

OS DESAPARECIDOS POLÍTICOS DA DITADURA MILITAR, AS UTOPIAS E A ARTE: TRÊS MORTES EM *AVANTI POPOLO*, DE MICHAEL WAHRMANN, E *K.*, DE BERNARDO KUCINSKI

LOS DESAPARECIDOS POLÍTICOS DURANTE LA DICTADURA MILITAR, LAS UTOPIÁS Y EL ARTE: TRES MUERTES EN AVANTI POPOLO, DE MICHAEL WAHRMANN, Y LAS TRES MUERTES DE K., DE BERNARDO KUCINSKI

Weverson Dadalto¹

Fabíola Simão Padilha Trefzger²

Resumo: O romance *K.*, de Bernardo Kucinski (2011), e o filme *Avanti popolo*, dirigido por Michael Wahrmann (2012), tematizam os desaparecimentos de militantes políticos durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985); o trauma consequente desses crimes afeta não só os familiares das vítimas, mas também toda a sociedade brasileira, que ainda não elaborou seu passado violento. Tanto o escritor quanto o cineasta associam essas histórias de violência ao declínio das utopias e aos limites da representação artística no relato de situações traumáticas. Este ensaio estabelece, nesse viés, uma aproximação entre as duas obras selecionadas para análise, observando especialmente os recursos formais empregados por ambas para a expressão do sofrimento causado pela ditadura. Também são investigados os sentidos das reflexões metalinguísticas e das relações intertextuais identificadas no filme e no livro. A partir de textos crítico-teóricos de Janaína de Almeida Teles (2010, 2012), Bernardo Kucinski (2001, 2013), Jaime Ginzburg (2017) e Jeanne Marie Gagnebin (2009), entre outros, este estudo também aponta como *K.* e *Avanti popolo* provocam a sociedade brasileira a rememorar seu passado autoritário e a discutir as consequências do esquecimento da barbárie nas relações sociopolíticas contemporâneas.

Palavras-chave: Bernardo Kucinski. Michael Wahrmann. Ditadura. Desaparecidos políticos. Memória.

Resumen: La novela *Las tres muertes de K.*, de Bernardo Kucinski (2011), y la película *Avanti popolo*, dirigida por Michael Wahrmann (2012), tematizan las desapariciones de activistas políticos durante la dictadura militar en Brasil (1964-1985); el trauma que resulta de este crimen afecta no solo a los familiares de las víctimas, sino también a toda la sociedad brasileña, que aún no ha elaborado su pasado violento. Tanto el escritor como el cineasta asocian dichas historias de violencia con el declive de las utopías y con los límites de la representación artística en la narración de situaciones traumáticas. En esta línea, establece este ensayo un acercamiento entre las dos obras seleccionadas para el análisis, observando especialmente los recursos formales que en ellas se emplean para que se exprese el sufrimiento causado por la dictadura ocurrida en Brasil. Se investigan también los sentidos de las reflexiones metalingüísticas y de las relaciones intertextuales identificadas en la película y en el libro. A partir de textos críticos y teóricos, principalmente los de Janaína de Almeida Teles (2010, 2012),

¹ Doutorando em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professor do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes) – Campus Vitória. E-mail: weversondadalto@gmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Coordenadora do projeto de pesquisa “Literatura e História: impasses éticos e estéticos em escritas de si contemporânea”. E-mail: fabiolapadilha27@gmail.com.

Bernardo Kucinski (2001, 2013), Jaime Ginzburg (2017) y Jeanne Marie Gagnebin (2009), señala también este estudio como *Las tres muertes de K.* y *Avanti popolo* provocan que la sociedad brasileña recuerde su pasado autoritario y discuta las consecuencias del olvido de la barbarie en las relaciones sociopolíticas contemporáneas.

Palabras clave: Bernardo Kucinski. Michael Wahrmann. Dictadura. Desaparecidos políticos. Memoria.

*Dá-me tuas mãos de ausência,
irmão,
desde a profunda escuridão
de tua dor, sepultada
por séculos de mentira.
(Pedro Terra)*

Os crimes da ditadura militar e os desaparecidos políticos

O período da ditadura militar no Brasil (1964-1985) foi marcado pela extrema violência de agentes do Estado contra militantes de oposição ao regime, membros de partidos políticos ilegalizados e quaisquer defensores de ideias recusadas pelos detentores do poder. Em 2014, a Comissão Nacional da Verdade produziu extenso relatório em que são enumerados os crimes cometidos por militares e civis durante o estado de exceção: detenções extrajudiciais e arbitrárias, emprego da tortura como método de interrogatório e de controle político, execuções sumárias, desaparecimentos forçados, ofensas sistemáticas à integridade física e psíquica de presos políticos e violência sexual e de gênero, entre outros crimes (CNV, 2014). A essas bárbaras violações dos direitos humanos, somam-se ainda outras formas graves de violência, como a implacável censura à imprensa e às artes (KUCINSKI, 2018), o exílio de artistas e intelectuais, a perseguição a funcionários públicos, professores e militares e as cassações de direitos políticos de parlamentares e ex-presidentes (GASPARI, 2016, p. 83-84).

Já em 1971, Bernardo Kucinski e Ítalo Tronca (2013) denunciaram os graves crimes perpetrados pela ditadura instalada com o golpe de 1964. Fundamentando-se em testemunhos de torturas e considerando o contexto mais amplo da história do Brasil, os autores demonstram que “a violência é a marca mais profunda da história política brasileira” (2013, p. 17). A ditadura militar é vista, assim, como continuação de uma história de autoritarismo enraizado e persistente. Kucinski e Tronca afirmam também que o AI-5 (1968) institucionalizou, embora indiretamente, a tortura sistemática, garantindo ao aparelho repressivo o silêncio da imprensa censurada e a impunidade dos torturadores, posto que as

vítimas eram detidas em segredo e não tinham sequer o direito ao *habeas corpus* (2013, p. 19). Os autores lembram ainda que a perseguição aos opositores ampliou o conceito de subversão, que passou a abarcar “todos os órgãos que opinam, falam ou pensam no país” (2013, p. 112). Posteriormente, Kucinski caracterizou o regime militar como um “estado policial” fundamentado na primazia da luta contra o “inimigo interno”, então chamado de subversivo. Essa “subversão” era violentamente reprimida por meio de “vigilância, delação, espionagem e tortura”, mesmo depois de 1972, quando se completou o aniquilamento das organizações armadas que promoveram a guerrilha urbana de contestação à ditadura (KUCINSKI, 2001, p. 12).

Nesse período, ao menos 434 ativistas contra a ditadura foram assassinados ou desapareceram, de acordo com a CNV (2014b). Mas não se deve imaginar que o número de vítimas se limita a esses casos, já que um dos objetivos da repressão era disseminar o terror, de forma a sufocar a resistência e desbaratar os movimentos sociais. Toda a sociedade brasileira era, dessa forma, violentada pela ditadura. Nesse sentido, Janaína de Almeida Teles afirma que o aparato repressivo impôs sucessivas derrotas à esquerda revolucionária e optou pelo extermínio dos militantes, em vez da prisão seguida de processo legal. De acordo com a historiadora, “a ditadura, aos poucos, implementou uma dinâmica de práticas que se movimentavam entre esconder e mostrar a violência da repressão política, mesclando a necessidade de se legitimar com a de difundir o medo” (2010, p. 255-256). Teles ressalta ainda que essa “cultura do medo” teve impactos na divulgação de notícias sobre torturas, assassinatos e desaparecimentos: a censura e o domínio exercido sobre as instituições culturais “impuseram o silêncio e estimularam a autocensura, difundiram a sensação de isolamento e descrença e foram fortes elementos dissuasivos” (2010, p. 257). Pode-se deduzir que assim desapareciam não apenas os militantes, mas também suas utopias e sua ideologia revolucionária.

