ditadura civil-militar — jamais puderam dizê-lo, uma vez que tatearam o seu fundo e não mais voltaram, para usar uma expressão empregada por Levi em *Os afogados e os sobreviventes*. (FERREIRA, 2018, p. 57)

Dito isso, resta considerar que, na realidade, o pertencimento ou não da obra de Kucinski ao gênero da literatura de testemunho não é a questão principal aqui colocada. O ponto a se perceber é que, definitivamente, sua obra divide importantíssimas características com essa literatura e, portanto, entender desta pode ser muito útil ao entendimento do trabalho realizado por Kucinski. Desse modo, mesmo que não faça parte da literatura de testemunho em seu sentido original, possui, de forma candente em sua composição, um forte **teor testemunhal**<sup>2</sup>.

Dessa forma, retornamos a Helmut Galle e algumas de suas considerações sobre a literatura de testemunho. O autor parte do princípio de que condições culturais e históricas interferem na constituição da ficcionalidade na sociedade. Por conta disso, a Shoah e seu impacto mundial e, mais especificamente, na linguagem, interferiu na forma pela qual compreendemos e assimilamos a ficção.

Para Galle, este gênero demonstra sua importância e especificidade a partir do momento em que se tornou “pedra de toque nos debates estéticos e políticos em torno do pós-moderno, do sublime, da representação e da memória coletiva.” (GALLE, 2018, p. 168). Justamente, o autor expõe a capacidade desse gênero de transpor as barreiras discursivas entre ficção e não-ficção, visto que abarca tanto relatos factuais como romances. É essa a característica que levanta a hipótese de que este tipo de representação do passado propõe um outro pacto ficcional, que borra, em algumas medidas, os limites entre relato ficcional e factual.

---

<sup>2</sup> Trata-se de uma proposta de Márcio Selligman-Silva, uma chave para compreender esse “novo” gênero literário. Cf. SELLIGMAN-SILVA, 2003.

Podemos considerar, portanto, que a literatura de testemunho ou a literatura do Holocausto foi a primeira que, por razões históricas, propôs um discurso sobre o passado dessa natureza. Os mesmos fundamentos podem ser encontrados em obras que, mesmo não tratando da Shoah, tratam de outras catástrofes e materializações da barbárie que, por isso mesmo, transformam o testemunho e as formas de se representar o passado. Antes de um rigor factual, a demanda por uma abordagem que torne a questão mais complexa, como nos mostrou Saer sobre o procedimento ficcional.

### **Pacto ficcional e paratextos**

O prefácio da obra de Kucinski consiste, basicamente, numa proposta de como se ler seu romance. Mais profundamente, é a manifestação de um acordo ou pacto ficcional. Entender no que consiste esse importante aspecto próprio da ficção pode contribuir para que entendamos a operação realizada por Kucinski.

De acordo com Galle, “As regras que, numa certa cultura, orientam a produção das enunciações ficcionais (fictive utterance) e a recepção adequada destas na atitude ficcional (fictive stance) são geralmente implícitas.” (Ibidem, p. 20). Elas se dão a conhecer e emergem nos debates de forma mais evidente justamente quando uma obra rompe ou infringe essas normas. O autor usa de exemplo o caso da obra *Fragmentos. Memórias de uma infância 1939-1948*, de Binjamin Wilkomirski. Nesse caso, a obra foi vendida como uma autobiografia de um sobrevivente dos campos de concentração, uma criança órfã que apreende (ou não) o mundo numa realidade completamente inverossímil. Descobriu-se, depois, que o autor, de nome verdadeiro Bruno Doesseker, não era descendente de judeus e nem deixou a Suíça na infância.

