O TRAUMA PRECISA VIRAR FICÇÃO: UM OLHAR SOBRE O TEOR TESTEMUNHAL DA OBRA *K: RELATO DE UMA BUSCA*, DE BERNARDO KUCINSKI

Pamella Oliveira

Submetido em 23 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 04 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro. p. 64-78

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

O TRAUMA PRECISA VIRAR FICÇÃO: UM OLHAR SOBRE O TEOR TESTEMUNHAL DA OBRA *K: RELATO DE UMA BUSCA*, DE BERNARDO KUCINSKI

TRAUMA MUST BECOME FICTION: A LOOK AT THE TESTIMONIAL CONTENT OF THE WORK *K* OF BERNARDO KUCINSKI

Pamella Oliveira*

RESUMO: Este trabalho objetiva estabelecer uma reflexão da autoficção a partir das teorias do testemunho e da abordagem do trauma enquanto material narrativo. Segundo a teoria levantada por Seligmann-Silva de que o episódio traumático encontra na imaginação e na narrativa um bom aporte para se expressar, objetivou-se analisar a obra de Bernardo Kucinski, *K – Relato de uma busca* (2011) e, a partir da retomada de trechos do romance e à luz das teorias citadas, observar como ele se afasta ou se aproxima do gênero autoficcional. Aqui, tendo em vista as teorias que cercam a narrativa testemunhal, busquei analisar a questão pungente do luto e do trauma desenvolvida na escrita, abordando ainda a construção da autoficção e como ela vem, atualmente, se tornando comum nas narrativas de episódios traumáticos.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção. Trauma. Testemunho.

Abstract: The present article aims to establish a reflection about auto fiction from the theories of testimony and the approach of the trauma as narrative material. According to the theory presented by Seligman-Silva that the traumatic episode finds on imagination and narrative a way of expressing itself, this essay aims to analyze the work of Bernardo Kucinski, *K* (2011) and seeks to present excerpts of the novel in the light of the aforementioned theories, observing how it moves away or approaches the auto fictional genre. Here, in the light of the theories surrounding the testimonial narrative, I sought to analyze the poignant question of grief and trauma in writing, still addressing the construction of auto fiction and how it is currently becoming common as a narrative resource for traumatic episodes.

KEYWORDS: Autofiction. Trauma. Testimony.

*“A memória é o essencial, visto que a
literatura está feita de sonhos e os sonhos
fazem-se combinando recordações”.*
(Jorge Luís Borges)

1. INTRODUÇÃO

Segundo Seligmann-Silva, no texto *Narrar o trauma* (2008), o episódio traumático encontra na imaginação e na narrativa um bom aporte para a se expressar. O objeto de análise deste artigo, a obra *K – Relato de uma busca*, é o romance de estreia do já conceituado jornalista Bernardo Kucinski, lançado em 2011 (e em 2014 pela editora Cosac Naify). Nele, sob a luz das teorias da narrativa testemunhal, busquei

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG), bolsista de doutorado do CNPq, pamellatsoliveira@gmail.com.

analisar a questão pungente do luto e do trauma na escrita, abordando ainda a construção da autoficção e como ela vem, atualmente, se tornando comum enquanto narrativa de episódios traumáticos.

Para iniciar, há de se levar em conta, brevemente, as inúmeras discussões acerca da relação entre história e literatura que vêm sendo firmadas entre os críticos de ambas as disciplinas. A história, muitas vezes tratada como um conceito oposto ao de ficção, dá lugar à narrativa para representar, principalmente, o irrepresentável. Sobre isso, Walter Mignolo (1993) se debruça sobre a dificuldade de traçar um panorama da literatura enquanto produção artística que pouco a pouco se afaste da ideia de instrumento de abordagem histórica, seguindo a ficcionalidade como uma espinha dorsal para afastá-las.

Retomando Seligmann-Silva (2008), desde a literatura clássica de Homero até o teatro de Samuel Beckett, a linguagem literária é usada como forma de refletir acerca da cena traumática, o que pode, muitas vezes, confundir a literatura e a história da arte. Ele ainda aponta que:

Aprendemos, ao longo do século XX, que todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas, antes, de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso literário. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71)

A partir dessas questões, buscarei analisar a obra *K*, de Bernardo Kucinski, a fim de desvendar as fronteiras éticas e políticas adotadas pelo autor para narrar um episódio traumático, utilizando, para isso, teorias da narrativa de testemunho e teorias da autoficção.

2. LEMBRAR E ESCREVER: FORMAS DE ESQUECIMENTO

Esquecer um episódio traumático é quase uma necessidade. Por isso, como aponta Gagnebin (2009), é necessário elaborar o passado para que se tenha um “esclarecimento” dos fatos, de forma que eles possam ser trazidos à tona e, então, compreendidos a fundo para evitar que sejam repetidos. A rememoração do passado deve ser feita, segundo a autora, de forma a compreender o que ocorreu e não como obsessão com a repetição ou de culto ao passado, mas como instrumento de resistência.

