

Rejeição da verdade em *K. Relato de uma busca*.

Rejection of the truth in K. The report of a Search.

Felipe Bruno Da Silva CRUZ*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Mayara Ribeiro GUIMARÃES**

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: Este trabalho propõe uma reflexão a respeito das noções de verdade institucional e de memória pessoal trabalhadas por Bernardo Kucinski no romance *K. Relato de uma busca*, discutindo como essas noções contribuem para a produção da história oficial da Ditadura Militar instaurada no Brasil em 1964. A partir da proposta feita por Walter Benjamin de que se escove a história “a contrapelo”, procura-se, nesse trabalho, demonstrar as maneiras desenvolvidas por Kucinski para se opor ao registro oficial da história brasileira como modo de resistência e de preservação da memória dos desaparecidos durante o regime militar brasileiro, especialmente a experimentação com o foco narrativo e a recusa em definir a obra enquanto verdade ou ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Kucinski. Memória. Apagamento.

ABSTRACT: This work proposes a reflection on the notions of institutional truth and personal memory used by Bernardo Kucinski in the novel *K. The report of a search*, discussing how these notions contribute to the production of the official history of the Military Dictatorship established in Brazil in 1964. Based on Walter Benjamin's proposal to brush history “against the skin”, this work seeks to demonstrate the ways developed by Kucinski to oppose the official record of Brazilian history as a way of resistance and preservation of the memory of the disappeared during the Brazilian military regime, especially the experimentation with the narrative focus and the refusal to define his work as truth or fiction.

* Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: felipento.cruz401@gmail.com

** Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Pará, editora-chefe da Revista MOARA. E-mail: mayribeiro@uol.com.br

KEY WORDS: Kucinski. Memory. Erasure.

INTRODUÇÃO

K. Relato de uma busca, livro de Bernardo Kucinski sobre a busca de um pai por sua filha assassinada pela ditadura militar brasileira, é um breviário de dispositivos literários geralmente relacionados à narrativa ficcional na literatura contemporânea: a alternância de narradores, a indistinção entre biografia e ficção, as elipses silenciosas, o uso de gêneros não-literários, os nomes próprios omitidos, o tempo histórico entrevisto pela perspectiva doméstica. A narrativa ficcional moderna/contemporânea, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, caracteriza-se, justamente, por uma ampla capacidade de transformação, adaptação e incorporação de diferentes recursos verbais/expressivos:

O romance foi muitas vezes declarado morto, mas o que vemos, na atualidade, é que ele sobreviveu a todas as transformações sociais e artísticas do século XX. O romance sobreviveu por ser um gênero plástico e onívoro, capaz de incluir gêneros, da narrativa de aventuras ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico, da representação realista do mundo em que vivemos à invenção fantástica de outros mundos, do testemunho político à reportagem jornalística, capaz enfim de absorver todo tipo de estilo, prosaico ou poético, e de continuar revelando aspectos da realidade que escapam à hiper informação das mídias. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 112)

A narrativa escrita por Kucinski desenvolve-se articulando vários dos elementos listados acima, no que acredito ser um esforço em benefício da recordação, da lembrança, enquanto se mantém em linha periclitante entre ficção e documento, história e memória, arquivo e diário. São elementos que podemos encontrar em livros como *Volto semana que vem*, de Maria Pilla e *Um, dois e já*, de Ines Bortagaray – coincidentemente, também narrativas a respeito das consequências “íntimas” de regimes totalitários na América Latina, que são ambientadas nos mesmos anos sessenta e setenta da história de Kucinski.

Esses dispositivos narrativos evocados pelo autor para fazer existir a sua narrativa falham igualmente no que é o desejo profundo do protagonista: fazer aparecer a filha, conjurá-la pela potência da palavra, ou melhor, conjurar de volta o próprio poder

de invocação da palavra – o narrador lida, a cada página, com a falha de todas as estratégias de resgate. A busca, já declarada desde o título do livro, mobiliza-se, justamente, pela necessidade de fazer aparecer um corpo, uma presença: é necessário algo de material, de físico, de sólido para que possa existir o acontecimento, mesmo sendo o de uma tragédia anunciada, o de uma morte. Este signo do desaparecimento, presente desde a dedicatória (“Às amigas que a perderam;/De repente/Um universo de afeto se desfez”), avançará durante toda a narrativa, tragando para si cada vez mais elementos, enquanto o pai, protagonista da busca quase inútil, é a resistência da memória diante do tempo, das instituições, do projeto de apagamento.