Nos casos de desaparecimentos, a falta de notícias e a inexistência do corpo para sepultamento provocavam o desespero dos familiares e impossibilitavam o esquecimento e o luto: “o silêncio e o esquecimento introduzidos pelo terror do *desaparecimento* criam uma situação sem fim, perpetuando a tortura que é vivenciar a ausência dos corpos e de informações a respeito de parentes queridos” (TELES, 2012, p. 110). Essa situação era agravada pela propaganda que difundia a ideia de que os mortos e desaparecidos seriam

responsáveis por sua própria desgraça, já que optaram pelas atividades “subversivas”. Assim, as práticas da ditadura “induziram à culpa quando responsabilizaram as famílias pela formação ideológica de seus filhos, o que teria ocasionado a influência do comunismo e ‘ideologias estrangeiras’” (TELES, 2012, p. 115). Para os familiares e sobreviventes, a dor da ausência se soma à tortura da culpa.

Esse período da história brasileira é representado em importantes obras literárias e cinematográficas, assim como em outras linguagens artísticas. A maior parte dessa produção estética ambienta as narrativas no próprio tempo da ditadura, entre 1964 e 1985. Apenas como exemplos, pode-se mencionar as obras testemunhais *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (2016), publicado em 1979, e *Batismo de sangue*, de Frei Betto (2006), lançado em 1982. Ambas foram adaptadas para o cinema em filmes homônimos dirigidos respectivamente por Bruno Barreto (1997) e Helvecio Ratton (2006). Mais recentemente, outros livros e filmes têm tratado não apenas de episódios ocorridos durante a ditadura, mas também de seus efeitos nas décadas seguintes, especialmente os traumas das famílias dos desaparecidos, cujos corpos não foram encontrados mesmo depois de décadas de buscas e reivindicações de respostas. São exemplos de obras desse último tipo as duas selecionadas para estudo neste ensaio: o romance *K.*, de Bernardo Kucinski (2011)³ e o filme *Avanti pololo*, de Michael Wahrmann (2012).

O filme de Wahrmann e o romance de Kucinski evidentemente diferem tanto em relação à peculiaridade e à irredutibilidade das linguagens literária e fílmica quanto em relação às histórias narradas. Grande parte do enredo do livro se concentra na busca de um pai, ainda nos anos finais da ditadura, por sua filha desaparecida, embora alguns capítulos, como o introdutório, tratem da continuidade do sofrimento “há mais de três décadas” (KUCINSKI, 2011, p. 15). Já no filme, a maior parte das cenas evidencia o sofrimento recente de um pai idoso que nunca encontrou seu filho desaparecido, embora algumas cenas remetam à época do desaparecimento. Mas também são evidentes as semelhanças entre as histórias narradas: ambas buscam formas para representar o trauma do pai e dos demais familiares diante da tragédia do desaparecimento de um(a) filho(a) vitimado(a) pela ditadura militar.

Neste ensaio, não se pretende comparar a linguagem ou o enredo das duas obras selecionadas, muito distintas em diversos aspectos. Muito menos se busca estabelecer um julgamento comparativo do valor estético do filme e do livro. O objetivo deste estudo consiste

³ A partir da terceira edição (Cosac Naify, 2014), o romance de Kucinski passou a ser intitulado *K.: relato de uma busca*.

em aproximar as produções de Kucinski e de Wahrmann, analisando em ambas o tratamento estético da questão dos mortos e desaparecidos políticos, vítimas da ditadura militar. Décadas depois da retomada democrática, o romancista e o cineasta evidenciam que o trauma familiar e social persiste, a despeito de qualquer suposição de que as questões da ditadura teriam sido resolvidas no passado. Além disso, tanto em *K.* quanto em *Avanti popolo* os desaparecimentos dos militantes da resistência são associados ao consequente declínio das utopias revolucionárias em suas famílias, e talvez também em expressivos setores dos movimentos sociais. Por fim, tanto Kucinski quanto Wahrmann insistem na metalinguagem e na intertextualidade, associadas em ambos ao questionamento da insuficiência da linguagem artística convencional na expressão de situações traumáticas e à conseguinte experimentação de recursos formais mais adequados ao tratamento do tema do desaparecimento.

Três mortes em *Avanti popolo*: os desaparecidos, as utopias e o cinema

Avanti popolo, de Michael Wahrmann (2012), foi caracterizado pela crítica como um filme sobre a morte: do filho, das utopias e do cinema (COUTO, 2014). Foi também recebido como um filme sobre o luto: pelo desaparecimento, pelas utopias políticas e pelo “fim do cinema” (GUIMARÃES, 2013). No filme, um homem idoso, o Sr. Gatti, vive solitariamente em uma casa velha e espera por seu filho, desaparecido no início da década de 1970. Ele permanece em silêncio melancólico durante a maior parte das cenas, em que geralmente aparece sentado no desgastado sofá da sala, à espera no portão da frente da casa, parado diante de um muro ou brincando com uma cachorra. Mesmo na companhia de outro filho, André – que chega de volta à residência paterna já nos minutos iniciais –, os diálogos são breves e lacônicos, como se cada personagem permanecesse fechado em seu mundo próprio.

Enquanto permanece na casa do pai, André começa a remexer em velhos objetos e encontra uma caixa de rolos de fitas Super 8mm, que guardam imagens de outras épocas. Ao vasculhar nesses registros da memória familiar, André desenvolve um monólogo pausado, cheio de suspiros, entrecortado por cenas do pai silencioso e de episódios do passado. Aos poucos, o filho vai revelando o motivo da ausência do irmão. Em certo momento, informa o objetivo hipotético de ele ter viajado para a Rússia: “estudar Engenharia, Direito, não sei”. Mais à frente, revela: “Aí ele mandou um telegrama, dizendo que ia voltar. Meus pais se vestiram bonito, né? Filho voltando da Rússia. Aí o canalha não veio”. Enquanto tenta instalar

um velho projetor, que precisa de conserto, diz, entre longos silêncios: “Aí nós fomos pro aeroporto. Ficamos esperando. Ninguém sabia de nada. *Ninguém sabe* de nada. É, claro que ele saiu da Rússia. Acha que ele era louco, ficar na União Soviética?”. Logo depois dessa cena, há um curto diálogo do pai, que leva nas mãos alguns papéis, com uma mulher desconhecida em um ponto de ônibus. A mulher diz: “Dá licença? O senhor estava na delegacia, não foi? [Ele assente com a cabeça]. O meu neto desapareceu faz três dias. Deus o guarde. E o seu?”. Ao que ele responde: “Cinco de dezembro de 1974. Foi pra Rússia estudar”.

Essas informações esparsas, limitadas por omissões e lacunas, vão sendo gradativamente completadas pelas cenas do passado recuperadas dos filmes antigos encontrados por André, cujos rótulos ele lê enquanto os manuseia, e exibidas ao espectador desde o início do filme, em cenas interpoladas entre a história principal. Nelas, aparecem registros familiares comuns, como brincadeiras de crianças, viagens de férias e passeios de barco. Mas se revelam também pistas da militância e do exílio do irmão: uma reunião de estudantes em 1972, com aspecto de protesto; paisagens de Moscou no inverno de 1972; um desfile militar em 1970; um grupo de pessoas embarcando num avião em 1971, cena descrita por André como “despedida de São Paulo”. Na verdade, boa parte dessas imagens são reais: foram coletadas de cinegrafistas amadores anônimos a partir de um anúncio publicado em jornais por Danilo Carvalho, e depois incorporadas ao roteiro do filme de Michael Wahrmann (RANZANI, 2014). Por fim, são exibidas imagens de uma suposta despedida de Moscou, em 1974, nas quais o irmão desaparecido apenas segura uma câmera de mão e filma a si próprio, como se estivesse diante de um espelho ou diante de outra câmera.