Segundo a digressão de Ecléa Bosi (2003), os cronistas da Idade Média tinham a função de narrar histórias oralmente, e os principais assuntos dessas narrativas eram os episódios agradáveis. A história oral surgiu como alternativa à história oficial que era contada por aqueles interessados em manter o poder nas mãos de poucos. A isso soma-se a crise das grandes Histórias que exigiu uma alternativa que pudesse representar um olhar de fora, que discordasse dos documentos oficiais e contestasse suas manutenções de poder. Por outro lado, no entanto, “ela sempre corre o risco de cair numa ‘ideologização’ da história do cotidiano, como se esta fosse o avesso oculto da história política hegemônica” (BOSI, 2003, p.15).

Essa reflexão surge em contraponto à escrita documental que esquematiza, empobrece e, sobretudo, guarda o poder que controla a sociedade da época. Bosi cita o exemplo de uma ata de reunião, na qual as discordâncias e impertinências são encaradas como digressões inúteis aos olhos do responsável em documentar que desconsidera as

microsociologias do poder exprimidas em cada expressão de olhar ou escolha lexical. Essas marcas, elementos vivos das relações, são apagadas pelo documento.

Até o esquecimento diz muito a respeito das constituições de poder. A escolha das palavras e a construção da linguagem adotada pela narrativa refletem as intenções do narrador. Retomando Benjamin (e também Gagnebin), Bosi afirma que a “rememoração é uma retomada salvadora do passado” (BOSI, 2003, p.33), por isso, nos testemunhos, fica evidente o processo de reconhecimento e elucidação. Se, como Bosi traz à luz, a memória contada é um *phármakon*, termo emprestado de Platão, que pode significar remédio, veneno ou cosmético, de acordo com a dose utilizada, pode-se compreender o testemunho como uma tentativa de se livrar do trauma e das dores, um exercício que pode trazer alívio (remédio); mas também sua função como crença inquestionável da verdade, e que acirra ainda mais a dor (veneno), ou como máscara da verdade (cosmético), tudo depende de sua dosagem. Por isso, há de se considerar que “(...) ao narrar uma experiência profunda, nós a perdemos também, naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa” (BOSI, 2003, p.35).

O enredo de *K: relato de uma busca* (2014) gira em torno, como o próprio título sugere, da busca engendrada por um pai, cujo nome nos é apresentado apenas pela sua inicial: K. Ele busca por sua filha, uma professora universitária que desapareceu após ser presa pela polícia do regime ditatorial que tomou o Brasil no período de 1960, durante a Ditadura Militar. A narrativa se constrói, no entanto, a partir do ponto de vista de outros personagens inseridos em diferentes situações e que dão perspectivas diversas sobre o ocorrido. Nele, o autor deixa pistas de uma narrativa autobiográfica com elementos que podem ser pinçados de sua biografia como militante contra o regime militar e cuja irmã figurava (e figura ainda hoje) na lista de desaparecidos políticos.

A epígrafe do livro já é uma forma de preparar o leitor para o que está por vir: “Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 4), nela o autor firma com o leitor um contrato de leitura: nada daquele livro será interpretado como verdade, mas ao mesmo tempo tudo deve ser encarado como algo que de fato aconteceu. Essa advertência, destacada pelo autor tem a função de firmar um pacto de leitura com o leitor. A partir desse ponto, quem lê a narrativa deve estar ciente de que se trata de um objeto estético, que – ainda que ela tenha um aporte em acontecimentos comprováveis e da efetiva existência de diversos personagens – a forma como tudo está descrito não passa de ficção e que deve ser lido como tal. Esses limites entre ficcional e histórico, é válido ressaltar, não têm margens precisas e podem apresentar questões ainda mais complexas. Esse pacto ficcional, portanto, enquanto determinante do estatuto fantasioso de uma obra, impede que o leitor encare a obra como uma representação da vida de alguém cuja existência pode ser comprovada.

Em recente relato sobre sua obra (LESSA, 2014), o autor ressalta como principal destaque de sua narrativa o fato de apresentar o real envolto em uma atmosfera de ficção, o que o permite alcançar um patamar transcendental que não seria possível atingir nem pelos fatos, nem pela ficção. Essa tendência contemporânea de inserir no discurso ficcional os elementos da experiência, vem se tornando cada vez mais comum e permite que a memória e a ficção andem juntas.

A memória permitiu que o autor escrevesse a obra em questão, já que sua irmã desapareceu em circunstâncias semelhantes ao que ocorre com a personagem em sua obra, e, conseqüentemente, também em muito se assemelha à realidade do que houve com seu pai ao ir em busca da irmã. Isso porque, como destaca Kucinski, o papel do escritor é “garimpar coisas que ele nem sabia que estavam em sua memória” (LESSA, 2014, s/p).