No entanto, logo após as epígrafes, numa espécie de advertência que Kucinski faz ao leitor, lemos: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (p. 11) É evidente que o autor busca, aqui, exacerbar um paradoxo, uma incongruência fundadora da narrativa que estamos prestes a acompanhar: tratando-se de um livro que demarca seu tempo diegético historicamente (*durante* a ditadura militar brasileira), já seria natural que o leitor se perguntasse a respeito das, por assim dizer, “fontes de inspiração” utilizadas como matéria-prima da obra. Contudo, o caso de Kucinski ultrapassa essa natural suposição ao identificar o protagonista com a mesma inicial do sobrenome do autor e ao caracterizar a personagem da filha desaparecida com os mesmos traços da irmã de Kucinski, uma das muitas vítimas do regime autoritário imposto pelos militares em nosso país com o Golpe de 64. Diante desses fatos, é válido considerar curioso que ainda se insista em um caráter ficcional, ou melhor, *inventado*, do texto – por que essa advertência? Por que é importante que o leitor não *confunda* aquelas palavras com a *verdade* e, contudo, seja informado de que *quase* tudo aconteceu?

1 “SUMIDOURO de pessoas”: fazer desaparecer a memória

Talvez o caminho para a compreensão dessa crise lançada pelo autor desde o início da leitura seja o de pensarmos sobre as implicações políticas e éticas em escrever um livro como *K. Relato de uma busca*, a respeito de um período histórico como o da Ditadura Militar. Tânia Pellegrini, ao tratar da literatura contemporânea brasileira voltada à representação da violência urbana, escreve:

O que está em jogo nesse novo realismo feroz – neorealismo, hiper-realismo ou ultrarrealismo, como já foi chamado – não é apenas o modo como as coisas são construídas enquanto linguagem, mas *também o que elas são*. (PELLEGRINI, 2004, p. 22, grifo da autora).

Nessa passagem do texto de Pellegrini, encontramos um modo de ler a advertência colocada por Kucinski; ao tratar de um período histórico simultaneamente inegável e nebuloso (especialmente diante da displicência das instituições democráticas em investigar e divulgar documentos que auxiliariam na compreensão do que aconteceu durante a Ditadura Militar), o autor não se interessa nem pela afirmação categórica, nem pela omissão constrangida: enquanto a Ditadura Militar é um fato histórico, a busca de K. (pai de Kucinski?) pela filha (irmã de Kucinski?) permanece não apenas no pantanoso terreno da memória, mas também da suposição – o que não a faz menos legítima ou menos representativa das coisas que aconteceram em nosso país naquela época.

O livro, afinal, não é um relatório – é um relato, diferença fundamental que, ao mesmo tempo em que o retira da categoria jornalística-histórica, insere-o em um horizonte pessoal e doloroso: as invenções a que Kucinski se refere dizem respeito também aos próprios familiares que, ainda que não sejam exatamente descritos, são *evocados* por suas palavras. Familiares arrancados de seu convívio por um projeto de nação que, para cumprir-se, precisava fazer desaparecer seus opositores – um desaparecimento que não é, de maneira alguma, metafórico, pois o “sumidouro de pessoas” (2016, p. 25), como o narrador se refere à ditadura, é verdadeiramente uma máquina de moer gente, seus ossos, suas carnes e sua história.

Já havia caído a noite e os relatos prosseguiam. Variavam cenários, detalhes, circunstâncias, mas todos os vinte e dois casos computados naquela reunião tinham uma característica comum assombrosa: as pessoas desapareciam sem deixar vestígios. Era como se volatizassem. O mesmo com os jovens do Araguaia, embora estes já se soubesse estarem mortos. A freira anotava caso por caso. Também recolhia as fotos trazidas pelos familiares. K. tudo ouvia, espantado. Até os nazistas que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos. Cada um tinha um número, tatuado no braço. A cada

morte, davam baixa num livro. (...) Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas. (KUCINSKI, 2016, p. 25)

