

**DITADURA, ONTEM E HOJE: FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA**  
**EM K. – RELATO DE UMA BUSCA**

*DICTATORSHIP, YESTERDAY AND TODAY: FICTION, HISTORY AND*  
*MEMORY IN K. – RELATO DE UMA BUSCA*

Luís Antônio Corrêa DOS REIS<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma análise do romance *K - Relato de uma busca* (2011), do escritor brasileiro Bernardo Kucinski, que retrata os desdobramentos do regime ditatorial brasileiro a partir do desaparecimento de uma professora. O livro é baseado na experiência familiar do autor e utiliza os recursos da ficção para narrar a opressão desse período da história contemporânea brasileira. Considerando um referencial teórico sobre memória e ficção, a presente análise se dedica a considerar os elementos que inserem a obra na categoria de romance histórico e traços características de testemunho sobre a experiência histórica coletiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Literatura brasileira; Bernardo Kucinski.

**ABSTRACT:** This work presents an analysis of the novel *K - Relato de uma busca*, (2011), by the Brazilian writer Bernardo Kucinski, which portrays the unfolding of the Brazilian dictatorial regime from the disappearance of a professor. The book is based on the author's family experience and uses fiction resources to narrate the oppression of this period in contemporary Brazilian history. Considering a theoretical framework on memory and fiction, this analysis is dedicated to considering the elements that place the work in the category of historical novel and characteristic traits of testimony about the collective historical experience.

**KEYWORDS:** Literature; Brazilian literature; Bernardo Kucinski.

## **1 Introdução**

Para examinar e esclarecer as violações de direitos humanos praticados no Brasil entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988, período que

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras, na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, São Paulo, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos. E-mail: luis.antonio@unesp.br.

contempla a interrupção democrática imposta pelo golpe que instaurou a ditadura militar (1964-1985), foi criada, em 18 de novembro de 2011, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) por meio da Lei Nº 12.528. Entre os objetivos da proposta estava o de “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional” (Brasil, 2011). Foi, portanto, uma tentativa de reconhecer a violência praticada pelo estado brasileiro ao longo dos 21 anos de um regime que, segundo o próprio relatório final da CNV, dizimou a vida de 434 pessoas, mortas e desaparecidas pelos aparelhos repressores desse mesmo estado.

A CNV foi um marco na tentativa de reparação às vítimas e recuperação da memória sobre o período. Nesse sentido, a comissão revela-se exitosa como um reconhecimento oficial da violência do regime, mas pode ao mesmo tempo ser encarada como uma nova raia temporal de recrudescimento de parte das tensões políticas presentes durante os anos de chumbo.

Historiadores, cientistas políticos e especialistas afins seguirão debruçados na tentativa de explicar os percursos históricos e políticos brasileiros. Por ora, os desdobramentos dessa teia de acontecimentos servem para situar uma vasta produção literária engajada sobre o mesmo objeto: o golpe de 64 e suas implicações para a vida nacional. Da safra mais recente, destaca-se o romance sobre o qual se constitui esse breve estudo, *K. – Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, escrito sob as condições de um país redemocratizado e que lança uma visão sobre acontecimentos registrados durante o regime.

A relação entre o sentimento de uma época e a expressão desse movimento na literatura deixa marcas no que se conta e na forma como se conta. Nesse sentido, a obra literária de Kucinski, assim como a CNV, se alimenta de um tempo histórico marcado pela busca por justiça em nome dos que foram subjugados.

## **2 Tema, forma e intertextualidades**

*K. – Relato de uma busca* conta os desdobramentos do desaparecimento de A., professora de química da Universidade de São Paulo (USP). A história é inspirada no drama familiar pessoal do autor, que teve a irmã, Ana Kucinski, levada pelos aparelhos de repressão. Na obra, a narrativa majoritariamente

acompanha os percursos do pai de Ana, denominado apenas como K, na tentativa de desvendar os acontecimentos que levaram a filha ao perecimento.