Essas informações permitem supor que o personagem desaparecido represente um dos muitos militantes banidos do Brasil que foram assassinados pela ditadura quando tentaram regressar. De acordo com Elio Gaspari, na primeira metade da década de 1970, a política de extermínio da ditadura resultava na execução sumária de todos os banidos que ousavam retornar, assim como dos militantes treinados em Cuba, dos dirigentes de organizações de resistência e de “todo aquele que não convinha deixar vivo” (2014, p. 389-395).

Ao final, depois de levar o projetor para reparo técnico, André mostra para o pai as imagens gravadas em Moscou pelo filho ausente. Essas imagens são projetadas na própria parede da sala, de forma que os personagens se tornam espectadores e o cenário se converte

em sala de cinema: um típico filme dentro do filme. Depois de algum tempo, André pergunta: “Pai, você quer que eu pare? Pai? Pai!?”. O pai se levanta e diz: “Eu perdi a capacidade de ver. Não vejo nada, filho. Nada. Nada! Tá tudo cinza. Tudo cinza”. Ambos então se sentam no sofá, de frente para o projetor ainda ligado, de forma que a imagem projetada do filho ausente se sobrepõe à figura do pai e do filho presente, ambos entristecidos. Parece que um fantasma habita a sala e se impõe sobre dois homens assombrados, presos num tempo imóvel.

No início do século XX, Siegfried Kracauer caracterizava os cineteatros berlinenses como “palácios da distração”: “os aparatos dos grandes cineteatros têm um único fim: manter o público amarrado ao que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão” (2009, p. 346). Se esse julgamento continua válido para a maioria dos filmes da indústria cultural, que produz uma infinidade de histórias para simples entretenimento vazio e alienante, obras como *Avanti popolo* propõem uma alternativa inversa ao padrão dominante. Nesse filme, os longos períodos de silêncio e a imobilidade da câmera constroem o espectador à observação atenta, à reflexão sobre os fatos apenas sugeridos pelo enredo e ao posicionamento crítico diante das circunstâncias políticas em que se passa a história.

De fato, durante a maior parte do filme pai e filho permanecem dentro da sala da casa, filmada sempre do mesmo ângulo, com câmera parada e pouquíssima variação no enquadramento, eventualmente mais aberto ou mais fechado. O exterior da casa também é filmado sempre com câmera fixa, às vezes posicionada do outro lado da rua, de forma que o asfalto ocupe quase um terço da imagem, outras vezes posicionada um pouco mais perto, com destaque para as grades e o portão da frente da casa. Essa casa sugere que a vida presente é condicionada pelas ruínas do passado: paredes manchadas e sujas, carro antigo na garagem, aspecto geral de deterioração provocada pelo tempo. É como se a casa estivesse parada em outra época e resistisse à continuidade da vida. O cenário é a melhor expressão, dessa maneira, da subjetividade do personagem que nele vive, o Sr. Gatti, o pai solitário e silencioso.

Essa imobilidade das imagens do tempo presente contrasta com a grande mobilidade das imagens do passado, a maioria aparentemente tomadas por cinegrafistas amadores com câmeras de mão; as muitas transições bruscas e passagens rápidas pelos objetos enfocados

frequentemente resultam em imagens borradas ou instáveis. Assim, o filme sugere que a agitação do passado se extinguiu no presente, em que só há espera e paralisia. A agitação das imagens antigas, aliás, remete metaforicamente aos movimentos sociais e políticos, à participação no mundo, às alegrias da vida quotidiana e à apreciação da natureza e da arte, aspectos absolutamente inexistentes no presente do Sr. Gatti e de André, angustiados e melancólicos. Acentua-se, assim, o efeito irônico do título *Avanti popolo*: a interrupção violenta das lutas do passado ocasiona a imobilidade no presente, a impossibilidade de avanço.

Esse efeito é reforçado pelos longos períodos de silêncio entre as cenas: por exemplo, enquanto o pai fica sentado no sofá ou esperando no portão, ou quando são exibidas imagens externas da casa. Tal silêncio remete a outro, histórico: o silêncio sobre os crimes da ditadura e sobre o paradeiro dos desaparecidos, dentre os quais se inclui o personagem ausente, o irmão de André. Remete também ao atordoamento dos que não puderam realizar o luto e não conseguem fechar um ciclo de busca e de incerteza desesperada. O silêncio assombra as próprias tentativas de diálogo entre os personagens: André e seu pai não conversam; quando muito, “monologam em conjunto, e, assim mesmo, de forma lacônica” (MELO, 2019, p. 115).

Entretanto, ambos os personagens vivem de maneira distinta essa melancolia. Isso fica evidente, por exemplo, quando André demonstra insensibilidade diante do sumiço da cachorra Baleia e não propõe ajuda na busca: “Pai, não esquentar não, a Baleia sempre volta”. Para o pai, a falta do bicho de estimação pode reatualizar o trauma do desaparecimento. De novo, ele fica sozinho, em espera silenciosa, no portão. Por outro lado, para André é o pai que está ausente, indiferente, surdo a seus apelos. É como se o sofrimento pelo outro filho, desaparecido, impossibilitasse a atenção ao filho presente. André era criança na época da ditadura: “Eu, eu tava noutra, quando eu me liguei já tinha tudo acabado”, diz. Agora ele se ressentia não apenas pela ausência do irmão, mas também pela ausência do pai em seu presente, como se pesasse sobre si uma culpa pela qual ele não pode responder. Paradoxalmente, a cena final da projeção fantasmagórica da imagem do desaparecido sobre pai e filho, sentados desolados lado a lado, revela um tormento a um tempo compartilhado e solitário.

O filme relaciona a esse primeiro assunto (os desaparecimentos de militantes durante a ditadura e os efeitos desses crimes no presente) outros dois temas igualmente importantes: o fim das utopias e o fim do cinema, ou ao menos de certo tipo de cinema.

O tema do fim das utopias é tratado especialmente pela seleção da trilha sonora. As primeiras cenas do filme, ainda durante a exibição dos créditos iniciais, mostram um carro parado em uma rua escura e, depois, circulando aparentemente sem rumo. Pelo rádio do carro, se ouve um locutor (interpretado pelo próprio diretor do filme) apresentando antigas canções, descritas como parte do “folclore revolucionário na América Latina” e do ideário nacionalista do início do século XX. Integram essa sequência musical uma composição sobre uma lenda brasileira (“Foi Boto, Sinhá”) e símbolos da resistência ao fascismo, como “El paso del Ebro” (também conhecida como “¡Ay, Carmela!”) e “Bella ciao”. A qualidade do áudio de gravações antigas e a provável falta de destino certo para o carro sugerem o anacronismo dessas canções, uma espécie de inadequação das utopias (justapostas às lendas) ao Brasil contemporâneo. A impressão é a de que os ideais vividos em outras épocas e outros lugares já não norteiam o presente. Depois dessa introdução musical, surge o protagonista André, andando no meio da rua, carregando uma mala e interrompendo o trajeto já incerto do motorista. André é cético e irônico durante a maior parte do filme, ele próprio um símbolo da falência das utopias, mortas como seu irmão desaparecido. Assim, essas primeiras cenas, uma espécie de prelúdio ideológico, dão o tom à história seguinte.

Ainda na trilha sonora, sempre homodiegética, chama a atenção a canção “Ekh Lyuli Lyuli” (The Unternationale – Daniel Kahn, Psoy Korolenko e Oy Division –, 2008), ouvida por André na sala da casa. A gravação recupera uma antiga canção judaica que exorta ao cumprimento de rituais religiosos; em seguida a essa primeira parte, aparece um rap que exalta o espírito crítico e questionador, a atenção aos ensinamentos de Lênin, Lacan e Žižek, a iniciativa revolucionária e a recusa à alienação religiosa (ressalvada a possibilidade de melhor tradução e interpretação). É estabelecido, assim, um contraste entre um ideário religioso e uma atitude desmistificadora. Num momento de anacronismo do filme, a música é precedida pela seguinte fala de André: “Isso aqui ele me mandou lá da União Soviética, da pátria mãe. O melhor do Coro do Exército Vermelho”, ou seja, a música é apresentada como um símbolo comunista. Mas André interrompe bruscamente a execução do disco, recusando

simbolicamente os significados da canção: “Não dá nem pra ouvir minha própria voz, que saco!”