O projeto de desaparecimento, cuja estrutura o livro de Kucinski expõe de dentro, é perverso justamente por impedir que familiares e amigos tenham acesso à verdade: nomes, datas, lugares, tudo é negado, escondido, dissimulado, embaralhado, de maneira a tornar impossível a reconstituição dos acontecimentos e a compreensão de qual pode ter sido o destino de tantos desaparecidos, bem como de qual foi o trajeto até lá. O relato que lemos, afinal, é o de uma busca, nunca o de um encontro, muito menos o de um esclarecimento satisfatório a respeito dos eventos em torno do desaparecimento da filha de K. A violência institucional interpõe-se entre o narrador e sua família e a história contada é a história dessa interdição.

Por isso, como pontua Eurídice Figueiredo, cabe às instituições reverter, ao menos burocraticamente, a barbárie instaurada nesse período:

Foi a partir da promulgação dessa lei (Lei 9.140/1995, disposta a elucidar a situação dos mortos e desaparecidos no regime militar) que as famílias dos desaparecidos puderam receber atestados de óbito e indenização. Esta lei aparece em todos os livros sobre os desaparecidos porque ela resolvia parte dos problemas dos familiares, que até então não podiam fazer inventários dos bens deixados pelos desaparecidos, já que não havia provas de que os desaparecidos estavam mortos. As famílias estavam no limbo. (FIGUEIREDO, 2017, p. 17, 18)

A expressão “limbo” é uma interessante escolha para tratar dessa situação vivida, ainda hoje, por milhares de famílias brasileiras: um não-lugar entre a salvação e a condenação, a lembrança e o apagamento, a presença e a ausência. Um limbo que só pode ser convertido (em paraíso? Inferno?) pelo estado que o instituiu: o não *reconhecimento* do que *aconteceu* coloca a memória dos sobreviventes e de seus familiares numa espécie de campo de fabulação, de dúvida, de desconfiança e Kucinski, ao tomar para si essas condições, obtém o efeito de potencializar ainda mais o que sua narrativa descreve, uma vez que a dúvida sob a qual se colocam narrativas como a dele

é em si, uma das principais estratégias de manutenção da ignorância a respeito do passado que tanto beneficia alguns ocupantes do poder no presente.

O *emudecimento* que o discurso institucional cultiva traz à tona a pergunta de Benjamin a respeito dos soldados sobreviventes da I Guerra Mundial: “Já não se podia constatar, naquela época, que as pessoas voltavam mudas do campo de batalha?” (BENJAMIN, 1986, p. 195). No caso da ditadura militar brasileira, talvez os sobreviventes não retornassem mudos, mas eram (e ainda são) silenciados pela relativização dos horrores aos quais foram submetidos¹ ou pela divulgação do “outro lado da história” (compreenda-se, aqui, as versões desprovidas de documentação em defesa de generais responsáveis pela condução das torturas e assassinatos naquele período) como uma das partes da verdade². O emudecimento, em *K.*, manifesta-se continuamente: o pai desesperado ressent-se do tanto que se dedicou ao iídiche, uma língua também desaparecida, quando deveria ter se dedicado à filha, a construir com ela uma língua comum. Ele, um estrangeiro, um judeu que conhece a perseguição política pelas narrativas a respeito do Holocausto, permanecerá calado durante grande parte da narrativa, incapaz de expressar por meio das palavras a tortura em que se transformou a sua vida, vagando de um lugar para o outro, seguindo as várias pistas falsas para reverter a invisibilidade que se alastra pela imagem da filha, para reverter o silêncio instaurado na relação de ambos por tantos anos. Acompanhá-lo nesta empreitada é uma experiência difícil também por nos colocar diante de uma dor impossível de ser espetacularizada.

2 A DOR do outro

Quando Susan Sontag reflete sobre as maneiras que encontramos para nos relacionarmos com a dor de uma outra pessoa, de um outro povo, ela pontua o quanto parece essencial, para o espectador, encarar-se como alguém com quem aquilo não aconteceu, que, portanto, não foi atingido pelas consequências da dor, do horror –

¹ O atual presidente do Brasil recentemente exigiu provas de a ex-presidente Dilma Rousseff ter sido vítima de lesões tão sérias quanto as que afirma ter sofrido durante as longuíssimas sessões de tortura às quais foi submetida durante os dois anos que permaneceu presa.