É dessa forma que a obra de Kucinski se insere na literatura brasileira. A família Kucinski sofreu o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski (irmã do autor) e de seu marido, Wilson Silva, em abril de 1974. Em entrevista para o jornal *Rascunho*, o escritor relata as dificuldades vividas por sua família após o ocorrido, o que desencadeou a vontade de escrever sobre esse evento tão traumático para sua família. Sua intenção de revelar a dor e também de refletir sobre as arbitrariedades do regime militar fez com que ele escrevesse mesmo passados mais de 40 anos da tragédia que acometeu sua família: “A literatura me levou à catarse. Não foi a necessidade de catarse que me levou à literatura” (PEREIRA, 2014, s/p).

Segundo Aristóteles, a *catarse* atua “suscitando o terror e a piedade, tem por efeitos a purificação desses sentimentos” (ARISTÓTELES, 2003, p. 24). Embora seja um termo bastante controverso, sabe-se que o filósofo tomou emprestado o termo da Medicina, que designava um processo de eliminação dos maléficos humores corporais a fim de reconstituir o equilíbrio da saúde. O termo também era anteriormente empregado com sentido religioso para denominar um ritual de purificação.

Falar das próprias memórias, dessa forma, pode ser encarado como uma forma paliativa de atingir o trauma sem aumentar a dor. Ora, ainda que toda forma de abordar um trauma seja dolorosa, há de se considerar uma dose segura de abordagem. Além disso, o tempo decorrido entre o acontecimento traumático e a escrita permite que haja uma reflexão acerca dos fatos, uma oportunidade de elaborar cada acontecimento que, conseqüentemente, sofrerá, além das interferências do trauma, o peso da ideologia.

2.1 Formas de lidar com a dor

Em artigo para a página do jornal *Estadão*, a pesquisadora Luciana Hidalgo (2013b) aponta que, embora a etimologia da palavra autoficção sugira a união de autobiografia e ficção, essa soma pode não ser exata. Isso porque, ao unir duas definições que se anulam as fronteiras ficam embaralhadas e quase apagadas. E, enquanto teóricos contradizem os conceitos em diferentes idiomas, autores aproveitam a fluidez permitida pelo termo. Nesse sentido, Philippe Gasparini afirma que:

Não se tratava de uma simples brincadeira com as palavras. O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem ‘dar feição’ a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção. Doubrovsky não era obviamente o primeiro a fazer essa constatação. (GASPARINI, 2014, p.187)

A prática do que se chama hoje de autoficção, no entanto, é mais antiga que a criação do neologismo. Luciana Hidalgo (2013b) chama a atenção para os riscos de adotar o termo oriundo de língua e cultura diferentes, uma vez que se pode estar cometendo um erro ao considerar como autoficcionistas autores que não se apresentam dessa forma. Uma característica, inclusive, da autoficção no Brasil, principalmente, é a presença marcante dos chamados “romances-luto”, quadro que parece repetir a prática francesa que, segundo Philippe Gasparini (2014), tem questões como morte e filiação como temas recorrentes. Isso por que, se antes a legitimidade da autobiografia esbarrava nas questões éticas, fossem pelos críticos, pelos romancistas e mesmo por pessoas envolvidas na trama e que se sentiam caluniadas, a autoficção, por sua vez, permite uma escrita referencial, mas também é um campo que acolhe a escrita ficcional, “É como se

elas não pudessem compartilhar o mesmo espaço literário, como se elas tivessem de se excluir uma à outra” (GASPARINI, 2014, p. 209).

Luciana Hidalgo (2013b) questiona se o que faz a engrenagem da autoficção mover escritores não seria menos a questão conceitual do tempo que a pulsão da expressão do eu, urgente e universal; a tentativa de falar de uma experiência de luto sem cair, invariavelmente, na escrita autobiográfica. Isso porque, segundo ela: “O exercício da ficção traria à tona um segundo eu, obrigado a conviver com o primeiro, o primordial, em fragmentos” (HIDALGO, 2013b, s/p). A autora faz um diálogo com o texto de Philippe Gasparini (2014, p. 210) que “atribui à escrita do eu a função e a responsabilidade de testemunhar pelos ‘náufragos’ que o sofrimento privou de palavra”. E, continua:

Diante das “ficções coletivas” que são “fábulas religiosas, sociais, econômicas, políticas, culturais, as ficções empresariais, o *story telling*”, os escritores devem, em sua opinião, “contar fatos, e em um tom maior”. A autoficção constituiria assim um polo de resistência ao travestimento dos fatos e a reificação dos indivíduos. (GASPARINI, 2014, p. 211)

No caso de *K.* (KUCINSKI, 2014), a autoficção surge como uma saída, uma vez que, por se tratar de uma pessoa desaparecida não se sabe exatamente o que realmente houve, por isso cria-se uma atmosfera em que diversas vozes podem definir o acontecimento, ora o pai de Ana, ora o irmão, e até mesmo seus algozes têm suas vozes reconfiguradas estilística e politicamente a fim de montar o quebra-cabeças que explica o desaparecimento da militante. E são essas vozes que criam todo o enredo, em torno das buscas de um pai desesperado para saber o paradeiro da filha.