O nome com o qual o personagem é apresentado no romance, a sintética e significativa inscrição “K.”, traz consigo uma dupla referência que alcança tanto o plano autobiográfico, já que remete ao sobrenome da família do autor, Kucinski, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação intertextual com o escritor alemão Franz Kafka por meio do personagem de *O processo* (1925), Joseph K., que é, tal como no romance brasileiro, tragado pela “burocracia administrativa de uma esfera de poder que se coloca como intocável e absoluta em seus meios de ação” (Silva, 2020, p. 24). K., tanto na obra de Kucinski quanto na do autor tcheco, é vítima de um processo contra o qual não há, por mais que se tente, possibilidade de defesa e é capaz de embaralhar tudo o que está a sua volta num jogo de silêncios, resiliência e cumplicidade.

Do ponto de vista da forma, *K. - Relato de uma busca* se divide em 29 capítulos, sendo o último deles um *Post Scriptum*, em que o próprio autor se coloca como narrador para atestar, num pressuposto tempo presente, a atividade ainda em vigência de sistema repressivo e articulado. Com esse recurso, semelhante ao que propõe o capítulo de abertura do romance, Kucinski expressa a continuidade desse sistema e a permanência do aparelho de violência contra os perseguidos políticos e seus familiares. Esse ciclo, portanto, está representado formalmente pela expressão epistolar, em primeira pessoa, que conecta o primeiro ao último capítulo do livro.

Essa conexão confere unidade a uma obra cuja leitura pode ser feita de modo fragmentado, já que há uma instância de sentido em cada um dos capítulos. A narrativa central, do pai que procura a filha desaparecida, é intercalada por outras vozes, característica que confere ao romance a condição de desmontável, já que a sucessão dos capítulos não replica a cronologia dos fatos. Esse caráter é destacado em *Os visitantes* (2016), novela de metaficção publicado posteriormente em que o autor volta a ser personagem e discorre sobre sua própria metodologia narrativa empregada no romance anterior e traz à tona tais referências enquanto narra as várias visitas que recebe de personagens retratadas em *K. - Relato de uma busca*, num exercício metalinguístico altamente didático.

No segundo capítulo de *Os visitantes*, em que o autor-personagem é confrontado pelas opções estéticas adotadas no romance, ele defende a urgência dos relatos e confirma o procedimento:

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

O narrador se alterna entre autodiegético e heterodiegético e oscila entre passado e presente, deslocando o texto da subjetividade da narração em primeira pessoa situada num momento presente para o campo objetivo das experiências pretéritas em terceira pessoa, dando à narração dos fatos em si um caráter jornalístico. Esses deslocamentos na enunciação temporal e actorialização acompanham personagens distintos que se emaranham sobre o mesmo drama histórico.

A experiência subjetiva remete ao tempo presente e, portanto, trata da permanência das ações do regime para além da sua vigência cronológica. É o que se observa em “As cartas à destinatária inexistente”, capítulo que abre o romance:

De tempos em tempos, o correio entrega no meu antigo endereço uma carta de banco a ela destinada; sempre a oferta sedutora de um produto ou serviço financeiro. A mais recente apresentava um novo cartão de crédito, válido em todos os continentes, ideal para reservar hotéis e passagens aéreas; tudo o que ela hoje mereceria, se sua vida não tivesse sido interrompida. [...] É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descansa; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto, o carteiro fosse um Dybbuk, sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam nossos filhos e netos (Kucinski, 2014, p. 9-10).

Na sequência, o livro passa a tratar do desaparecimento da professora, A., sentido a partir do pai, K. O narrador heterodiegético coloca o leitor na tensão da constatação, das pistas, dos mecanismos opressivos e ocultos do sistema político,

ao mesmo tempo em que acompanha um genitor que, dedicado aos estudos do *íidiche*, a língua morta dos judeus, mal se dera conta das atividades políticas da herdeira. É um pai que conhece a filha ao perdê-la.