² O caso mais célebre sendo o livro *A verdade sufocada*, de Brilhante Ustra, o homem que torturou a ex-presidente do Brasil, Dilma Rousseff, e um dos ídolos do atual presidente.

alguém que tem o privilégio de acessar aquela realidade como um espetáculo que acontece a uma certa distância, em outro lugar; ela escreve:

Dizer que a realidade se transforma num espetáculo é um provincianismo assombroso. Universaliza o modo de ver habitual de uma pequena população instruída que vive na parte rica do mundo, onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento. (...) é absurdo fazer generalizações acerca da capacidade de se mostrar sensível aos sofrimentos de outros com base na atitude desses consumidores de notícias, que não conhecem, na própria pele, nada a respeito de guerra, de injustiça em massa e de terror. Existem centenas de milhões de espectadores de tevê que estão longe de sentirem-se impassíveis ante o que veem na televisão. Eles não se dão ao luxo de fazer pouco caso da realidade. (SONTAG, 2000, p. 92)

A autora expõe nesse trecho a multiplicidade da experiência humana com o horror: a barbárie não está a uma mesma distância de todos nós e, justamente por isso, não pode ser vista de uma mesma perspectiva, especialmente não pela perspectiva do entretenimento, ou da matéria para produção de obras de arte: para a imensa maioria da população mundial, a barbárie é a sua própria vida, elemento que mais influencia o cotidiano da sua existência. Para essa parcela, a barbárie está a uma proximidade perigosa, arriscada, ameaçadora – está muito distante de ser simplesmente a inspiração para a produção do que quer que seja.

Parece ser esta a posição ocupada pelo narrador de Kucinski, numa articulação de pontos de vista que se dilatam da dimensão pessoal para a coletiva: o narrador que nos conta a trágica trajetória do pai e que, por não participar ativamente da maior parte dos acontecimentos narrados, muitas vezes performa uma terceira pessoa que está a uma considerável distância dos eventos, narra também a (de)formação de sua identidade, de sua subjetividade: a história é também sua, é também o seu passado, a sua memória, o seu fato, a sua invenção e as suas perdas. Judith Butler reflete a respeito do que perdemos de nós mesmos quando perdemos alguém para a morte.

Quando perdemos certas pessoas, ou quando somos despossuídos de um lugar, ou de uma comunidade, podemos simplesmente sentir que estamos passando por algo temporário, que o luto passará e que alguma restauração da ordem anterior será alcançada. Mas talvez, quando passamos pelo que

passamos, algo sobre o que somos nos é revelado, algo que delinea os laços que mantemos com os outros, que nos mostra que esses laços constituem o que somos, laços e elos que nos compõem. Não é como se um “eu” existisse independentemente aqui, e então simplesmente perdesse um “você” ali, especialmente se o apego ao “você” é parte do que compõe o “eu”. Se eu perco você, nessas condições, não apenas passo pelo luto da perda, mas torno-me inescrutável a mim mesmo. Quem “sou” eu, sem você? Quando perdemos alguns desses laços que nos constituem, não sabemos quem somos ou o que fazer. De certa maneira, acho que perdi “você” apenas para descobrir que “eu” desapareci também. (BUTLER, 2020, p. 42)

A identidade esvaziada e precarizada descrita acima por Butler é a identidade *enlutada*, em reconhecimento de uma perda irreversível: a morte do outro é a minha morte, e não porque a autora sugira uma espécie de natureza humana compartilhada por todos, mas sim porque enquanto seres sociais e de afeto nós somos compostos também pela nossa *vulnerabilidade* ao outro, nossa exposição contínua ao outro. Nossa perspectiva de mundo não convive, simplesmente, com outras perspectivas, ao modo de um debate em que diferentes ideias são apresentadas cada uma de uma vez; nossa perspectiva é composta, também, através do outro, atravessando-o não como a uma superfície de vidro completamente transparente, quase invisível, mas enquanto presença densa, cujo atravessamento escava em nós mesmos formas de viver que são acessíveis por meio do contato com este outro.