A autoficção é “uma negociação da dor”, segundo Chloé Delaume, autora que configura entre os expoentes da teoria autoficcional na França. Em *La règle du je* (2010), ela expande o sentido de autoficção para que ele funcione como uma bandeira política. O qual ela define da seguinte forma:

A autoficção, para mim, é o dizer, o contar. O relatório de um eu que trabalha para escrever-se e o que isso pode significar. Viver sua escrita, não viver para escrever. Escrever, não para descrever, mas para modificar, corrigir, dar forma, transformar o real em que a vida se inscreve. Para ir contra toda e qualquer passividade. Pois. *Não se nasce eu, torna-se eu.* (DELAUME, 2010, p. 8, grifo da autora)

Dessa forma, Delaume faz uma paráfrase do que disse Simone de Beauvoir em sua obra *O Segundo Sexo* (1949), afirmando que “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, em uma tentativa de evidenciar que ser mulher não era algo naturalmente dado, mas uma construção social, cultural e histórica. Delaume, da mesma forma, pretende dizer que o *eu* literário não é uma instituição fixa e dada desde sempre, mas que precisa ser construída e moldada.

Isso dialoga com o que Luciana Hidalgo (2013a) afirma ao aproximar a autoficção do romance-limite. Segundo ela, o autor recorre à autoficção em uma tentativa de conseguir representar o teor ficcional da situação real, o que ocorre é a sugestão ontológica do neologismo,

a pulsão do eu, da expressão do eu, tão urgente que o faz ultrapassar todos os limites. Isto é, o neologismo parece avalizar autores, mas o que os move, e inspira, no fundo, em vários casos, é a urgência de sua situação pessoal – e do registro desta, que em geral supera o puro depoimento. (HIDALGO, 2013a, p. 226)

Essa tentativa, no entanto, se pautada apenas pela escrita de testemunho ou a partir da ficção não consegue dar conta da magnitude psicológica da situação, uma vez que “a autoficção é uma negociação da dor. (...) Existo hoje em dia porque me impus um segundo começo. Lá onde a ficção se entremeia à vida, onde o real se dobra aos contornos da minha fábula” (DELAUME, 2010 apud HIDALGO, 2013b, s/p). Isso, por que

a autoficção é, pois, um laboratório, um espaço de reconstrução e desconstrução do eu fragmentado por um trauma inicial que é exposto. As experiências oriundas desse laboratório, como afirma Delaume, não se restringem ao campo literário, mas expandem seu alcance buscando fazer uma revolução política do eu, quem, a partir de agora, ditará as regras (DELAUME, 2010 apud HIDALGO, 2013b, s/p).

A característica do tema do luto é recorrente nas incidências do termo autoficção, em sua maioria são romances que tratam assuntos relacionados à psique das personagens principalmente a respeito de questões traumáticas. Seguindo essa tendência, *K.* pode ser visto como um ensaio de autoanálise dos processos colocados em jogo no romance, que pretende explorar o cerne do inconsciente buscando, em um processo muito próximo ao da terapia psicanalítica, externalizar o que ainda está encoberto.

3. VIOLÊNCIA E LITERATURA

“De fato, às vezes se fala da crueldade ‘bestial’ do homem, mas isso é terrivelmente injusto e ofensivo para com os animais: a fera nunca pode ser tão cruel como o homem, tão artisticamente, tão esteticamente cruel. O tigre simplesmente trinca, dilacera, e é só o que sabe fazer.” (Dostoiévski)

O ser humano é o único ser vivo capaz de exterminar uma raça da face da terra, pura e simplesmente baseado em seu ódio. Com base nisso, desde a época clássica da Literatura, a violência serve como material literário aos grandes autores. Na introdução do livro *Literatura, Memória e Melancolia* (2013), Jaime Ginzburg faz um recorte desta violência associando-a, principalmente, ao conservadorismo. Nesse texto, ele aponta as questões éticas presentes em diversas obras literárias nas quais o pensamento conservador foi maior que a própria vida.

Jaime Ginzburg retoma Sérgio Buarque de Hollanda ao dizer que o povo brasileiro é conhecido por ser, acima de tudo, cordial. Esse falso pacifismo, no entanto, é destacado por Ginzburg a partir do romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, trama na qual um pai mata a filha ao saber que ela havia tido uma relação incestuosa com o irmão. Ele aponta a questão do conservadorismo latente de um pai a ponto de suplantar a vida da própria filha.