A narrativa em terceira pessoa alterna-se ainda em diversas vozes — a do pai, a do casal de desaparecidos, etc. Há, também, um conjunto de capítulos que deslocam a perspectiva do núcleo de pessoas afetadas (pai, filha, genro) e focaliza a outra ponta do regime, ou seja, para os atores do sistema repressivo. É o caso dos capítulos “A abertura”, “Dois informes”, que apresenta o relato da emboscada que resultou na prisão do casal feita por um agente do sistema, entre outros. Dois capítulos, especialmente, operam no sentido de configurar as referências de personagens históricos. É o caso do capítulo “A terapia”, que dá voz a uma ex-presidiária tirada do sistema carcerário para prestar serviços numa “casa de tortura”, em que aparece o personagem Sérgio Paranhos Fleury:

Finalmente a jovem fala, mas sua voz é tênue, mal se fazendo ouvir, e seu ritmo lento.

“Quem me arranhou o emprego foi um delegado, o delegado Fleury.”

“O Fleury do esquadrão da morte? É dele que você está falando, Jesuína? Do Sérgio Paranhos Fleury?”

A terapeuta ergue-se da cadeira estupefata, não chega a ficar ereta para não espantar a garota, senta-se de novo, lentamente. Teme estar se metendo em coisa perigosa (Kucinski, 2014, p. 123-124).

Já em “A reunião da congregação”, recria-se a formalização do processo 174 899/74, do Instituto de Química da Universidade de São Paulo, em que se deliberou pela rescisão do contrato “da filha de K.” por abandono de função. Nesse trecho, inclusive, são reproduzidas partes da ata da reunião — uma fonte primária de informação. Nenhuma das referências até aqui citadas é tão explícita quanto às contidas nesse capítulo, que alcança um estatuto documental ao narrar a reunião da Congregação de professores do Instituto em que se deliberou a rescisão do contrato de trabalho da professora desaparecida por “abandono de função”. No texto, os responsáveis pela deliberação são apontados nominalmente e a informação pode ser confrontada com os registros históricos: Ivo Jordan, Newton Bernardes, Metry Bacila, Giuseppe Cilento e Ernesto Giesbrecht. A cena é narrada da seguinte forma:

Esta é a quadragésima sexta reunião mensal da Congregação, órgão supremo do Instituto. Estamos no dia 23 de outubro de 1975. Passaram-se dezenove meses desde o desaparecimento da filha de K., lotada nos quadros da universidade como professora assistente doutora. Na ordem do dia consta o processo 174 899/74 da reitoria pedindo a rescisão do seu contrato por “abandono de função”, conforme o inciso IV do artigo 254 do Regimento (Kucinski, 2014, p. 152).

Portanto, estão presentes em *K. – Relato de uma busca* todos os elementos clássicos constituintes do gênero romance (pessoa, espaço e tempo) e outros recursos estilísticos, como as referências históricas e documentais, a polifonia narrativa e apresentação de capítulos epistolares. Essa formatação híbrida coloca a obra como fulcral na produção contemporânea brasileira, especialmente sob a perspectiva das narrativas que abordam a experiência da ditadura na sociedade brasileira, uma cicatriz, conforme a expressão de Vecchi e Eugenio (2020), que “absorve a memória do trauma e, pelo corpo, a projeta no espaço público” (p. 2).

### **3 História, memória e ficção**

Mais do que um diálogo engajado com um determinado período da história brasileira, a obra de Bernardo Kucinski reverbera outros processos históricos de perseguições e extermínio. As tensões políticas do contexto nacional recuperam na memória do personagem K. a condição de perseguido vivida no holocausto judeu, na Polônia. O trauma é, então, recolocado na ordem familiar e desperta conflitos dormentes, conforme afirma o narrador:

Naquela noite, no Clube Militar, à medida que subia os degraus de mármore branco talhados em forma de pétalas, que conduziam ao andar superior, K. observava a imponência da construção, com suas linhas neoclássicas. Lembrou-se subitamente de outra escadaria em outros tempos, em Varsóvia, igualmente em mármore e também no estilo neoclássico, que ele galgara aos saltos, ainda jovem e valente, para indagar o paradeiro da irmã Guita, presa num comício do partido que ajudara a fundar, o Linke Poalei Tzion. Alarmou-o a emergência da lembrança, que julgava soterrada sob os escombros da memória (Kucinski, 2014, p. 36).