Ao perder uma pessoa próxima o suficiente para nos afetar dessa maneira, para deixar em nós uma marca, uma cicatriz, perdemos o caminho para esses outros modos de vida, para essas outras perspectivas de que nos tornamos capazes ao estar em contato com o outro. Perdemos, portanto, a nós mesmos e precisamos seguir adiante com uma outra versão de nossa própria identidade – agora enlutada pelo outro, por si e pelo mundo construído por ambos que acaba de desaparecer e segue desaparecendo todos os dias em que aquele que morreu permanece fora de nosso alcance.

A leitura empreitada pelo narrador de *K. Relato de uma busca* não é outra senão a da sua própria vida, atravessada, atropelada pelo carro da história coletiva, “maior”. Vida que se tornou irreconhecível para o pai, que jamais pôde fazer o caminho de volta a si sem a presença da filha, é a morte desse homem permanentemente enlutado que

assistimos avançar a cada página. Tal qual a do narrador de *Dois irmãos*³, de Milton Hatoum, a identidade do filho de K. está cingida, irreconciliável consigo mesma, porque alguns elementos indispensáveis para a compreensão de sua própria história lhes são incessantemente negados. O narrador evoca os mortos para tentar trazer a si mesmo de volta à vida: narra o pai e o quase nada que restou da irmã para recuperar a si mesmo. Trata-se de uma torção na noção de terceira e primeira pessoa, e suas respectivas funções na narrativa, como eram definidas por Antônio Candido, citado por Figueiredo:

Em ensaio já clássico, Antônio Candido afirma que o “realismo feroz se faz melhor nas narrativas em primeira pessoa, quando “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”. Para ele, existe uma “abdicação estilística” nesse novo tipo de realismo, pois, na tradição naturalista anterior, o uso da terceira pessoa impedia a identificação do narrador com a personagem, por motivos sociais: “o desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional”. (FIGUEIREDO, 2017, p. 20, 21)

Em *K.* estamos sempre acompanhando uma primeira pessoa que, às vezes, “performa” a terceira pessoa, passando-se por um narrador a quem aquela história não atinge diretamente, performance a partir da qual é possível estabelecermos um paralelo com o modo como a Ditadura Militar é encarada por expressiva parcela da população brasileira: tratam-na como um acontecimento que em nada diz respeito ao nosso presente e à formação da nossa subjetividade. Assim, o caminho fica livre para a reescrita da história, um dos processos mais cruéis neste cenário de luto interdito. Quando a filha desaparecida é demitida de seu trabalho como professora universitária por abandono de cargo, enquanto, na realidade, havia sido assassinada pelo estado

³ Nael, o narrador do romance de Hatoum, é o filho ilegítimo de um dos irmãos protagonistas com a empregada da casa em que a trama se desenvolve. Por grande parte da narrativa, desconhecemos sua identidade, sendo levados, assim, a acreditar que o narrador não é diretamente afetado pelos acontecimentos que estamos acompanhando, quando, na realidade, o ato de narrar representa uma tentativa de reconstrução da sua própria identidade.

brasileiro, encaramos a necropolítica (MBEMBE, 2016) em pleno funcionamento: é a transformação de uma vida humana em vida descartável, matável, animalizada cabendo ao estado decidir a quem é dado viver e a quem é dado morrer dentro das leis defendidas pelo ideal de nação daquele momento, utilizando as instituições para levar a cabo projetos de extermínio direta e indiretamente (no caso da filha de K. a própria universidade pública é instrumentalizada para construir a narrativa de acordo com a qual o estado nada tem a ver com a sua morte).

3 O LUTO interdito

Ao refletir sobre as disputas narrativas envolvidas nos projetos de violência que desencadeiam o luto, Judith Butler (2020) propõe a reflexão sobre o obituário: sua função é a de fazer reconhecida uma vida no momento de sua morte, isto é, pelo registro detalhado do fim, deixando claro que houve uma trajetória, uma experiência humana vivida em comunidade. Porém, é impossível escrever um obituário para cada pessoa que morre, e este impedimento intrínseco à tarefa expõe a afirmação dissimulada em “homenagem”: nem todos podem ter um obituário porque nem todos *merecem* um obituário, afinal, para o estado, nem toda vida é *digna* de luto, o que é o mesmo que dizer que nem toda vida é digna de ter existido, fazendo com que, portanto, não seja necessário reconhecê-la quando chega ao fim, o que é um dos modos de fazer com que esta vida *desapareça* (BUTLER, 2020, p. 55).