O próprio título do filme é retirado da composição italiana “Avanti popolo”, de autoria popular, apresentada no final do filme, quando se retoma o programa de rádio das cenas iniciais. Esse hino conclama o povo a seguir avante na revolução e exalta a bandeira vermelha do comunismo, o qual garantiria paz e liberdade. Sem nenhuma imagem na tela, o radialista começa a reproduzir uma versão grandiloquente dessa canção, com coro e orquestra, e informa que ela “é um hino dos movimentos de esquerda no mundo todo”. Depois, declara que ela nomeia “um dos melhores filmes israelenses de todos os tempos”: *Avanti popolo*, de 1989 (na verdade, 1986), dirigido por Rafi Bukai. Sobre esse filme, afirma: “lá tem uma cena maravilhosa: um soldado egípcio e um soldado israelense andam perdidos no meio do deserto, tá rolando um fogo cruzado, e eles, num momento duma falsa euforia, começam a cantar *a capella* esse hino socialista”. Contudo, um arranhão no disco interrompe a reprodução da gravação. Depois de informar que no final do filme israelense o soldado egípcio é morto, o locutor resolve continuar sozinho o hino, cantando-o sem acompanhamento instrumental. Enquanto canta, são exibidas imagens de um antigo cinema abandonado. O contraste entre a primeira interpretação do hino, em tom heroico, e a segunda execução, solitária, realça o abismo entre as antigas utopias coletivas e os melancólicos sonhos individuais contemporâneos. Assim, essa disposição em sequência das distintas versões do hino expressa o declínio das utopias.

A referência metalinguística ao filme israelense já adianta o terceiro tema tratado pelo filme de Wahrman: uma concepção pessimista sobre a arte cinematográfica, apresentada como se estivesse em ruínas. Na verdade, assim como na informação do ano, o locutor do rádio se equivoca na descrição do enredo do filme de Rafi Bukai. Na produção de 1986, dois soldados egípcios (um camponês e um ator) sofrem a derrota de seu exército na Guerra dos Seis Dias (junho de 1967). Depois do cessar-fogo, os dois decidem marchar em direção ao Canal de Suez, mas ficam perdidos em meio ao deserto e sofrem privação de água e comida. Depois de algumas peripécias, encontram três soldados que lutaram no exército israelense e voltavam para sua base. Compadecidos, os israelenses admitem a companhia dos derrotados em parte do percurso. O momento épico do filme acontece enquanto caminham: juntos, os cinco soldados, oriundos de grupos inimigos, cantam alegremente a canção “Avanti popolo”,

exaltando assim a paz, a solidariedade e o comunismo. Mas, na manhã seguinte, dois israelenses morrem com a explosão de uma mina terrestre, e o terceiro fica ferido. O socorro que vem da base supõe que os dois egípcios eram os assassinos, e ambos são executados sumariamente enquanto tentam fugir. O filme termina com a morte do soldado ator, caído de bruços na água que buscou ansiosamente ao longo da história. Como se observa, há poucos pontos de contato entre os enredos dos filmes, além do título e da canção. O que os aproxima é o tom desesperançado do final: com a morte dos soldados, morre também a utopia do hino que cantaram juntos. Além disso, o gesto metalinguístico de Michael Wahrmann, ao tomar o título do filme de Rafi Bukai e citá-lo livremente em sua própria narrativa, acaba por tematizar o próprio cinema.

Ao final do filme de Wahrmann, enquanto o radialista canta sozinho a canção “Avanti Popolo”, são exibidas imagens de um cinema arruinado: letreiro enferrujado com os dizeres “Cine São José”, cadeiras amontoadas, telhado caído, entulho. A tematização do cinema é ainda reforçada pela escalação do elenco: André Gatti (o filho André) é pesquisador e professor de história do cinema, Carlos Reichenbach (o pai Sr. Gatti) e Eduardo Valente (motorista de táxi) são cineastas, Marcos Bertoni (técnico de Super 8mm) é um artista que trabalha com animação e faz o papel de si mesmo (BUTCHER, 2014). Portanto, não são atores profissionais, e sim cineastas ou estudiosos de cinema.

Esses três temas (ditadura militar, fim das utopias e metalinguagem) são condensados na exibição de outro filme pré-existente: o longa de Wahrmann enxerta um recorte do curta-metragem *Recuerdos da república*, de Marcos Bertoni, de 2002. Nesse curta, várias imagens em Super 8mm são recicladas e dubladas. Na montagem, dois policiais visitam uma exposição com esculturas de cabeças de ex-presidentes militares, as quais são nomeadas uma a uma, como se o filme buscasse reverter, pela sátira, o fato de que “o Estado não tem rosto nem sentimento, é opaco e perverso”, como pensa o narrador de Kucinski (2011, p. 22).⁴ Um personagem diz: “É, Sargento, quem são esses caras aí, hem? Comunistas?”; e completa: “Vamos matá-los”. A seguir, exhibe-se uma cena de tortura. Em outro trecho, afirma-se: “A ditadura no Brasil causou muitos problemas, muitas mortes, desaparecimentos, né? Corpos desaparecidos, não se sabe nem o número certo de pessoas vítimas dessa ditadura do governo militar, né? E o pior é que a Lei da Anistia prevê o esquecimento total”. Assim, esse curta

⁴ A partir daqui, todas as referências a K. serão indicadas apenas pelo número das páginas da primeira edição (KUCINSKI, 2011).

discute o esquecimento dos crimes da ditadura, assim como a memória que pode ser reavivada pelo cinema e pela arte em geral.

Após a exibição desse curta para André, o personagem interpretado por Marcos Bertoni explica que o filme faz parte do movimento Dogma 2002, “onde é proibido filmar, mas a gente pode montar, fazer a montagem em Super 8mm, e dublar”. Há aqui uma evidente referência irônica ao movimento Dogma 95, entre cujos signatários figura Lars Von Trier (MELO, 2019, p. 122). Pouco depois, André pergunta: “Mas pra quê que você faz esses filmes?”, ao que o diretor não responde, encabulado. André também ridiculariza os mandamentos do Dogma 2002: “proibido isso, proibido aquilo”; “o cinema subdesenvolvido é assim mesmo, né? Trabalha com o que pode, né?”. O diretor explica que chama seu trabalho de “cinema solitário”, “na contramão da indústria cinematográfica”, mas André contesta: “é o contrário, né, o cinema é sempre uma arte coletiva”. E completa: “mas o cinema é indústria, né? Não tem jeito. Se não tivesse a indústria, não tinha o projetor, não tinha o filme...”. Assim, o ceticismo corrosivo de André contrasta com o ideal utópico de Bertoni, cujo filme ainda propõe, embora de maneira paródica, um cinema autoral, vanguardista e engajado. Como argumenta Luís Alberto Rocha Melo, em *Avanti popolo* “há um sentimento de impotência que impede o desejo de renovação dos projetos que ficaram no passado, e o cinema experimental parece ser um deles” (2019, p. 118).

Três mortes em K.: a filha, o escritor e a literatura

O primeiro romance publicado por Bernardo Kucinski (2011) narra a busca desesperada de um pai por sua filha desaparecida. O leitor, entretanto, sabe desde as primeiras páginas que a filha “foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar” (p. 17). O pai, nominado apenas como K., empreende uma luta contra uma “muralha de silêncio” (p. 89) e enfrenta a criminoso omissão de informações por parte dos órgãos de Estado responsáveis pelo desaparecimento da filha, nomeada uma única vez pela inicial A. (p. 53). Enfrenta também o labirinto de falsas informações ou acusações de vizinhos e conhecidos que se revelam colaboradores civis do aparelho repressor, coniventes com sua prática de violência. K. ainda é obrigado a suportar a tortura contínua da ausência inexplicável, das pistas falsas espalhadas pelos próprios torturadores e da impossibilidade do luto. Ao fim, o próprio K. sucumbe, diante de um grupo de presos políticos, durante uma visita a um presídio.