Há, portanto, um jogo duplo da memória que entrelaça o Brasil e a Polônia, o holocausto e o regime militar brasileiro, as repetidas perseguições sofridas outrora pelo pai e, agora, pela filha. É o ciclo implacável da violência política, cuja perpetuação é representada pelas expressões de pessoas, espaço e tempo da narrativa. “O sobrevivente só vive o presente por algum tempo; vencido o espanto de ter sobrevivido, superada a tarefa da retomada da vida normal, ressurgem com força inaudita os demônios do passado” (Kucinski, 2014, p. 166), desabafa o narrador, próximo ao final do romance.

Se, ainda que dolorosa, a experiência da memória é necessária e inevitável, a obra de Kucinski se apresenta como resultado do acúmulo de experiência pessoal e familiar do próprio autor, projetada no âmbito ficcional por meio das elaborações narrativas que emulam o trauma coletivo de enfrentamento cíclico do autoritarismo, no Brasil e fora dele.

O trauma coletivo do país e o conseqüente drama pessoal são fatos catalisadores tanto da biografia do autor quanto do projeto literário de Bernardo, uma vez que atravessa tematicamente seu romance de estreia, *K. – Relato de uma busca*, de 2011, e outras obras da sua brevíssima produção ficcional, como *Os Visitantes* (2016), já citado anteriormente, e *Você vai voltar pra mim* (2014), livro de contos cuja temática central também é o período militar de 64.

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

Kucinski elabora aquilo que Seligman-Silva (2008) define como “necessidade absoluta do testemunho” (p. 66). Testemunhar, baseado no que Primo Levi registrou no prefácio de *É isto um homem?* (1947), é um imperativo dialógico, “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes” (1988, p. 8) de uma catástrofe histórica.

Levi, que relatou de modo contundente a experiência de sobrevivente dos campos de concentração nazistas, defende que o testemunho, no seu caso, abarca uma experiência parcial sobre as atrocidades do holocausto. Está instalada, portanto, uma contradição: o que Primo Levi alerta é a impossibilidade do

testemunho absoluto desse trauma histórico, uma vez que quem sobreviveu não experimentou os limites daquela condição. Nas palavras do autor italiano,

a história dos Lager foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão (Levi, 2004, p. 13-14).

Isso foi — e talvez ainda seja — apontado como uma imperfeição do relato testemunhal. Porém, reconhecê-lo não significa minimizar a importância do testemunho. Halbwachs (2006) lembra que toda memória individual é necessariamente atravessada pela memória coletiva — daí a importância desse exercício. Quando algo do indivíduo vem à tona, traz consigo inevitavelmente várias faces do coletivo. O autor considera que o homem está sozinho apenas em aparência, pois seus atos e pensamentos são explicados por sua natureza de ser social, sem deixar de estar inserido em alguma sociedade nenhum instante sequer.

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

A trajetória de Kucinski, e a abordagem que ele propõe, recria, portanto, a experiência coletiva dos anos de chumbo no Brasil. O que os personagens protagonizam não são meros dramas pessoais, desenhados sob determinações de espaço e tempo. Ao contrário, eles evocam a instalação de um projeto autoritário de país capaz de atravessar as esferas humanas e sociais. Assim, ao recriar os dias subsequentes ao desaparecimento da professora de química, Kucinski provoca o que Hélène Piralan (2000, apud Seligman-Silva, 2008) definiu como a “(re)construção de um espaço simbólico de vida”, por meio de uma simbolização que gera um deslocamento temporal do fato antes embalsamado.

#### **4 Testemunho dialógico**

Há ainda outras camadas sobre a questão do testemunho necessárias nessa tratativa. Se a obra é escrita pelo irmão da professora desaparecida e narrada sob a perspectiva do pai, explicita-se que o autor, Bernardo Kucinski, não assistiu ao que se passou com a irmã na intensidade, por exemplo, que Primo Levi presenciou em Auschwitz, mesmo estando entre os sobreviventes dessa engenharia de extermínio. A voz que acompanha a trajetória do pai naqueles dias é a recriação narrativa de fatos históricos sobre os quais o autor ouviu inúmeras vezes, inserido que estava naquele ambiente familiar, conhecendo aqueles protagonistas em seus percursos, especificidades, tempos e espaços posteriormente revelados no livro. É demasiadamente adjacente, mas não é, no limite, a sua experiência, na concepção do que se pode considerar como “escrita sobre si”, ou seja, uma autobiografia ou uma autoficção, vertente marcante da literatura brasileira produzida nas últimas décadas.