A violência no Brasil, se confrontada principalmente com os acontecimentos da ditadura militar implantada em 1964 no país, se debruça sobre a desculpa de “matar com argumentos”. Há uma linha tênue que separa a violência e a harmonia, essa linha separa o comportamento interpretado como certo apenas quando direcionado a uma classe social, esses limites separam o certo do errado numa visão ultraconservadora. A obra de Kucinski bebe dessa fonte ao apontar a reação das pessoas a *K.* enquanto ele

procura sua filha. O que as pessoas interpeladas afirmam é que Ana mereceu o que quer que tenha lhe acontecido, fosse o sequestro ou a morte mais dolorosa. Isso porque o discurso conservador é mesmo o de que ela provavelmente não “andou na linha”, por isso poderia ser atirada na vala comum daqueles considerados terroristas, já que ela mereceu o que teve.

As cenas de violência são constantes na obra de Kucinski, em uma das cenas, Jesuína, a faxineira das celas dos batalhões militares de tortura e extermínio de suspeitos, faz sessões de terapia para se livrar das memórias que assombram sua imaginação:

(...) Uma porta de madeira. Mas eu olhei por um buraco que eles tinham feito para passar a mangueira de água. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue. (KUCINSKI, 2014, p. 132)

Essas cenas, segundo Ginzburg (2013), são capazes de nos imergir em uma profunda melancolia, resultado de uma perda afetiva e que causa um mal-estar com relação à realidade. O autor aponta ainda para o fato de que “a violência é entendida aqui como construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço” (GINZBURG, 2013, p. 8). Sobre isso, Judith Butler concorda com o autor, em seu livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2015), contra o universalismo, no qual, segundo ela,

(...) o problema não é com a universalidade como tal, mas com uma operação da universalidade que deixa de responder à particularidade cultural e não reformula a si mesma em resposta às condições sociais e culturais que inclui em seu escopo de aplicação. (BUTLER, 2015, p.17)

Jaime Ginzburg ainda chama a atenção para a contextualização da violência no cenário histórico, uma vez que sem isso não é possível analisar a violência. É preciso que se investiguem os discursos hegemônicos presentes naquele tempo e espaço no qual o autor estava inserido quando construiu, uma vez que são estes os principais formadores da opinião pública: “O tempo coloca-se, deliberadamente, em posição contrária aos discursos institucionais dominantes de seu tempo” (2013, p. 36).

Na obra de Kucinski, a violência é um elemento crucial na narrativa dos fatos. A vida humana, o autor aponta, vale ainda menos do que a vida de um cão, como no trecho:

O que fazer com a cadela? Com o casal tudo deu certo, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rastro, sem testemunha, nada, serviço limpo, nem na casa entramos, para não correr risco com os vizinhos, casa muito colada nas outras (...). Agora essa maldita cadela, filha da puta, não para de incomodar. Quando eu disse que ela não comia desde que chegou ele botou a culpa em mim, disse que demos comida ruim para a cadelinha, ainda mandou comprar essa ração de trinta paus o quilo, mais cara que filé mignon; o pior foi ontem, quando eu falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde. (KUCINSKI, 2013, p. 65, grifo meu).

A violência, nesse caso, serve como expurgo do mal do trauma, isso porque “falar do mundo violento como um território ordenado envolve ficar a distância, deixar a pele sem ferida e o corpo sem dor” (FRANCO, 2003, p. 355) – após o trauma de perder a filha, a personagem faz uso do discurso como forma de expurgar seu trauma.

Soma-se a isso uma enorme culpa por ter sido um pai que incentivava a luta política dos filhos, uma vez que ele também participou da luta armada na Polônia, quando jovem, a fim de derrubar o exército nazista, embora não falasse sobre isso:

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

O narrador associa a escolha pelo silêncio à culpa que acomete K., levando-o a considerar que talvez essa falta de diálogo sobre as perdas tenha levado a filha a seguir seus passos na luta armada. Falar, aqui, parece ser a forma de se livrar desse mal que leva as pessoas a sofrerem. Assim, entre a dor da perda e a dor da culpa, a narrativa pode ser a única maneira de se curar.

A epígrafe de Mia Couto relembra justamente essa função do romance. Nela, “Acendo a história, /me apago a mim./ No fim destes escritos, serei/ de novo uma sombra sem voz.”, fica claro que o narrador pretende, sim, se curar para que haja uma espécie de libertação da dor, mas não há qualquer esperança de que isso cure plenamente o ser. A luz sobre a história não a apagará de quem a sentiu.

Essa fala poderia encontrar voz em muitas expressões. K., no entanto, abandona a literatura. Embora ele, literato que era, tenha pensado em escrever seus pensamentos e tomar nota dos pensamentos que teve desde o fatídico dia do desaparecimento de sua filha, não o fez. Depois, ainda que tenha tentado registrar, de alguma forma, acabou esbarrando no impasse na ausência de palavras que descrevessem seus sentimentos mais profundos:

Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada. (KUCINSKI, 2014, p. 135)

A ausência de palavras que descrevam o trauma fica clara já no título do livro. O K, sem nome, apenas uma letra, um fone seco que sequer é um grafema de uso comum na Língua Portuguesa, confere ainda mais estranhamento. Parece não haver palavras para definir este personagem, seu nome é uma incógnita, pois ele, como é comum na narrativa de testemunho, pode representar muitas pessoas que também passaram por essa situação. Além disso, seu nome se torna desnecessário, por não se tratar do personagem principal desta trama.