Curiosamente, a tradução do romance para o espanhol foi intitulada *Las tres muertes de K.* (KUCINSKI, 2013). Esse título oferece uma pista interpretativa: no livro, não morrem apenas a filha desaparecida e seu marido, representantes de muitas outras vítimas da ditadura. Morre também o pai, um escritor da língua iídiche, judeu refugiado no Brasil na época da Segunda Guerra Mundial. Com ele, morre simbolicamente a literatura escrita nessa língua, assim como uma certa cultura judaica remanescente da Europa anterior ao Holocausto.

A morte ficcional da filha A., que gostava de cinema (p. 20) e “era professora universitária na USP” (p. 83), remete à história real da irmã do autor, Ana Rosa Kucinski. De acordo com a Comissão Nacional da Verdade (2014b, p. 1646), Ana Rosa era filha de judeus poloneses, professora de Química da USP e militante da ALN, organização armada engajada na luta contra a ditadura. Desapareceu aos 32 anos, no dia 22 de abril de 1974, em São Paulo, na companhia de seu marido, Wilson Silva. Embora exista testemunho recente sobre o hipotético local onde seu corpo teria sido incinerado por agentes da repressão, até hoje não há respostas precisas sobre as circunstâncias de seu desaparecimento. Portanto, seu corpo jamais foi encontrado. Diante disso, o livro preenche com ficção as lacunas da memória e se vale da fabulação para enfrentar a falta de informações sobre um drama real. Por isso o autor adverte na abertura: “tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (p. 13).

De fato, Bernardo Kucinski se empenhou muito na busca pelo paradeiro de sua irmã e na denúncia dos crimes da ditadura. Num texto de 2004, endereçado ao presidente da República, referindo-se à questão dos mortos e desaparecidos, Kucinski afirma que “a mãe de todas as questões é o esclarecimento dos desaparecidos políticos. Esse foi de todos o mais doloroso método de repressão política, porque perpetuou o sofrimento” (2014, p. 294). Mas esse esclarecimento permanece inconcluso. Como observa Regina Dalcastagnè, o romance escrito por Kucinski continua a luta do pai para deixar no mundo um registro da vida da filha, evitando-se assim que sobre ela restasse apenas a versão dos agentes da repressão (2020, p. 21).

Não é apenas aos familiares das vítimas que interessam o esclarecimento e a punição dos crimes perpetrados pelos agentes do Estado. De acordo com Maria Rita Kehl, o “esquecimento” da tortura produz “a naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil” (2010, p. 124). Nesse sentido, é significativo que a revelação da cena da morte de A. aconteça, em *K.*, em meio a uma sessão de terapia de uma das colaboradoras da equipe de

tortura chefiada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury: a personagem Jesuína. Ela sofre por um trauma que lhe provoca alucinações e sangramentos. Em suas falas, fica evidente que não se pode ultrapassar certos limites impunemente, e mesmo os torturadores e seus colaboradores estão sujeitos às consequências da prática da barbárie. A terapia da personagem sugere que somente o enfrentamento do passado pode interromper o fluxo da violência e as insanidades do autoritarismo. A manutenção do silêncio e do esquecimento, por outro lado, resulta em melancolia (como no caso dos pais em *Avanti popolo* e *K.*) e em retorno obsessivo da barbárie (como se evidencia na continuidade da violência na própria estrutura social brasileira).

Além disso, a coletivização do debate pode interromper o sentimento de culpa que injustamente se impõe sobre os familiares dos desaparecidos. Os sobreviventes são atormentados continuamente pela ideia enganosa de que deveriam ter feito algo para evitar a tragédia, como se eles mesmos fossem os responsáveis pelo crime cometido por outrem. Esse “transtorno tardio do sobrevivente” (p. 161), que pode ser presumido em *Avanti popolo* pela paralisia e pelos suspiros do Sr. Gatti, é tematizado explicitamente em *K.* e ocupa lugar central na narrativa. Por exemplo, quando K. busca razões para o casamento em segredo de sua filha, o narrador arremata: “essa hipótese somava mais culpas à sua culpa” (p. 48). O pai imagina que poderia ter evitado o desaparecimento da filha se tivesse lhe dado mais atenção e se não pensasse tanto na literatura iídiche (p. 60). Num dos poucos momentos do livro em que a voz narrativa parece se aproximar do irmão de Ana Rosa, o próprio Bernardo Kucinski, o tema é exposto sem rodeios: “A culpa. Sempre a culpa. A culpa de não ter percebido o medo em certo olhar. De ter agido de uma forma e não de outra. De não ter feito mais. [...] No fundo, a culpa de ter sobrevivido” (p. 162). Ou seja, há um perigoso desvio da responsabilidade dos criminosos, que efetivamente assassinaram a jovem e ocultaram seu corpo, para os familiares, que se sentem torturados pela hipótese de que poderiam ter pressentido o evento traumático e feito algo para evitá-lo.

Esse sentimento de culpa é determinante na morte do pai, ao final do romance. Na verdade, já nas primeiras linhas da narrativa o leitor é informado de que uma angústia “o tomava por completo” (p. 19). A culpa é intensificada pela “tortura psicológica” praticada pelos militares (p. 70) e pelo torturador Fleury, que espalha boatos e pistas falsas sobre o paradeiro da filha desaparecida: “Vamos quebrar a espinha desse velho. Vamos dar uma canseira nele, uma canseira de matar, até ele ter um infarto, filho da puta” (p. 74). Com o

tempo, K. perde as esperanças de encontrar a filha, e com isso perde também o interesse pela vida, pela literatura, pela cultura iídiche, perde seus ideais. “O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. [...] Deixa de ser um ícone. É o tronco inútil de uma árvore seca” (p. 91). Num dos capítulos finais, K. repassa sua vida enquanto visita um grupo de presos políticos: recorda a época em que chegou ao Brasil, as atividades como escritor da língua iídiche, o estabelecimento como comerciante. Lembra também suas atividades políticas na Polônia e de sua militância num partido sionista de esquerda no Brasil. Suas utopias de repente se revelam mortas, como sua filha: “Tudo o que fizera nesses cinquenta anos não passou de um autoengano, assim ele agora avaliava. Seus livros, suas novelas, seus contos, seu fascínio por esse fim de mundo que acabou por engolir sua filha” (p. 167). Quando finalmente se encontra com os presos, alguns deles companheiros de militância de sua filha, K. conta para eles sua história, chora e cai. Pouco depois, “suas mãos se abriram e seus olhos se cerraram” (p. 169). O episódio não é apenas o relato da morte do personagem, mas do declínio de seus ideais, da desilusão de suas aspirações políticas e culturais, da inevitável prostração causada pela violência da qual fora vítima desde a juventude.

De fato, o desaparecimento da filha reativa em K. antigos sofrimentos: sua prisão política na Polônia, o exílio forçado no Brasil, o extermínio de parentes e amigos durante o Holocausto, o definhamento e a morte da esposa após saber que sua família judaica fora dizimada pelos nazistas. A perda da filha se soma, assim, à dor de outras perdas: as regiões tradicionalmente habitadas, as raízes culturais fíncadas na Europa, as lutas políticas no contexto polonês repentinamente esvaziadas, o universo judaico jamais identicamente reproduzível no Brasil. Durante toda a vida, K. se esforçara por reconstruir o partido e por manter viva a língua e a literatura iídiche, assim como a identidade judaica. Mas o desaparecimento da filha desencadeia um rápido processo de desilusão: “Atarantado, deu-se conta da enormidade do autoengano em que vivera, ludibriado pela própria filha, talvez metida em aventuras perigosíssimas sem ele desconfiar, distraído que fora pela devoção ao iídiche, pelo encanto fácil das sessões literárias” (p. 22). A preocupação com a literatura passa a ser vista como distração, como ilusão, como fuga dos problemas reais. A consciência da morte da língua se impõe agora com toda a força: “Os alemães mataram os que liam e Stálin

matou os que escreviam, ele repete para si mesmo o que não se cansava de dizer em suas palestras” (p. 60).