Tais apontamentos, então, desconstroem a legitimidade histórica do relato? A resposta é, obviamente, não. Se o relato não é “sobre si”, ele é, pelo menos, resultado de um observador privilegiado, conforme alerta na primeira epígrafe do romance, extraída do clássico *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:

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

Os termos iniciais remetem a um pacto entre autor e leitor, um compromisso em revelar aquilo que é desconhecido pela falta de registros oficiais, numa recusa insistente de acesso e distorção dos fatos, mas está contido de modo *sui generis*, tal como uma digital, na experiência do autor, transformada em um narrador principal e assessorada por outros enunciadores ao longo do livro. Sabe-se, agora, que Ana Kucinski não abandonou o emprego como registrou em ata de assembleia a Congregação do Instituto de Química da USP. Ela não apareceu para trabalhar porque foi levada pelos agentes do regime, torturada e morta, e o capítulo “A reunião da Congregação” opera como um expurgo da hipocrisia das instituições diante do massacre do regime. Ao mesmo tempo, o livro propõe um mosaico de reconstituição histórica ainda em andamento e potencialmente

constituído daquilo que se registra em outras memórias e experiências, como um trauma coletivo.

A complementação da citação extraída de *Grande sertão: veredas*, “mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba”, é um convite a uma construção dialógica de sentido do romance nos termos bakhtinianos explicados por Barros (1994), em que “o dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto” (p. 2) e se configura “como espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto” (p. 3). Barros lembra ainda que, para Bakhtin, “nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (p. 3). Ao elencar os conceitos fundamentais dessa teoria, como polifonia, intertextualidade e, especialmente, o dialogismo, Brait (1994, p. 14) destaca o caráter dialético da linguagem que, sob a forma de interação, atravessa o indivíduo. Diz a especialista que

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

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

Tudo opera no sentido apresentado anteriormente, de que texto e contexto se fundem num todo de significado. Conforme afirma Antonio

Candido (2010) ao tratar sobre a impossibilidade de dissociação entre a obra e o meio, só é possível alcançar a integridade da primeira “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (p. 14). Assim, *K. – Relato de uma busca* é a reconstrução de um passado nacional, uma tentativa de justiça histórica em memória dos desaparecidos políticos cujo distanciamento histórico escancara e denuncia os fatos numa versão mais próxima do que realmente aconteceu. Tais circunstâncias colocam a todos como coparticipantes da História, ora como cúmplices ou vítimas, ora como testemunhas de um grande esquecimento coletivo.

## **5 O romance histórico e o recorte da ditadura**

Outra epígrafe inscrita em *K.* aparece como fundamental enquanto perspectiva de análise do texto: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (Kucinski, 2014, s/n). O inventado está no campo da linguagem, das elaborações narrativas, ou seja, na originalidade ficcional da obra. Entretanto, tematicamente o livro está pautado pela história, um drama familiar real, inserido no contexto nacional de prisões, torturas e mortes, com personagens, tempos e espaços reconhecíveis historicamente que remetem ao “quase tudo” que efetivamente aconteceu. Essa primeira leitura da epígrafe contextualiza a obra dentro do moderno romance com traços históricos, sobre a qual trataremos nessa parte.

Antonio Roberto Esteves (2010) lembra que Aristóteles estabeleceu uma distinção clara entre os dois campos, história e literatura. O historiador se ocuparia daquilo que aconteceu, enquanto o literato se dedica ao que poderia ter acontecido. Trata-se, portanto, na concepção aristotélica, de uma distinção entre o que é relativo à verdade e aquilo que está circunscrito à verossimilhança.