A interdição do luto é uma das maneiras de continuar assassinando pessoas que foram mortas (e aquelas que as lamentam) e é uma questão de disputa narrativa: afinal, trata-se de uma história que se escolhe *não* contar, que é *necessário* que não seja contada (assim como pouco aprendemos sobre quem eram os povos escravizados pelos colonizadores europeus porque é necessário manter a outra narrativa, de acordo com a qual a colonização foi um processo de civilização e não de barbárie) e que, caso seja contada, é relegada sempre a uma posição marginal para garantir que permaneça inofensiva. Exemplo disso é o capítulo “As ruas e os nomes”, no qual se narra que K. vai a uma cerimônia em homenagem às vítimas da Ditadura Militar em que várias ruas receberão os nomes dos desaparecidos e mortos, entre os quais, ele já sabe, está a sua filha.

O lugar da homenagem, contudo, é distante do centro da cidade e, retornando de lá, K. observa as outras placas que já existem pela cidade.

Mas passou a prestar atenção nas placas e indicativos de ruas à medida que o micro-ônibus percorria o caminho de volta. Estranho nunca ter pensado nos nomes das ruas. Quando chegou ao Brasil, curioso, procurava saber de tudo. Depois se acomodou. Até acontecer o que aconteceu.

Rua Fernão Dias, diz uma placa. Onde mora, em São Paulo, também há uma rua com esse nome; disseram-lhe que foi um famoso caçador de índios e escravos fugidos. Percorreram algumas ruas com nomes que ele desconhecia. Depois, para espanto de K., uma avenida General Milton Tavares de Souza. Esse ele sabia muito bem quem foi: jamais esqueceria esse nome. O filho do farmacêutico falara dele. Dom Paulo também. Foi quem criou o DOI-CODI, para onde levaram o Herzog e o mataram. (KUCINSKI, 2016, p. 151)

Neste curto trajeto pela cidade do Rio de Janeiro, fica claro para K. o lugar a ser ocupado por aqueles que procuraram representar alguma resistência ao projeto fascista de 1964: a periferia, o longínquo, o de difícil acesso, enquanto generais e senhores de escravos ocupam as avenidas principais, estranhamente despercebidos, mas para sempre em evidência. Uma cultura de barbárie que continua celebrando o horror ao eleger facínoras para o papel de heróis nacionais. Em suas *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin discutiu justamente a função que o patrimônio histórico desempenha na manutenção de uma cultura da barbárie, isto é, de um conjunto de narrativas, ritos e símbolos que sustentam estruturas opressoras, naturalizando o saque promovido pelos dominadores ao representá-lo como “bem cultural”:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso,

na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p. 225)

Destaca-se, aqui, a crítica que Benjamin propõe ao patrimônio cultural passado de geração em geração pela história: o próprio patrimônio, bem como sua transmissão, aponta para a ausência, para o silenciamento dos “derrotados”, a “corveia de anônimos”, daqueles cujas palavras não podem ser consultadas nos livros de história por terem sido aniquilados pelos “vencedores”, que seguem espezinhando seus corpos no chão. Como fica evidente pelo destaque que Benjamin confere ao materialismo histórico, ele encara a história a partir das relações de classe, constituídas pela distribuição (ou imposição) das atividades econômicas a serem desempenhadas por cada classe, e a “produção” da cultura é atributo da classe dominante, é ela a detentora da narrativa, portanto são as elites, os “vencedores”, que garantem a permanência, a perenidade do que virá a ser chamado patrimônio cultural, um processo que pressupõe, claro, a exclusão de outras classes da função de narradores.

Aos vencedores, os nomes das vias principais; aos perdedores, as precárias ruas de algum loteamento distante. Kucinski, desde o início do livro interessado em afastá-lo do conceito de documento com valor histórico, narra também os falseamentos sobre os quais a história oficial é erigida. A história contada por ele não ocupa, nem pode ocupar, um lugar legitimado pelas instituições porque a sua própria existência é uma insurgência contra essas instituições – ainda que ações como a Comissão da Verdade tenham sido instituídas, uma imensa parte da cultura fascista que a Ditadura Militar promoveu permanece intocada, preservada como um artefato em exposição num museu (o Brasil nunca julgou, portanto, não condenou, os militares responsáveis pelas torturas e assassinatos que vitimaram um número ainda hoje desconhecido de cidadãos).