Por isso, a morte de K. foi precedida pelo “abandono da literatura” – título, aliás, de um dos capítulos do livro – e, mais ainda, pelo abandono do iídiche, já caracterizado no início do romance como uma “língua-cadáver” (p. 19). K. havia tentado expressar num texto literário a tragédia familiar, mas se deu conta da limitação estética da tentativa: “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” (p. 132-133). O problema é similar à impossibilidade de relato testemunhada pelos sobreviventes de grandes eventos traumáticos: como transformar em literatura o horror indizível e inimaginável? Além dessa limitação linguística e estética, K. percebe também uma limitação ética: “seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado. Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia” (p. 133). Diante dessas limitações, K. abandona a escritura literária e abandona também a própria língua de que se orgulhava: “Jurou nunca mais escrever em iídiche. Quase deu razão a Ben Gurion, que acusou o iídiche de língua dos fracos, dos que se deixaram matar sem reagir, como se já esperassem uma punição por culpas sabidas ou não sabidas” (p. 134). A tragédia acarreta a impossibilidade de escrever sobre o trauma nos termos de uma literatura que exaltava a beleza, a tradição e a cultura: o assassinato e o desaparecimento perpetrados pela ditadura são justamente o contrário disso, ou seja, representam o horror, o desprezo pela humanidade e a barbárie. A literatura tradicional não seria capaz de expressar isso, a menos que recusasse seus próprios preceitos e se reinventasse inteiramente.

Esse problema não é enfrentado apenas por K., o escritor personagem, mas também por Kucinski, o autor real. Contudo, a constatação da impossibilidade ética e estética de uma literatura sobre a tragédia, definitivamente impeditiva para o personagem, é para o autor motivadora de imprescindível reinvenção formal. Na nota introdutória da primeira edição, Kucinski avisa: “Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, na forma como lá estavam, há décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completá-las ou lapidá-las com registros da época” (p. 13). Essas recordações, segundo o autor, foram completadas pela imaginação e juntadas a acontecimentos ocorridos em tempos diferentes:

“preenchi as lacunas de esquecimento e os bloqueios do subconsciente com soluções inventadas”. O resultado é um romance fragmentário, diverso e aberto: “cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na exumação imprevisível desses despojos de memória, o que de novo obrigou-me a tratar os fatos como literatura, não como História” (p. 13). O autor alerta, por fim, que a ordem dos fragmentos é arbitrária, excetuando-se o primeiro, logo após a abertura, e o último.

Dessa forma, a fragmentação narrativa é o mais evidente recurso expressivo empregado em *K*. Ela está associada às lacunas narrativas e às transições bruscas no enredo, aos muitos avanços e recuos cronológicos e à autonomia formal de quase todos os capítulos, elaborados como pequenos contos. Essa constituição não linear da narrativa é reforçada por outros recursos formais. Abundam no texto as frases interrogativas, expressão da perplexidade dos personagens diante dos fatos narrados. Há uma pluralidade de pontos de vista e uma dispersão das vozes narrativas: além dos capítulos narrados em terceira pessoa, há outros em primeira pessoa: eventualmente assumem a voz narrativa a filha A., o sogro de A., um agente da repressão, uma amante do torturador Fleury, um militante chamado Rodriguez. Em certo momento, manifesta-se o próprio Fleury, em um diálogo com estrutura monologal em que aparece sua fala direta e a pressuposição do que diz seu interlocutor (o agente Mineirinho). Essa pluralidade é enriquecida pelo amplo emprego do discurso indireto livre: o narrador empresta voz ao pai K., ao marido Wilson, à terapeuta de Jesuína e a outros personagens; às vezes, o discurso indireto livre provoca a impressão de que os personagens não são capazes de falar por si mesmos, silenciados pelo trauma, e por isso necessitam do socorro do narrador. Há também o emprego de subgêneros narrativos no interior do romance: pequenos contos, cartas, reflexões similares à crônica, informes de um agente duplo, trechos de ata de reunião de professores. Por fim, cabe ainda destacar que no romance há a inserção de vários episódios aparentemente secundários em relação à trama principal, por exemplo o depoimento da amante do torturador, a terapia da empregada da Casa da Morte ou a carta ao companheiro Clemente, no final do livro; esse recurso sugere um rodeio narrativo, como se fosse necessário alcançar a tragédia pelas bordas, evitando-se assim o olhar direto para o horror.

O emprego desses recursos formais é coerente com as observações de Jaime Ginzburg, para quem a condição pós-traumática coletiva exige “uma reelaboração das formas de

expressão, das concepções de emprego da linguagem” (2017, p. 202). Para Ginzburg, o autoritarismo põe em dúvida a capacidade de confiar nas regras de sociabilidade e de comunicação. A representação da violência, da dor e da perda exigem, assim, novas formas de expressão: “lapsos, suspensões de sentido, elipses, expressões fragmentárias ocupam o espaço da representação da destruição” (2017, p. 203). Além disso, elementos formais como “lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura” muitas vezes não estão empregados apenas como experimentos formais, mas estão associados a temas que dizem respeito “ao impacto brutal da violência social” (GINZBURG, 2017, p. 216-217).

Já Maria Zilda Ferreira Curry observa que em muitos textos recentes sobre a ditadura, como *K.*, há um deslocamento narrativo, isto é, uma “troca de voz nos momentos mais traumáticos do relato”; há também “a fragmentação e a intercalação de acontecimentos dramáticos determinantes em meio a outras cenas, com significativas oscilações temporais e espaciais” (2020, p. 60). Curry assim interpreta o emprego desses recursos: “trata-se de uma opção ficcional que se assemelha à recolha memorial de restos de um vivido passado traumático violento e cuja rememoração é sempre dolorosa e fragmentária” (2020, p. 60).

Outro recurso característico de *K.* é a ampla mobilização da intertextualidade e da metalinguagem, analogamente ao que se observa em *Avanti popolo*. As relações intertextuais mais evidentes se estabelecem com Franz Kafka, Graciliano Ramos e Meir Kucinski. Quanto ao primeiro, basta observar que o personagem de Kucinski é nomeado apenas pela inicial K., mesmo nome dos protagonistas kafkianos de *O processo* (1997) e *O castelo* (2000). Desde as primeiras linhas, em que se relata a angústia do pai numa manhã de domingo ao se dar conta do sumiço da filha, a narrativa de Kucinski ecoa as histórias de Kafka, que, por exemplo, assim abre *O processo*: “Alguém certamente havia caluniado Josef. K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (1997, p. 9). Em ambos os autores, os personagens tentam inutilmente superar as barreiras intransponíveis impostas por uma burocracia absurda.

Sobre Graciliano Ramos há uma referência direta: a cachorrinha do casal desaparecido, mencionada na carta de A. e mantida presa por um torturador, é chamada de Baleia: “Homenagem ao Graciliano, claro” (p. 52). Esse também é o nome da cachorra do Sr. Gatti, em *Avanti popolo*. Assim como *K.*, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (2007), é um

romance fragmentado, composto em capítulos mais ou menos autônomos, com amplo emprego do discurso indireto livre e com a aproximação da narração a pontos de vista de distintos personagens. Nesse romance, os personagens são afligidos por um mal que não podem suportar nem combater; como observa Antonio Candido, “o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem” (2012, p. 64).