Apesar dos preceitos do filósofo grego, as fronteiras nem sempre foram claras e um movimento de sucessivas aproximações e distanciamentos epistemológicos marcou as relações entre literatura e história ao longo do tempo. Até o século XIX, a historiografia era considerada uma arte narrativa e reconhecia-se, portanto, sua natureza literária. Após as primeiras décadas do século XIX, a história foi elevada à categoria de ciência e afastada da narrativa ficcional. Essa perspectiva colocou a ciência no âmbito da verdade e a ficção no

papel de fantasia ou recriação. Coube ao século XX, sob a égide da relatividade, provocar uma nova reaproximação entre os dois campos, “partindo do princípio de que ambos são construtos narrativos” (Esteves, 2010, p. 25).

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

Foi resultado de uma série de eventos históricos, como a Revolução Francesa e as conseqüentes campanhas napoleônicas, que levou o homem da época ao despertar de certa consciência de sua condição histórica. E coube a Scott, no processo de afirmação do romance como epopeia da burguesia, criar essa nova variante narrativa, cujos personagens, ao mesmo tempo que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época apresentada (Esteves, 2010, p. 31).

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

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

romance histórico se destaca por propor uma releitura crítica da história, que, conseqüentemente, contraria as versões oficiais, especialmente no ambiente repressivo dos regimes militares que se estabeleceram na América do Sul.

Essa multiplicidade de perspectivas tem como resultado uma diluição daquilo que se propunha a ser a verdade única dos fatos. Mais do que isso, “contestando as convenções da historiografia e da composição romanesca tradicional, o romance contemporâneo ultrapassa as fronteiras entre teoria e prática, produzindo uma espécie de simbiose entre uma e outra” (Esteves, 2010, p. 40-41). Se ao historiador está delegado o ofício de buscar as fontes primárias e extrair desses registros as camadas oficiais das leis, da ordem e dos fatos, “o romancista escapa às verdades oficiais e trabalha os fatos com a maleabilidade necessária para o seu desenvolvimento, da história dos vencidos, daqueles que sonharam, que planejaram, mas que não fizeram os fatos” (Dalcastagnè, 1996, p. 48).

Essa nova modalidade narrativa, que derruba os alicerces da história hegemônica, se constitui num modo crítico de repensar o passado, apontando, ainda, para uma crítica ao tempo presente. *K. – Relato de uma busca*, se encaixa nessa perspectiva: coloca novos termos à história, ao mesmo tempo em que alerta a recorrente incapacidade brasileira, ontem e hoje, de confrontar sua memória. Assim são os romances históricos, “documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente” (Dalcastagnè, 1996, p. 17).

No Brasil, assim como em outros países sul-americanos, a produção literária que aborda a ditadura militar representa praticamente uma subcategoria de romance histórico. O autoritarismo político que marcou o continente cassou opositores, censurou a imprensa, restringiu as liberdades, cooptou segmentos sociais e econômicos e se impôs como projeto político hegemônico. Contudo, encontrou na cultura um grande campo de resistência. Cronologicamente, conforme mostra Renato Franco (1998), o momento imediatamente após o golpe, precisamente entre 1964 e 1968, foi marcado por duas vertentes opostas da vida cultural brasileira. A primeira, por sua conexão às organizações populares, como o Centro Popular de Cultura (CPC), foi alvo da repressão política. A segunda vertente engloba setores mais distantes da agitação política, ligados ao

entretenimento e à cultura de massa, que puderam continuar produzindo. Com isso, conforme afirma Roberto Schwarz (1978, *apud* Franco, 1998), foi gerada

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

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

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

O primeiro bloco junta os romances marcados pela fragmentação, atributo herdado do diálogo entre literatura e jornalismo, que abordam a luta armada e a violência nas cidades e nos salões da alta sociedade como reflexo da turbulência do período. Essas características aparecem em *A festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Reflexos do baile*, de Antônio Callado. Para a pesquisadora, isso ocorre, entre outros motivos, pela aproximação entre os dois

gêneros, recorrente desde o século XIX, que se intensifica à medida em que os “homens de letras” passam a ocupar as redações de jornais como atuação profissional. “Com isso, o jornalismo ia tomando uma forma mais literária, e a literatura, conseqüentemente, contaminando-se com o estilo direto e objetivo dos jornais, sem perder a própria originalidade” (Dalcastagnè, 1996, p. 45 -46).