De maneira geral, entretanto, o acordo ficcional é apreendido ao longo do tempo através da contínua exposição a obras ficcionais. Evidentemente, algumas obras propõem pactos outros e que são verdadeiramente assimilados ao longo de sua leitura. De acordo com Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994),

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão de descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente

*finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *finjimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81)

Se aplicarmos ao caso da obra de Kucinski, veremos que a situação não é tão simples. Usando o exemplo de Eco, no qual nos diz que é o acordo ficcional que nos permite acreditar que, em *Chapeuzinho Vermelho*, o lobo é capaz de falar, podemos dimensionar a diferença das questões que se apresentam. Evidentemente, nesses dois casos, já existe o entrecruzamento entre o mundo ficcional e o “mundo real”: toda ficção, em alguma medida, se vale do mundo real como referência. Caso contrário, o leitor não seria capaz de compreender aquele mundo narrado.

A diferença, aqui, é mais profunda. Diz respeito, essencialmente, a uma forma de representar o passado. Mais do que simples passado: um passado doloroso e que envolve violência de Estado. Justamente, é um passado *acontecido* e que, para ser representado, precisa ser transformado em ficção. De acordo com Beatriz Vieira, a experiência histórica dolorosa motiva a busca da linguagem literária, por seu teor mais plástico e sensível, ao mesmo tempo em que motiva a busca da história/historiografia, para que a dor seja incluída como realidade histórica, e não “reduzida” à ficção (VIEIRA, 2013).

Como acima mencionado, o prefácio desta obra constitui um contrato ficcional. Nele, como demonstramos nos subcapítulos anteriores, o autor expõe, ao leitor, a maneira pela qual empreendeu sua produção, e, dessa forma, sugere uma chave de leitura que questione limites estanques entre realidade e ficção. Além disso, demonstramos também que, mesmo não operando e nem querendo operar como, existem algumas semelhanças entre o trabalho desempenhado por Kucinski, como ficcionista, com o trabalho do historiador.

Curioso notar que tais semelhanças estendem-se, também, ao próprio prefácio que tratamos de analisar. Retomando Gérard Genette, podemos observar que, em sua manifestação original, isto é, quando é autoral assuntivo, o prefácio tem, como prerrogativa primordial, a intenção de “garantir ao texto uma boa leitura” (GENETTE, 2009, p. 176). Pode, contudo, servir a diferentes funções. A maioria dos casos citados pelo autor dizem respeito à valorização de algum aspecto da obra. Seja do assunto tratado, da importância deste, da novidade que promove ou da unidade da obra (mais comum em coletâneas). Há, entre estes, um tipo de prefácio que propõe a valorização do tratamento do autor sobre o que trata. Para Genette, o único mérito que um autor



pode atribuir a si mesmo por meio do prefácio é o “de veracidade ou, pelo menos, de sinceridade, isto é, de esforço no sentido de veracidade.” (Ibidem, p. 184). O autor continua:

“É, desde Heródoto e Tucídides, um lugar-comum do prefácio histórico e, desde Montaigne, do prefácio de autobiografia ou de autorretrato. [...] Entre historiadores, ele se reafirma com uma exposição de método que vale por uma garantia (através dos meios). Assim, Tucídides garante ter-se fiado apenas na observação direta, ou em testemunhos devidamente confirmados e, nos discursos cujo texto literal não pode reproduzir, procura ater-se apenas a seu teor de conjunto e a sua verossimilhança. (Ibidem, loc. Cit.)

Identificamos essa postura no prefácio original de *K.*, pois a chave de leitura que Kucinski promove se dá através da exposição de seu método de escrita, de uma nota sincera em que esclarece, entre outras coisas, de que maneira suas lembranças influenciaram no processo, de como vê a relação da obra com a História, de que fontes históricas se utiliza e até mesmo o que orienta a ordenação dos capítulos. Neste momento, faz-se necessário a citação do prefácio na íntegra:

Caro leitor:

Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.

Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, lá como 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 as lacunas de esquecimento e os bloqueios de subconsciente com soluções inventadas.

Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na da exumação imprevisível desses despojos de memória, o que de novo me obrigou a tratar os fatos como literatura, não como História.