Por fim, o personagem K. recria ficcionalmente, em muitos aspectos, a vida do escritor Meir Kucinski, como atesta o próprio Bernardo Kucinski numa narrativa de memórias: “Apesar de pobre, meu pai era tratado com deferência porque, além de ter participado da militância política na Polônia, era um idischista. Poeta, jornalista e professor de idisch” (2010, p. 187). Os contos de Meir Kucinski (2002), traduzidos recentemente para o português, relatam histórias de imigrantes judeus no Brasil nos anos seguintes à Segunda Guerra; tratam também de memórias da Polônia antes da invasão nazista, dos ecos do Holocausto no Brasil e das tentativas de reorganização da vida; esses temas são amplamente retomados pelo filho, Bernardo Kucinski, na elaboração do protagonista de K.

Vale ainda lembrar que o próprio Bernardo Kucinski retornou ao tema com a publicação da novela autoficcional *Os visitantes* (2016). Nesse texto, o autor, agora convertido em personagem, recebe em seu apartamento as visitas de outros personagens que apresentam críticas e comentários acerca de K. Por exemplo, no capítulo de abertura, “A velha com um número no braço”, uma senhora sobrevivente dos campos de concentração exige a correção de uma informação sobre o Holocausto; em “A recusa”, uma amiga de Ana Rosa Kucinski acusa o escritor de não conhecer bem a própria irmã e de buscar sucesso literário a partir da exploração do acontecimento trágico; já em “Admoestação”, o próprio pai volta em sonho para apontar lacunas na narrativa e para acusar o filho: “Você é o culpado, o único culpado!” (2016, p. 23). Essa retomada metalinguística de K. reforça, dessa maneira, a imensa dificuldade na elaboração do evento traumático e a vacilação entre a necessidade e a impossibilidade de narrar. *Os visitantes* também manifesta o temor daquele que testemunha: a narrativa sempre pode reavivar e intensificar o sofrimento de sobreviventes e de outros envolvidos, e ainda corre constante risco de transformar o evento traumático em entretenimento literário para leitores eventualmente pouco comprometidos com os fatos narrados.

Essas obras de Kucinski se inscrevem, dessa maneira, no “campo de forças sobre o qual a literatura de testemunho se articula”, de acordo com Márcio Seligmann-Silva: “[...] de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também [...] a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança” (2003, p. 46). Seligmann-Silva também observa que, para a testemunha de um evento-limite, posta diante da impossibilidade de recobrir o vivido com o verbal, impõe-se a questão da “[...] ‘opção’ entre a ‘literalidade’ e a ‘ficção’ da narrativa” (2003, p. 47); dessa maneira, a literatura de testemunho demandaria uma revisão da própria questão da distinção entre literatura e “realidade” (2003, p. 46-47).⁵ Em outro texto, Seligmann-Silva complementa: “Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito” (2003, p. 380).

A memória do passado e as condições de avanço no presente

Tanto *K.* quanto *Avanti popolo* tematizam a continuidade da falta de respostas aos crimes de desaparecimento político durante a ditadura. Os efeitos desses crimes ainda perduram nas famílias das vítimas, décadas depois da retomada democrática. Mesmo após o encerramento dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, as consequências do autoritarismo se mantêm também em toda a sociedade brasileira, que, de forma oficial e coletiva, não puniu os torturadores, não condenou enfaticamente os defensores da ditadura, não revolucionou suas estruturas elitistas e violentas e não procurou estratégias para evitar que algo semelhante à ditadura se repita, embora haja iniciativas pessoais e organizacionais nesse sentido. Ao contrário, a sociedade brasileira elegeu para a Presidência da República, pela via democrática, em 2018, um parlamentar que explícita e enfaticamente defendeu o regime militar, elogiou torturadores e promoveu o retrocesso civilizatório no Brasil. Na introdução de *K.*, Kucinski já alertava que o Brasil vivia “um mal de Alzheimer nacional” (p. 17). De fato, grande parte da população brasileira ainda manifesta dificuldade de rememorar o passado, esquecimento do funcionamento de certas relações sociais, propensão à agressividade e desprezo a discursos logicamente elaborados. Outra parte da população vive lamentável desistência das lutas, indiferença em relação aos problemas sociais, desesperança em relação ao futuro e melancólica perda das utopias, como os personagens de *Avanti popolo*.

⁵ Cf. SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 371-385, em que o autor, no debate sobre literatura de testemunho, salienta a revisão, empreendida por muitos teóricos, da relação entre literatura e “realidade”.

Assim, é possível pensar que as questões levantadas pelo drama dos protagonistas das obras analisadas neste estudo não dizem respeito apenas a personagens da ficção, mas provocam a sociedade brasileira a olhar criticamente para seu passado e seu presente.

No plano do enredo, as duas obras selecionadas tratam de assuntos similares: em ambas há um(a) personagem ausente, o(a) filho(a) em torno do qual gira toda a trama, mas que aparece muito pouco. O pai sofre a dor da perda desse(a) filho(a), vitimado(a) pela ditadura militar, sobre cujo corpo morto não se pode chorar, de forma que o luto não se completa nunca. Por causa da tragédia familiar, o pai perde a razão de viver e se entrega a um imobilismo que impossibilita a continuidade da vida. Tanto no filme quanto no livro há também o outro filho, o irmão que inevitavelmente é atingido pelo “mal da melancolia” (p. 161), que sofre o “transtorno tardio do sobrevivente, décadas depois dos fatos” (p. 161) e padece “a culpa de ter herdado sozinho os parques bens do espólio dos pais” (p. 162). Por fim, personagens de ambas as obras “estão sempre a vasculhar o passado” (p. 162): em *Avanti popolo*, há os rolos de filmes antigos e o próprio ambiente da casa; em *K.*, o pai remexe em um conjunto de velhas fotografias da filha, que se transformam num “inventário de memórias” (p. 113).

É claro que há também diferenças significativas entre essas obras. Kucinski guarda uma relação mais pessoal com o tema, uma vez que esteve diretamente envolvido com os fatos narrados, o que intensifica o teor testemunhal de seu texto. Além de ter participado da busca de sua irmã desaparecida, ele próprio já havia publicado reportagens de denúncia de torturas, e depois exilara-se na Inglaterra. Portanto, ele testemunhou os crimes da ditadura contra muitos militantes (KUCINSKI; TRONCA, 2013). Embora não haja uma relação causal direta entre a experiência vivida e a expressão artística, a participação do autor nos acontecimentos confere um estatuto distinto a sua obra, visto que nela as opções estéticas estão relacionadas ao impacto do fato real, agora convertido em ficção.

Além disso, embora em ambas as obras o desaparecimento de um ente querido resulte no intenso sofrimento dos familiares, especialmente no pai, há outra diferença significativa: em *Avanti popolo*, a espera passiva revela-se interminável, o que produz o estado de apatia melancólica dos personagens; já em *K.*, o desespero da busca ativa e infrutífera culmina na morte do pai. Há, portanto, nessa última obra, um duplo trauma: o do desaparecimento da filha e o do fracasso na busca de seu paradeiro. Esses traumas são herdados pelos

sobreviventes, notadamente, em *K.*, pelo irmão, que escreve o livro décadas depois de os fatos terríveis envolvendo Ana Rosa e seu marido terem ocorrido.

No plano formal, cada obra busca, por meio de recursos expressivos distintos e peculiares, uma forma adequada para o tema do desaparecimento. No filme, merecem destaque a imobilidade da câmera e os longos períodos de silêncio, expressão da paralisia melancólica do pai. No livro, sobressaem a constituição do livro em capítulos relativamente autônomos e a pluralidade de vozes narrativas, algumas em primeira pessoa, outras mediadas pelo emprego do discurso indireto livre. Mesmo em sua irreduzível diferença, essas linguagens se aproximam em alguns aspectos: as lacunas narrativas, o caráter fragmentário das cenas, os avanços e recuos cronológicos, a inserção de episódios aparentemente alheios à principal trama narrada, o amplo recurso à intertextualidade e à metalinguagem.