A história narrada por Kucinski é necessariamente marginal, disruptiva, inconfiável, porque está inserida em circunstâncias nas quais apresentar uma verdade inquestionável ainda corresponde a um projeto de obscurecimento da história brasileira. Os interessados em escovar a história a contrapelo ainda precisam lidar com dados incertos, informações desencontradas e uma deliberada política de isolamento dessas narrativas para os pontos mais distantes do centro das nossas cidades, como claramente demonstra a disposição geográfica dos monumentos que tem a “honra” de receber os nomes dos “heróis” que fizeram esse país, disposição expressiva ao projeto cultural de

um estado que pouco se preocupa com a reparação histórica necessária à elaboração de um luto coletivo. As vítimas que sobreviveram, ainda impedidas de descansar, permanecem assombradas por um sistema antiquíssimo e voraz, que nunca descansa:

Passadas quase quatro décadas, súbito, não mais que de repente, um telefonema a essa mesma casa, a esse mesmo filho meu que não conheceu sua tia sequestrada e assassinada; voz de mulher, apresentando-se, nome e sobrenome, moradora de Florianópolis. Diz que chegara havia pouco do Canadá, onde fora visitar parentes e que conversaram em português numa mesa de restaurante quando se aproximou uma senhora e se disse brasileira dando seu nome completo, o nome da tia desaparecida.

(...) O telefonema da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado. (KUCINSKI, 2016, p. 168)

O sistema repressivo ainda em funcionamento, em plena democracia, durante um governo de esquerda. O sistema repressivo ainda fazendo uso das antigas estratégias narrativas para confundir suas vítimas, deixando-as atordoadas, engolidas por um luto que, no entanto, não pode ser elaborado porque mesmo isso ainda está sob domínio desse sistema que faz desaparecer quem morreu e quem ainda vive, desse sistema que ainda é detentor da história oficial, o inventor de verdades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Kucinski assume que inventa porque nunca foi dado a ele *saber*, e inventa porque o que aconteceu não está descrito nos livros oficiais, nos textos institucionais – mas *aconteceu*. Os desaparecimentos, a lacuna narrativa, existem. A ausência permanece. Talvez aqui se possa lembrar uma tarefa confiada especialmente à literatura e que Eurídice Figueiredo destaca com precisão: se é impossível recriar o horror encetado pela realidade, isto é, aquilo que de inumano aconteceu, a ficção, no entanto, pode inventar sobre o real, reinventando-o. Talvez só assim ele possa ser pensado. Daí a contundência da frase de Rancière: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, *apud* FIGUEIREDO, 2017, p. 43).

Assim, desaparece o pai que acompanhamos, como desaparecem seus contatos, suas alternativas, as promessas de resposta. Desapareceu a filha e sua existência segue

desaparecendo, pois não é garantido a ela nem o direito de morrer, uma vez que o Estado nunca admite tê-la assassinado. E Kucinski escancara, mesmo nas menores ações de suas personagens exaustas, o feito mais premeditado de uma ditadura, e o mais duradouro - a vida transformada em medo. Como a faxineira em crise histórica desde que olhou pela fechadura e viu o que havia na sala de interrogatório de uma subdivisão do DOI-CODI, ou o novo aliado argentino que surge porque sumiu o aliado anterior (KUCINSKI, 2016), ou mesmo a consciência de que as principais ruas e avenidas do país nos cercam, por todos os lados, de assassinos impunes.

A interrupção da narrativa em 2010, na mais recente tentativa de torturar psicologicamente o narrador, é um modo desolador de nos fazer compreender que, quarenta anos depois, ainda não há descanso. O medo foi pulverizado nos dias.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos.** Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BUTLER, Judith. **Vidas precárias: os poderes do luto e da violência.** Trad. Andreas Lieber. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira.** Rio de Janeiro: Sete Letras, 2017.
- KUCINSKI, Bernardo. **K. Relato de uma busca.** São Paulo: Cia. das Letras, 2016.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- PELLEGRINI, T. (2011). No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (24), 15–34. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9003>. Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Cia. das Letras, 2016.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.