Um leitor minimamente atento poderá notar que, embora a personagem Ana seja referenciada desde as primeiras páginas, ela não é uma personagem, mas percorre a narrativa como uma representação. Ela habita as memórias e essas são tudo o que se sabe sobre ela. Ela não age, mas motiva os outros personagens a agirem (afinal, a “busca” do título refere-se à busca por ela). Nesse recurso narrativo, a personagem ausente, embora primordial, não tem uma voz ativa, mas age como elo essencial entre as personagens da trama. São eles que constroem a imagem dessa personagem que não tem uma voz própria, assim, tudo o que o leitor pode saber sobre ela parte do julgamento de um terceiro.

Ana está presente principalmente nas memórias das personagens, mas também nas fotos, no antigo trabalho, nos óculos, sua ausência é comprovada a cada página do livro, mas principalmente no capítulo intitulado “As cartas à destinatária inexistente”. Nele, seu irmão relata a impossibilidade de se mudar da casa em que vive há muitos anos, pois isso o impossibilitaria de receber as cartas enviadas erroneamente para Ana. Elas servem para lembrá-lo de seu desaparecimento, bem como garantir que ela não será esquecida:

É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo, 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. 10)

Nesse sentido, quanto a relação entre ética e estética: “O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculada ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas (...). A formação estética de uma sociedade (...) é parte decisiva de sua formação ética” (GINZBURG, 2013, p. 25). Em uma perspectiva idealista, a função afirmativa da arte pressupõe que o contato com a obra nos torna seres humanos melhores do que éramos. Assim, a narração da violência deveria se afastar de qualquer situação violenta, já que esta é narrada para que não ocorra novamente. Essa função, no entanto, é exigida na literatura, e é essencial para lutar contra a repetição da barbárie “por meio da rememoração do acontecido” (FRANCO, 2003, p. 352).

A violência simbólica é pungente na narrativa. Já que não há representação do que houve com Ana Rosa, a ficção se encarrega de preencher as lacunas deixadas pelas informações do real. Como as ligações destinadas à família a fim de fazer com que o pai deixasse de procurá-la: “Você vai pegar esse telefone que está aí e eu vou te dar um número, vai atender um filho da puta dum velho e você vai dizer a ele o teu nome, pode dizer o teu nome mesmo, diz que você acaba de ser solto do DOPS e que viu a filha dele aqui” (KUCINSKI, 2014, p. 70); como a violência do rabino ao se recusar a celebrar um enterro sem que haja um corpo, essa violência representa a comunidade judaica que, em sua maioria, virou as costas para os revolucionários e suas famílias.

5. “EM LUGAR DE VIDA, VAI FICAR LITERATURA”: EXPERIÊNCIA E FICÇÃO

“Não. Enquanto a guerra é a morte, a arte é a vida. No fim da Ilíada, no fim do antigo testamento... [...] Repito: não. Convivem para que exista uma visão humana; uma expressão, pela poesia, das atrocidades, também da guerra”. (Primo Levi)

Jeanne Marie Gagnebin, como exponencial estudiosa da obra de Walter Benjamin, afirma que a tentativa do crítico ao analisar as narrativas pós-guerras era pensar a memória coletiva à luz das pesquisas da memória individual. E, ao analisar o contexto do testemunho, principalmente, quando se trata da Shoah, lembra que o testemunho é um ato político. Isso porque ela está ligada ao presente e é moldada a partir disso. O modo como se enxerga e descreve o passado exige uma elaboração para

que se possa construir uma imagem no presente. O discurso é costurado a fim de dar luz aos fatos que dialogam com as intenções políticas do momento em que se constrói a narrativa. Isso não significa, contudo, que se deva lembrar de tudo em detalhes, uma vez que o excesso de lembranças não constitui a memória; elas, ao contrário, sobrecarregam uma observação atenta. Lembrar-se de tudo equivale a não ter nenhuma lembrança, além disso, “sacralizar a memória é outra maneira de torná-la estéril” (TODOROV, 1995 apud GAGNEBIN, 2009, p. 98).