Qual o sentido da ênfase na intertextualidade e na metalinguagem nessas obras? Tanto livro quanto filme abordam as limitações da linguagem artística, embora eles próprios constituam produções estéticas. Ao se depararem com o impasse relacionado à impossibilidade de relatar situações traumáticas de maneira linear e fidedigna, as narrativas recorrem a uma reflexão sobre a própria arte, admitindo assim suas limitações, mas ao mesmo tempo insistindo em contar a história. Além disso, o recurso a outros artistas pode ser compreendido como suporte narrativo: uma associação da história narrada a outras histórias de sofrimento e dor, de forma que as obras citadas (no caso do filme, copiadas) ofereçam um socorro à nova narrativa. Assim, a limitação da expressão da tragédia pode ser parcialmente compensada pela referência a outras obras que antes abordaram assuntos similares ou complementares.

Por fim, filme e livro se aproximam por estabelecer relações muito próximas entre ficção e realidade. No livro, há um limite muito tênue entre a história real do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e o relato ficcional de *K.*, e isso levanta a discussão sobre as contribuições da ficção literária no debate de questões sociais decisivas no presente. No filme, os atores são também cineastas ou pesquisadores sobre o cinema, às vezes interpretando a si mesmos; dessa forma, tematiza-se o próprio cinema, de modo que o tema do desaparecimento e do sofrimento familiar seja, em alguns momentos, deslocado do centro do enredo.

Assim, ganha sentido mais amplo a pergunta desconcertante de André ao cineasta: “mas pra que você faz esses filmes?”. O questionamento também poderia ser parafraseado

para o escritor: por que você escreve esses livros? Por que tratar de temas incômodos, em vez de se render ao prazer superficial dos produtos da indústria cultural? Produções como *K.* e *Avanti popolo* mobilizam uma função social da arte, que pode oferecer subsídio ao processo de transformação da sociedade e revisão da ordem econômica que produz fascismos e ditaduras. Ou seja, obras de arte podem contribuir naquilo que Adorno chamou de “elaboração do passado”: “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo suas causas” (2020, p. 53). Assim, a memória da questão dos desaparecidos pela ditadura promove uma crítica da própria ordem econômica que gerou o fascismo e a ditadura, e que ainda hoje não cansa de sustentar velhas e novas formas de autoritarismo.

Nesse sentido, Robson Loureiro afirma que o cinema, a literatura e outras expressões artísticas podem “escavar a história a contrapelo dos ditames da pós-verdade forjada pelos *mass media*”, ou seja, as manifestações culturais podem contribuir na criação de condições “para se produzir uma contraesfera pública – porque autônoma e capaz de elevar, ao nível do consciente, os escombros da história soterrados e negados pelos operadores da sociedade do espetáculo” (2021, p. 76). Também Eurídice Figueiredo pensa que todos os livros, filmes e outras formas de arte – ficcionais ou não – que contribuam para o debate sobre a ditadura no Brasil são muito importantes porque “não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático”; para autora, “ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes” (2017, p. 35).

Jeanne Marie Gagnebin, por sua vez, lembra que o trabalho do historiador (ao qual se pode somar o trabalho do artista) “precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados”; assim, “as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje” (2009, p. 47). Além disso, Gagnebin acredita que “somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (2009, p. 57).

Filmes como *Avanti popolo*, de Michael Wahrmann, e livros como *K.*, de Bernardo Kucinski, são imprescindíveis não apenas por romper com o padrão estético da indústria cultural e por empregar a inovação formal nas narrativas de problemas ainda contemporâneos. Eles são cada vez mais necessários também por promover a memória de um passado violento e autoritário, que não pode ser deixado no esquecimento. Ao fazer isso, colaboram, com o discurso particular e único das linguagens artísticas, no debate sobre a conjuntura social, política e cultural do Brasil. Assim, alertam também para a urgência de ações capazes de impedir que regimes políticos semelhantes à ditadura voltem a ocorrer no futuro.

FILMES

Avanti popolo. Direção de Michael Wahrmann. Produção de Dezenove Filmes e Sancho Filmes. Brasil, 2012. 72 min.

Avanti popolo. Direção de Rafi Bukai. Produção de T.T.G. Productions e Kastel Communications. Israel, 1986. 84 min.

Recuerdos da República. Direção de Marcos Bertoni. Telecinagem caseira. Brasil, 2002. 9 min. Disponível em <https://vimeo.com/142959417>. Acessado em 26/04/2021.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. 2. ed. In: *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020. p. 31-53

BETTO, Frei. *Batismo de sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella*. 14. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BUTCHER, Pedro. Crítica: Humor singular marca o longa brasileiro 'Avanti Popolo'. In: *Folha de S.Paulo*, 12/06/2014. Disponível em <https://bit.ly/3uInZAO>. Acessado em 27/04/2021.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (BRASIL). *Relatório*. Vol. I. Brasília: CNV, 2014.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (BRASIL). *Relatório*. Vol. III: Mortos e desaparecidos políticos. Brasília: CNV, 2014b.

COUTO, José Geraldo. A melancolia autoirônica de “Avanti popolo”. In: *Blog IMS*, 16/06/2014. Disponível em <https://bit.ly/3fx6dJD>. Acessado em 27/04/2021.

CURRY, Maria Zilda Ferreira. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 59-72.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020. 17-31.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. (As ilusões armadas, Vol. 2.)

_____. *A ditadura acabada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. (Vol. 5.)

- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2017.
- GUIMARÃES, Victor. Das potências do luto. In: *Cinética: cinema e crítica*. 22/09/2013. Disponível em <https://bit.ly/3owAseQ>. Acessado em 27/04/2021.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Wladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KUCINSKI, Bernardo. *O fim da ditadura militar*. São Paulo: Contexto, 2001.
- _____. Alguma memória. In: MILGRAM, Avraham (Org.). *Fragmentos de memórias*. Rio de Janeiro: Imago, 2010.
- _____. *K*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- _____. *Las tres muertes de K*. Tradução de Teresa Matarranz. Barcelona: Rayo Verde, 2013.
- _____. *Cartas a Lula: o jornal particular do presidente e sua influência no governo do Brasil*. São Paulo: Edições de Janeiro, 2014.
- _____. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2018.
- KUCINSKI, Bernardo; TRONCA, Ítalo. *Pau de arara: a violência militar no Brasil*. Tradução e notas de Flávio Tavares. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013.
- KUCINSKI, Meir. *Imigrantes, mascates & doutores*. Organização e seleção de Rifka Berezin e Hadassa Cytrynowicz. Cotia: Ateliê, 2002.
- LOUREIRO, Robson. Cinema, elaboração do passado e esfera pública em *Deutschland im Herbst* e *Die Patriotin*, de Alexander Kluge. In: LOUREIRO, Robson (Org.). *A teoria crítica volta ao cinema*. Vitória: EDUFES, 2021. p. 44-81.
- MELO, Luís Alberto Rocha. Das lágrimas à indiferença: o “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 9, n. 17, p. 102-122, 2019. Disponível em <https://bit.ly/3hFxALc>. Acessado em 27/04/2021.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 102. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RANZANI, Oscar. Michael Wahrmann: *Avanti Popolo*, um filme sobre perdas e esperança. In: *Carta Maior*. 03/08/2014. Disponível em <https://bit.ly/3hDSlqt>. Acessado em 27/04/2021.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: _____. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. p. 45-58.
- _____. O testemunho: entre a ficção e o real. In: _____. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. p. 371-385.
- TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Wladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 253-298.
- _____. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 109-118.

Recebido em: 28/07/2021; Aceito em: 29/08/2021.