



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: LINGUAGENS E
REPRESENTAÇÕES**

SUZELI SANTOS SANTANA

**TESTEMUNHO, DITADURA E TRAUMA EM CONTOS DE BERNARDO
KUCINSKI**

**Ilhéus – BA
2019**

SUZELI SANTOS SANTANA

**TESTEMUNHO, DITADURA E TRAUMA EM CONTOS DE BERNARDO
KUCINSKI**

Trabalho apresentado à banca de defesa da dissertação do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, como requisito parcial e último para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Augusto da Silva.

**Ilhéus – BA
2019**

S232

Santana, Suzeli Santos.

Testemunho, ditadura e trauma em contos de Bernardo Kucinski / Suzeli Santos Santana. – Ilhéus, BA: UESC, 2019.

102f.

Orientador: Cristiano Augusto da Silva
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Contos. 3. Testemunhas em literatura. 4. Ditadura civil-militar. 5. Trauma psíquico. 5. Kucinski, Bernardo, 1937-. I. Título.

CDD 809

SUZELI SANTOS SANTANA

**TESTEMUNHO, DITADURA E TRAUMA EM CONTOS DE BERNARDO
KUCINSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, como requisito final à obtenção do título de Mestra em Letras.

Ilhéus-BA, 15 de março de 2019.

Cristiano Augusto da Silva - Prof. Dr.
(UESC-BA)
Orientador

Inara Oliveira Rodrigues – Prof^a. Dra.
(UESC-BA)

Wilberth Claython Ferreira Salgueiro - Prof. Dr.
(UFES-ES)

*À memória de minha vó Zete,
porque dela herdei a “estranha mania de ter fé na vida”.*

*À memória de minha melhor amiga, Mara Leite,
por ter sido luz e poesia na minha vida.*

*À memória de Marielle Franco e Moa do Katendê, vítimas da violência política
brasileira, pelo seu legado de luta em defesa da democracia e dos direitos humanos.*

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram durante o processo de construção desta pesquisa, e não poderia deixar de citar alguns nomes que foram peças fundamentais para o êxito desse trabalho final.

Escrever sobre traumas sociais, sob um pano de fundo marcado por perdas, lutos, retrocessos, violência e autoritarismo, não foi tarefa fácil. Entretanto, felizmente, não foram poucas as pessoas que estiveram juntas a mim nessa caminhada, na luta, nas ruas, ocupando espaços para além dos muros da universidade, no intuito de construir conhecimentos e práticas que fortaleçam a democracia do nosso país. Minha gratidão a todas e todos!

Ao professor Cristiano Augusto da Silva, agradeço por ter me apresentado a literatura de teor testemunhal ainda na graduação, pela orientação e críticas necessárias durante o processo de escrita desse trabalho.

Às professoras Raquel Ortega e Inara Rodrigues, sou grata pelas significativas contribuições na banca de qualificação, que possibilitaram a construção deste trabalho final.

Aos professores Wilberth Salgueiro e Inara Rodrigues, meu muito obrigada por terem aceitado o convite de avaliar este trabalho na banca de defesa.

Ao corpo docente, coordenação e funcionários do PPGLLR, agradeço pela atenção e exemplar profissionalismo.

Gratidão aos colegas e amigos que fiz no Mestrado, que de alguma forma contribuíram nessa jornada, de modo especial à Conceição, Donato, Elis, Fabrício, Laís, Luana, Viviane, Yuri e Zid, por compartilharem leituras de texto e de mundo, caronas, sorrisos, angústias e ombros amigos.

Grata também sou aos amigos que se mantiveram, na medida do possível, por perto, especialmente minha amiga Mara Leite (em memória), que partiu inesperadamente nas vésperas da minha defesa, mas que sempre esteve presente, seja ao me acolher nos momentos mais difíceis, ao compartilhar vinhos, versos e risos, ou ao acompanhar a escrita da minha dissertação (é difícil editar este agradecimento, é difícil pensar em sua ausência).

Imensa gratidão à minha mãe Suely, pelo amor e dedicação, por nunca ter descreditado do meu potencial, e por abraçar os meus sonhos.

Um especial agradecimento ao meu pai Maurício, pelo apoio e motivação constante, e por vibrar com cada conquista minha (nossa).

À minha irmã Ariane, agradeço pela paciência e por estar, comigo, sempre de mãos dadas, na luta por melhores dias.

Ao vovô Arnaldo, obrigada por trazer leveza e felicidade nesse último ano.

Gratidão à minha vó Zete, que sempre me colocou em suas orações, rogando pelo meu sucesso e felicidade, que lamentavelmente nos deixou ainda no primeiro ano do Mestrado, mas que permanece – em memória e energia – comigo.

Às forças divinas, sou grata, porque há de haver algo maior que rege este universo.

*Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio porque esse não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,
depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.*

(Carlos Drummond de Andrade)

*O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a
vida presente.*

(Carlos Drummond de Andrade)

TESTEMUNHO, DITADURA E TRAUMA EM CONTOS DE BERNARDO KUCINSKI

RESUMO

A presente dissertação busca analisar a obra *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), de Bernardo Kucinski, constituída por narrativas curtas que abordam memórias da ditadura civil-militar, na perspectiva de investigar a possibilidade da elaboração do trauma na linguagem literária. O objeto de estudo constitui-se em um gênero ficcional, o conto, marcado por um alto teor testemunhal, o que leva à necessidade de se problematizar também as fronteiras entre a ficção e o real. Apesar de ter sido publicada após o processo de redemocratização política brasileira, o contexto de produção da obra de Kucinski é também marcado por um momento delicado para a democracia, haja vista que, em 2014, após a direita perder a eleição para presidência, inicia-se um processo de desmonte do governo democraticamente eleito, culminando no golpe de Estado de 2016, o qual destituiu a presidenta Dilma Rousseff. Consoante ao pensamento de Adorno (1970), que discute as relações entre arte e sociedade, intenta-se mostrar como os modos de narrar de Kucinski estão intimamente ligados às configurações políticas sociais, isto é, compreender as relações entre as configurações da narrativa (os aspectos formais e discursivos), seu contexto sociopolítico representado (o regime civil-militar brasileiro) e seu contexto de produção (momento em que a democracia do Brasil se encontra ameaçada). A leitura que se propõe dos contos de Kucinski, portanto, está orientada a entender de que maneira a literatura produzida no contexto pós ditadura civil-militar problematiza os aspectos de autoritarismo, violência, trauma e memória. Para tanto, esse estudo, eminentemente bibliográfico, recorre a estudiosos de diversas áreas do conhecimento, dentre eles, Adorno, Agamben, Gagnebin, Ginzburg, Moraña, Penna, Sarlo, Seligmann-Silva e Viñar. Por fim, espera-se que esse trabalho possa contribuir para os estudos de literatura de testemunho, em especial a brasileira, com destaque para a produção contemporânea do século XXI, expandindo seu alcance de divulgação e debate.

Palavras-chave: Literatura de testemunho. Ditadura civil-militar brasileira. Trauma. Narrativa contemporânea. Bernardo Kucinski.

TESTIMONY, DICTATORSHIP AND TRAUMA IN BERNARDO KUCINSKI' S SHORT STORIES

ABSTRACT

This dissertation seeks to analyze the work *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), by Bernardo Kucinski, consisting of short narratives that approach memories of the civil-military dictatorship, in order to investigate the possibility of trauma writing in literary language. The object of study is a fictional genre, the story, marked by a high testimonial content, which leads to the need to problematize also the boundaries between fiction and reality. Although it was published after the process of Brazilian political re-democratization, the context of production of Kucinski's work is also marked by a delicate moment for democracy, since in 2014, after the right to lose the elections, a process begins dismantling the democratically elected government, culminating in the coup d'état of 2016, which ousted President Dilma Rousseff. According to Adorno (1970), which discusses the relations between art and society, it is tried to show how Kucinski's narrative modes are closely linked to social political configurations, that is, to understand the relations between the configurations of the narrative formal and discursive aspects), its represented socio-political context (the Brazilian civil-military dictatorship) and its context of production (at a time when Brazil's democracy is threatened). The reading that is proposed in Kucinski's short stories, therefore, is oriented to understand how the literature produced in the post-civil-military dictatorship context problematizes the aspects of authoritarianism, violence, trauma and memory. For this, this study, eminently bibliographical, resorts to scholars of several areas of knowledge, among them, Adorno, Agamben, Gagnebin, Ginzburg, Moraña, Penna, Sarlo, Seligmann-Silva and Viñar. Finally, it is hoped that this work may contribute to the study of literature of testimony, especially the Brazilian literature, highlighting the contemporary production of the XXI century, expanding its scope of dissemination and debate.

Keywords: Literature of testimony. Brazilian civil-military dictatorship. Trauma. Contemporary narrative. Bernardo Kucinski.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A LITERATURA DE TEOR TESTEMUNHAL DE BERNARDO KUCINSKI	18
1.1 Notas sobre a literatura de testemunho: entre a impossibilidade e a necessidade de narrar.....	18
1.2 <i>Você vai voltar pra mim e outros contos</i> : a obra e sua recepção crítica.....	37
2 LINGUAGEM E TRAUMA NA ESCRITA TESTEMUNHAL DE KUCINSKI	45
2.1 “Recordações do casarão”: trauma, memória e linguagem.....	45
2.2 O “passado que não passa”: dimensões do trauma no conto “Tio André”.....	57
3 ESCRITAS DA MEMÓRIA, TRAUMA E TORTURA	66
3.1 O corpo torturado em “Sobre a natureza do homem”.....	66
3.2 “Dodora” e a síndrome da tortura	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

*Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.*
(Carlos Drummond de Andrade)

Os famosos versos de Drummond foram publicados pela primeira vez em 1945, em *A rosa do povo*, obra que imprime as dolorosas marcas de seu tempo, seja do Estado Novo ou da Segunda Guerra Mundial. Em 2014, cinquenta anos após o início da ditadura civil-militar¹ brasileira, o escritor Bernardo Kucinski publica *Você vai voltar pra mim e outros contos*, obra que trata da memória de um dos momentos mais traumáticos da história política do nosso país, o regime militar. Não muito diferente do tempo de Drummond e Kucinski, a presente dissertação também se inscreve em um contexto “de homens partidos”, no qual é preciso tomar posição, na perspectiva de evitar a perpetuação da violência e autoritarismo na história sociopolítica e cultural brasileira. Assim, este trabalho objetiva analisar o teor testemunhal da obra *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), de Bernardo Kucinski, publicado após o processo de redemocratização política, porém em um momento marcado por ataques sistemáticos à democracia, no intuito de discutir questões relacionadas à tortura, ao trauma e à memória.

Você vai voltar pra mim e outros contos (2014) é constituído por vinte e oito contos. Foram selecionados como *corpus* de análise, deste trabalho, quatro narrativas: “Recordações do casarão”, “Tio André”, “Sobre a natureza do homem” e “Dodora”. A seleção deu-se, inicialmente, por fatores subjetivos, haja vista que, entre outros, foram os contos que mais nos impactaram, na condição de leitores. Posteriormente, esse recorte justifica-se pela aproximação temática entre os enredos narrativos, que circundam as questões da elaboração de memórias traumáticas pela linguagem, o que leva à problematização das práticas autoritárias, como a tortura. Por fim, a partir do levantamento da fortuna crítica do objeto de análise, optou-se pelo estudo das narrativas ainda não analisadas ou pouco discutidas.

¹ Utiliza-se o termo ditadura civil-militar por se considerar que o golpe de 1964 não foi instituído exclusivamente pelas Forças Armadas, mas também pela participação de setores da sociedade civil, do que são exemplos as marchas da Família com Deus pela liberdade contra o governo de João Goulart – nas quais participaram lideranças religiosas, políticas e empresariais –, assim como a participação dos civis na elaboração da legislação, inclusive do AI-5. Sobre esse assunto, ver Melo (2012) e Reis (2010).

Em *Literatura, violência e melancolia*, Ginzburg (2013) discute os pressupostos estéticos idealistas, os quais apontam que a arte deve ter uma função afirmativa:

Na perspectiva de Schelling (1959), responsável por uma das formulações mais exatas do modelo idealista da fruição da arte, o contato com a obra deve tornar-nos seres humanos melhores do que somos. Por essa razão, é esperado, em termos convencionais, que as obras sustentem valores positivos, favoráveis ao que consideramos bom, belo e verdadeiro. A perspectiva idealista estabelece que o papel da arte é construtivo (GINZBURG, 2013, p. 27).

Em tempos de exceção, tal visão harmonizadora não responde aos impasses do século XX, marcado pela violência e autoritarismo, nem ao seu legado no século XXI. Conforme Ginzburg (2013, p. 28), “na contemporaneidade, prevalece um princípio sólido de negatividade”, constatação essa que rompe com a estética do belo na literatura, na qual os elementos positivos prevalecem sobre os negativos. Assim, Ginzburg (2013, p. 28-29) elucida uma outra estética: “a estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque”. É, nesse campo de discussão, que o testemunho também se insere, o qual “articula estética e ética como campos indissociáveis do pensamento” (GINZBURG, 2008a, p. 2).

Assim, ao considerar que o testemunho de experiências traumáticas escapa à noção de realidade, dado o excesso da situação-limite, atesta-se a possibilidade de testemunhar também via ficção. Sobre a relação trauma-linguagem-real, Kehl (2010) ressalta que:

Sabemos que nem tudo, do real, pode ser dito; o que a linguagem diz define, necessariamente, um resto que ela deixa de dizer. O recorte que a linguagem opera sobre o real, pela própria definição de recorte, deixa um resto – resto de gozo, resto de pulsão – sempre por simbolizar. Nisto consiste o caráter irredutível do que a psicanálise chama de pulsão de morte. Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras (KEHL, 2010, p. 126).