Ao retomar a obra de Adorno, autor que constantemente ressalta a importância de não se esquecer dos horrores cometidos pelos nazistas, Gagnebin (2009) destaca a intenção do filósofo (por vezes compreendida de forma errônea, sem levar em consideração a época em que ele militava por um não esquecimento do passado). A intensa retomada ao assunto do Holocausto não se refere às comemorações ou às atividades solenes, mas antes intencionava chamar a atenção em função de não se deixar cair no esquecimento, mantendo sempre um lembrar ativo, como forma de lançar uma luz sobre o passado. Sem se esquecer do que houve, e garantindo que não volte a acontecer. Ao que ela arremata:

Um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos (GAGNEBIN, 2009, p. 105)

O Brasil tem acompanhado, nos últimos anos, um grande aumento no número de narrativas testemunhais. A quantidade de pessoas que narra os traumas pessoais tem aumentado de forma sensível, principalmente, entre os autores adeptos da autoficção. O subgênero vem angariando cada vez mais adeptos dos autores que, embora queiram usar suas experiências como material literário, preferem, por inúmeros motivos, ficar alheios às discussões inerentes às narrativas autobiográficas.

Na narrativa, figura uma passagem que relata a dificuldade de elaboração do processo de luto pelo desaparecimento, pela inexistência do corpo que representa a morte de forma concreta, um corpo que não deixe dúvidas sobre o que aconteceu. Nesse caso, figura ainda a angústia se a morte ocorreu de fato, já que sem um corpo, que marca um ritual de passagem, é difícil aceitar o fato, como K. ressalta: “A falta de lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se” (KUCINSKI, 2014, p. 69). Somente este reconhecimento social faz com que, psiquicamente, seja possível aceitar que a morte de fato aconteceu, sem isso, a dor da perda dá lugar à dura incerteza que não tem fim.

Além disso, o personagem K., pai da moça desaparecida, é imigrante judeu e militante político na Polônia pré-Holocausto, o que aumenta a melancolia de, além de ter o sofrimento da perda da filha, ainda alimentar o sentimento de culpa pela vida, comum aos sobreviventes que se questionam acerca do porquê de terem sobrevivido enquanto outros tiveram que morrer. Esse sentimento foi intensificado pelo processo de indenização pelo qual as famílias dos desaparecidos no período do regime militar no Brasil foram submetidas, uma vez que isso solapou o conhecimento da verdade, dificultando ainda mais a compreensão dos fatos, bem como o processo de luto:

[...] as indenizações às famílias dos desaparecidos embora mesquinhas foram outorgadas sem que os familiares tivessem que demandar, na verdade antecipando-se a uma demanda, para enterrar logo cada caso. Enterrar os casos sem enterrar os mortos, sem abrir espaço para uma investigação.

Manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária de uma determinada forma de lidar com a história. (KUCINSKI, 2014, p. 168).

Ao analisarmos o texto *Luto e Melancolia* (2011), de Sigmund Freud, percebemos um possível diálogo entre sua teoria e a obra de Kucinski. Nele, Freud parte da teoria de que o trabalho do luto se inicia a partir de uma comprovação real de que o objeto de afeto já não existe mais, por isso o processo de desaparecimento (em que essa comprovação não é possível) é tão dolorosa. Esse desaparecimento da pessoa, sem que haja de fato um corpo que se possa velar e enterrar, dá luz a uma dolorosa espera inesgotável, o que não permite que se invista energia libidinal em outros objetos, o que impossibilita a continuidade da vida.

Nesse texto, Freud analisa a origem da melancolia e do luto, a partir da afirmação de que são estados coexistentes. Segundo podemos analisar da obra de Bernardo Kucinski, a melancolia é uma alteração do estado psíquico que ocasiona dificuldade de relacionamento entre sujeito e a realidade após uma perda. No caso de K., a perda é algo provável, mas não comprovado, e isso pode intensificar a melancolia, levando, assim, à uma pulsão de morte:

Houve uma escolha de objeto, uma ligação da libido a uma pessoa determinada; graças à influência de uma *ofensa real* ou *decepção* por parte da pessoa amada, essa relação de objeto ficou abalada. O resultado não foi o normal, uma retirada da libido desse objeto e o seu deslocamento para um novo, mas foi outro, que parece requerer várias condições para sua consecução. (FREUD, 2011, p. 61)

Na obra de Kucinski, a pulsão de vida se mostra justamente nessa constatação de luta, na tentativa de rememorar, de elaborar a experiência, que são amostras da derrota da possível pulsão de morte, reconhecendo, dessa forma, que embora a violência tenha efeitos devastadores sob o aspecto psicológico, ela não dizima completamente um sujeito. Por isso, precisamos considerar que a construção da narrativa testemunhal tem uma forte incidência política, que fica explícita, principalmente, pela escolha dos fatos.

Há de se considerar que o presente, como afirma Gagnebin (2009), tem forte influência sobre as nossas memórias do passado. Ora, o tempo decorrido entre o acontecimento e o momento da narrativa não é insignificante. O interesse tem aguda influência sobre a escolha, inclusive, lexical do processo narrativo. Pois, de acordo com o que a autora expõe em seu texto *História, memória e testemunho* (2009), “(...) deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar” (GAGNEBIN, 2009, p. 54), assim, não considerar essas questões pode ocasionar uma celebração vazia do trauma.