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

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

No terceiro bloco, Dalcastagnè (1996) lista romances memorialísticos, como *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, *A voz submersa*, de Salim Miguel, e *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado. Enquanto nos grupos anteriores prevalecem a estilização e a paródia, nesse o que predomina é a narração. Aqui, ocupa função central a individualidade, resgatada por meio da memória de centenas de pessoas atingidas diretamente pelos aparelhos do regime, representadas por personagens envolvidos pelas perseguições e forçados ao silêncio. Ao invés da praça carnavalizada, esses romances voltam-se para a casa, espaço doméstico por excelência, cercado de memórias afetadas pelas circunstâncias políticas do país.

Não listado por Dalcastagnè, há um outro conjunto eloquente composto por livros escritos por presos e exilados políticos. Mesclando feição jornalística e afeição memorialística, são obras escritas nos estertores da ditadura militar,

notadamente a partir do processo de anistia, datada de 1979, quando se permitiu o retorno de quem manteve-se ou foi mantido forçosamente fora do país no período mais crítico da repressão. É uma literatura de atores políticos da resistência democrática, da luta armada e outros movimentos contrários ao regime, como Fernando Gabeira, que publicou *O que é isso companheiro*, e Renato Tapajós, *Em câmara lenta*. Com uma linguagem próxima do documental, tais obras compõem uma vertente própria em que, pela primeira vez, são retratadas abertamente as ações organizadas contra os militares, ao mesmo tempo em que são denunciados sem recursos alegóricos os mecanismos repressivos.

Com o fim do regime, a redemocratização e as contínuas tentativas de reparação histórica, essa vertente continuou nas décadas seguintes, até os dias atuais, bebendo na fonte do jornalismo e da biografia para gerar novas obras, publicadas mais recentemente, como *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, lançado em 2015.

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

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

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

Santiago (2002) ainda defende que a produção literária pós-64 seguiu signatária à compreensão do processo de modernização e industrialização do Brasil, tão cara aos modernistas e aos projetos políticos desde então. Porém, após o golpe militar escancarou-se a dimensão violenta da implantação desse projeto, levado adiante “à custa de tiros de metralhadora e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país” (Santiago, 2002, p. 20).

O que está posto pelo crítico é o dilema de uma literatura na encruzilhada entre a corrente latino-americana de feições mágico-realistas e, portanto, alegóricas, ou uma crítica social nos moldes dos modernistas dos anos 30. Acrescente-se a essas duas escolas as ambições criativas pós-modernistas, erguidas por autores da estatura de Guimarães Rosa. Frente às possibilidades, segundo Karl Erik Schøllhammer (2009), o que se seguiu foi a busca de um denominador comum, alcançado por meio de um “compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo” (p. 23).

Silviano Santiago não estabelece agrupamentos formais ou temáticos, tal como Dalcastagnè, mas enumera algumas características da literatura brasileira dos anos 1960 e 1970. Considerando as obras produzidas no período, especialmente àquelas relacionadas tematicamente à ditadura militar, é possível remeter a um novo realismo urbano, assim como identificar certa anarquia formal que, “apesar do engajamento, permitia uma inovação de opções estilísticas” (Schøllhammer, 2009, p. 24) e a emergência de uma narrativa autobiográfica e memorialística. O romance-reportagem também catalisou esses anseios, influenciado ainda pelo *new journalism*, que nos Estados Unidos lançou-se numa linguagem híbrida entre o jornalismo e a literatura.