A unidade se deu através de *K.* Por isso, o fragmento que o 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, 2012, p. 13)

A própria opção por este prefácio, então, aproxima Kucinski dos métodos empregados por historiadores. Neste momento, resta considerar, ainda, algumas reflexões a respeito de outro paratexto presente em sua obra e que influencia de modo determinante no próprio acordo ficcional proposto pela obra.

## Considerações finais

Justamente, o paratexto é formado por duas dimensões. Aquela que possui um lugar em relação ao próprio texto, “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas [...]” (Ibidem, p. 12). Essa dimensão recebe, então, o nome de **peritexto**. A outra esfera consiste naquilo que é exterior ao texto, ou, como diz Genette, “a uma distância mais respeitosa” (loc. Cit.). Essa, encontrada em suportes midiáticos, tais como conversas e entrevistas, ou em forma de comunicação privada, como correspondências e diários íntimos, recebe o nome de **epitexto**.

Mais especificamente, de acordo com Genette,

É epitexto todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente limitado. (Ibidem, p. 303)

O que buscamos evidenciar, nesse momento, é o fato de que o conhecimento de uma informação exterior à obra de Kucinski e, essencialmente, sobre sua própria vida, altera sobremaneira a forma como a lemos, interpretamos e sentimos. Justamente, transforma completamente o acordo ficcional. Seu prefácio, aqui analisado, apenas sugere, mas não afirma, com todas as letras, que a história de sua irmã é real.

Se imaginarmos um leitor comum que, alheio a círculos que discutem temas referentes à ditadura e suas vítimas, ao passear por uma livraria, se depara com *K.: Relato de uma busca* e decide comprá-lo e lê-lo, terá um entendimento completamente diferente daquele que sabe o fundo verdadeiro da história ali narrada. A ambiguidade da obra funciona com todo o seu potencial somente quando se sabe que a filha que se busca no livro de fato existiu; que se chamava Ana Rosa e tinha o mesmo sobrenome do autor do livro, seu irmão; que era realmente professora de Química na Universidade de São Paulo e, além disso, militante da Aliança Libertadora Nacional; que, de maneira trágica, foi realmente sequestrada pela repressão junto com seu marido, Wilson Silva, e que desde então ambos entraram para a lista dos desaparecidos pela Ditadura Brasileira.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. LeBooks (Kindle edition), 2020.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BEVERNAGE, Berber. *História, memória e violência de Estado: tempo e justiça*. Serra: Editora Milfontes/ Mariana: SBTHH, 2018.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EYLER, F. M. S. Heródoto de Halicarnasso. In: PARADA, Maurício (org.). *Os historiadores: clássicos da história. Vol. 1: de Heródoto a Humboldt*. Petrópolis: Vozes/PUC-Rio, 2012, p. 10-40.

FERREIRA, Rafael Nunes. *Literatura em tempos sombrios: os porões da ditadura civil-militar no romance K. Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski*. 2018. 116 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2018.

FINKELBERG, Margalit. Nem verdadeiro nem falso: a invenção da ficção na Atenas clássica. In: GALLE, Helmut P. et al. *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018, p. 49-64.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

GALLE, Helmut P. E.. O testemunho: um novo paradigma da ficção? In: GALLE, Helmut P. et al. *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018, p. 167-188.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução: Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KUCINSKI, Bernardo. *K.* 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura. Uma nova-velha história. In: COSTA, Cléria Botelho da. et al. *Literatura e História: identidades e fronteiras*. 1ed. Uberlândia: EDUFU, 2006, p. 11-27.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 15, p.1-4, 2009.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 19, n. 31, p. 284-303, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.



TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar*. Lisboa: Unipop, 2012.

VIEIRA, Beatriz. (Des)Memória de perplexidades. *CONFLUENZE*. v.5, n.1, p. 48-65, 2013.