Gagnebin (2009) lembra ainda as proposições de Benjamin em seu texto *O Narrador*, no qual, ele trata o narrador como um catador de tudo que a história oficial não consegue encaixar em suas teorias. Segundo ele, esse narrador (emblemático principalmente na figura de Charles Baudelaire) recolhe e analisa

Tudo aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. (GAGNEBIN, 2009, p. 54)

Seu papel, portanto, é narrar aquilo que a história oficial não consegue dar conta, tentando ir além dos números de mortos e desaparecidos das grandes catástrofes, mas

abordando a história de cada um, numa incessante busca de narrar a pessoa por trás de cada um desses números. Essa tarefa paradoxal é precisamente a função de narrar o que é inenarrável, o que as palavras não conseguem definir.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partir de determinados elementos da experiência para fazer ficção não é um procedimento recente. Muitos autores já fizeram isso, no entanto, sem a atenção necessária para avaliar essa memória resgatada anos após o acontecimento, mas que ainda causa dor ao ser tocada. Além disso, o testemunho serve, desde que sua prática se tornou comum, como uma alternativa ao discurso oficial, motivo pelo qual o uso de uma linguagem para representar essa memória traumática que envolve uma reelaboração do que aconteceu é uma forte influência dessa abordagem para a historiografia presente.

Retomando Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). O passado, assim, é articulado de acordo com as intenções presentes, dando luz às referências atuais do narrador. Por isso, procurar a verdade através do discurso traumático de alguém pode ser uma tentativa inócua.

A obra de Bernardo Kucinski se destacou quando de seu lançamento justamente por suscitar as mais diversas especulações acerca da identidade autobiográfica do narrador e do autor. Podemos aproximá-lo do que hoje se convencionou chamar de autoficção, seja por sua narrativa fragmentada ou por manter-se na tênue linha que afasta realidade e ficção, além da constante suspeita da coincidência das identidades entre narrador e autor. Não podemos, no entanto, afirmar que seja uma autoficção porque, embora participe do enredo, o autor não viveu o momento do desaparecimento da irmã enquanto pai, papel exercido por K.

O momento histórico que serve como pano de fundo para a narrativa, por se tratar de um recorte temporal amplamente abordado pela literatura brasileira, interliga diversos outros personagens presentes em romances, autobiografias e filmes nacionais. Seja pelos cenários comuns (como a Casa da Morte) ou pelas descrições psicológicas comuns às famílias daqueles que representaram a luta armada quando do regime militar. Assim, se por um lado as memórias narradas são individuais, por outro elas são ao mesmo tempo reflexos da memória coletiva. A literatura exerce seu papel questionador para problematizar a memória socialmente construída, utilizando-se tanto da memória quanto da ficção, já que uma ou outra sozinhas não poderiam fazê-lo.

A obra de Kucinski foi solo fértil para encontrar resposta para os inúmeros questionamentos lançados no decorrer do texto. Ora pelos diversos narradores apresentados, ora pela ausência de identidade pungente em todo enredo, essas pistas são colocadas e, tal qual K., nos colocam em buscas incessantes por respostas. A ficção, dessa forma, ajuda a preencher as lacunas formadas pelas faltas de sentido deixadas pelas ações de um governo autoritário, em que não havia espaço para o questionamento democrático.

Assim, a frase de Adorno a respeito da formulação de poemas após o horror de Auschwitz pode ser retomada aqui (sem a pretensão de comparar as tragédias, mas apenas para partir de um conceito já discutido). Nela, o crítico afirma ser impossível escrever um poema após os campos de concentração, aludindo que todo o belo deixou de fazer sentido após tamanha barbárie. O livro analisado neste trabalho, por sua vez,

em seu próprio título sugere a impossibilidade de usar palavras para se falar do trauma vivido. Não existem palavras que definam a dor indizível do trauma.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: ____, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7a Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: Crítica da Violência Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELAUME, Chloé. *La regle du je – Autofiction: um essai*. Paris: Press Universitaires de France, 2010.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: Anos 70. In: SELIGMAN-SILVA Márcio (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2003, p. 355-374.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad. A. Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (trad. e org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 6, p. 181-220.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2013.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*. Rio de Janeiro, v.1, n.15, p. 218-231, jun. 2013a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>. Acesso em: 13 Abr. 2013.

_____. Realidade e invenção para lidar com a dor. *Estadão*. Rio de Janeiro, 18 maio 2013b. Cultura, p. 1-2. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor-imp- ,1033082>>. Acesso em: 20 set. 2016.

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

LESSA, Renato. Posfácio – A experiência de K. In: KUCINSKI, B. K. *Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.183-187.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e Política das semelhanças. Da Literatura que parece Antropologia e vice-versa. In: CHIAPINNI, L.; AGUIAR, F.W. (org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993, p.115-135.

PEREIRA, Rogério. A libertação de Kucinski. *Revista Rascunho*, nº 169, abril de 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-libertacao-de-kucinski/>>. Acesso em: 13 set 2016.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v.20, n. 1, p. 65-82, 2008.