## Conclusões

O tema da ditadura militar brasileira atravessou as décadas seguintes ao golpe e permanece presente na literatura produzida em anos mais recentes. Se classificar a produção contemporânea é sempre um desafio para pesquisadores, uma vez que certo afastamento histórico é indicado como ferramenta de decantação, torna-se imperativo distinguir algumas características dessa produção recente. Já destacamos no início deste trabalho que o estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade (CNV) marca, quase trinta anos após o fim do regime militar, uma tentativa de esclarecimento da violência praticada pelos órgãos do Estado, uma busca pela identificação das vítimas e o reconhecimento oficial sobre as atrocidades cometidas, ainda que o processo de punição dos responsáveis não tenha se concretizado no caso brasileiro. Contudo, a literatura assimila essa urgência e pauta a problemática autoritária focando especialmente na questão dos sobreviventes — pessoas que testemunharam ou que enfrentaram o drama na esfera familiar — e as sequelas dessa fratura nas relações sociais e institucionais dos anos subsequentes. É o que se vê em algumas das obras já citadas, principalmente em *K. – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski. Essa obra tem acentuadamente traços da fragmentação, muito presentes no primeiro conjunto de obras produzidas durante o regime militar.

Outros traços dos romances contextualizados pela ditadura militar brasileira aparecem no livro. Se no período imediatamente pós-golpe, o jornalismo foi uma fonte de diálogo e inspiração para os literatos, o efeito se repete com Kucinski, ele próprio um jornalista catedrático, que não hesita em reverberar essa influência na sua produção literária. A vocação memorialística também está na essência do romance, conforme já discutido, vertente que atravessa sucessivas temporalidades estéticas sobre o tema.

Da contemporaneidade, Kucinski tributa em *K. – Relato de uma busca* traços da prosa urbana, pautada pela crítica social e política amarrada aos dilemas nacionais, na encruzilhada eterna de um projeto modernizante interrompido, aqui representado pelo processo democrático sacrificado por precipitações autoritárias das instituições brasileiras, que arrastam consigo o indivíduo e coletividade. As representações da violência, modeladas nos relatos de tortura, e a perspectiva de uma linguagem híbrida, entre a objetividade narrativa e uma abordagem testemunhal das experiências, podem ser notadas como resultado de

REIS, L. A. C. dos

uma elaboração estética contemporânea criada em diálogo com as tradições do gênero.

Por fim, no momento em que o país alcança o marco de seis décadas do Golpe Militar, ainda são perceptíveis as fragilidades da democracia brasileira. A insepulta experiência autoritária que ainda assombra a institucionalidade encontra na literatura uma expressão de permanente vigilância. Por sua vez, o tema é fonte sólida para novas formulações literárias representadas pelas expressões estéticas de cada tempo. Luciana Hidalgo (2020) lembra da capacidade da ficção, enquanto voo estético e reflexivo, de se distanciar da realidade para então revelá-la por completo, num confronto sem possibilidade de engano. “Tal a sutileza da ficção, tal a sutileza do autoritarismo do Estado” (p. 179). É o que faz a obra de Kucinski ao carregar os elementos que marcaram a literatura sobre a ditadura militar e imprimir possibilidades de diálogos assertivos nos campos da política, da cultura e da memória que buscam aliviar e revelar, como denúncia, o trauma histórico.

### **Como citar este artigo?**

REIS, L. A. C. Ditadura, ontem e hoje: ficção, história e memória em *K.* – *Relato de uma busca. Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 22, n. 01, p. 249-269, 2023.

### **Referências**

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. *In*: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 7). p. 11-27.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. 2011. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/acnv.html>. Acesso em: 1 jun. 2023.

CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 204.

DALCASTAGNÈ, R. *O espaço da dor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 155.

DITADURA, ONTEM E HOJE: FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM K. – RELATO DE UMA BUSCA

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. – (Prismas).

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HIDALGO, L. Rio-Paris-Rio e o autoritarismo nos corpos, nos afetos, na genealogia: o que uma ficção sobre o golpe de 1964 tem a dizer sobre o golpe de 2016. In: OLIVEIRA, R. P.; THOMAZ, P. C. *Literatura e ditadura*. Porto Alegre, RS : Zouk, 2020. p. 177-183.

KAFKA, F. *O processo*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

KUCINSKI, B. *Os visitantes*. 1. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

LEVI, P. *É isto um homem?* Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

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

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 7). p. 1-9.

SANTIAGO, S. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13-27.

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

REIS, L. A. C. dos

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

SILVA, R. A. G. *A escrita como tábula e memorial em Bernardo Kucinski*. 2020. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. f. 205, enc.