Então, ao considerar o trauma como o real irrepresentável e a literatura de testemunho como a literatura do trauma, entende-se que, diante da impossibilidade de narrar tudo sobre uma realidade traumática, é possível uma fusão de elementos fictícios e factuais no testemunho. Vieira (2010) ainda endossa que:

a fronteira entre ficção e realidade histórica não é claramente delimitável, o testemunho subjetivo precisa frequentemente dos recursos literários, mas mobilizando um tipo peculiar de mimesis, em que a *manifestação* do vivido se sobrepõe ao *imitatio*, observa Seligmann-Silva, que propõe, para tratar dessas formas testemunhais relativas a experiências históricas de grande violência, o conceito de ‘teor testemunhal’, como uma função ou elemento discursivo partícipe de diversos gêneros, alocado entre a literatura e a história, possibilitando levar em consideração a especificidade da experiência que o originou, bem como as modalidades de marca, rastro, índice que essa experiência imprime na escritura (VIEIRA, 2010, p. 156, grifos da autora).

Nesse sentido, adota-se a perspectiva do teor testemunhal presente em diferentes obras de arte, noção apresentada inicialmente por Seligmann-Silva, que será melhor discutida ao decorrer deste trabalho. Assim, Vieira (2010) sintetiza a ideia do referido autor:

O conceito de teor testemunhal é derivado de uma dupla significação: o discurso daquele que viu um fato e é capaz de assegurar sua veracidade e daquele que atravessa e sobrevive a um evento-limite, e cuja dor problematiza a relação entre a linguagem e a realidade, pois não há discurso que a esgote. Não se trata de ‘psicanalisar’ a literatura, mas de compreender que o testemunho traz uma reivindicação de verdade, que pode conferir à ficção o caráter de documento (VIEIRA, 2010, p. 156).

Apesar de a autora entender a literatura também como um exímio documento, compreende-se o seu propósito maior: mostrar que, através da ficção, pode-se traçar um panorama de um contexto histórico, e que o testemunho pode ser constituído por elementos que ultrapassam a realidade, haja vista que o trauma excede a narrativa.

Assim, em *Você vai voltar pra mim e outros contos*, Kucinski (2014) apresenta, por meio da escrita ficcional, diversos narradores-testemunha, que se dedicam a falar sobre os restos da história, o anônimo, os traumas, as dores indizíveis, no intuito de combater o esquecimento do outro lado da história. Apesar das proposições de Benjamin

se referirem especificamente à Shoah, cabe destacar a noção de “narrador sucateiro”, recuperada nos estudos de Gagnebin:

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler* [trapeiro]) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido (GAGNEBIN, 2006, p. 54, grifos da autora).

Dessa maneira, nota-se uma íntima relação entre o “narrador sucateiro” e o testemunho, tendo em vista que esse último também se debruça sobre “as sobras do discurso histórico”, isto é, o que escapa da história oficial. Logo, a tarefa desse narrador corrobora com a função do testemunho: narrar o inenarrável, o trauma, e manter a memória do passado e daqueles que foram silenciados e apagados do discurso oficial.

No prefácio de *Você vai voltar pra mim e outros contos*, Kehl (2014, p. 15) questiona “quando termina a escrita de um trauma? Quantos anos, ou décadas, são necessários para que um fato traumático se incorpore à memória social sem machucar nem se banalizar?”. Ao considerar o trauma como “uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69), constata-se que a escrita do trauma é inacabada, não tem fim. Por outro lado, diante da constante ameaça da repetição de um passado traumático, não se pode responder ao tempo necessário para a elaboração de uma memória coletiva sobre eventos traumáticos. A recorrente tematização da violência na literatura contemporânea aponta, também, a existência de uma violência estrutural e de um autoritarismo institucional, que não se extinguem com a transição entre regimes de exceção e regimes de direito, como foi observado por Dellasoppa (1991) e Pinheiro (1991).

Assim, considerando que o objeto de análise deste trabalho foi escrito após cinquenta anos do golpe de 1964, sendo esse o contexto representado na referida obra literária em análise, compreende-se que esse presente ainda carrega o que restou da ditadura, uma herança de práticas autoritárias, que, portanto, demanda discussão. É importante salientar que, se tal discussão não tem ocorrido por vias oficiais, ao menos ela tem tido espaço no universo da literatura. Em *Tempo passado*, Sarlo (2007) discute os conflitos da memória do passado, elucidando o tempo presente como o tempo próprio para lembrar e elaborar o passado:

Além de toda decisão pública ou privada, além da justiça e da responsabilidade, há algo inabordável no passado. Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar. [...] O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente (SARLO, 2007, p. 9).

Desse modo, apesar de a impunidade dos torturadores no Brasil e de o trauma impedirem, muitas vezes, que o sujeito/vítima testemunhe sua experiência em um evento catastrófico, contribuindo com a construção de uma outra perspectiva da história política de seu país, nota-se, a partir do pensamento da autora, que o presente evoca esse passado traumático, não para superar esse evento, não para esquecê-lo, mas porque no presente ainda se perpetua o autoritarismo do pretérito. Portanto, se o passado ainda se faz presente, é fundamental que haja um tratamento desse contexto nas artes de modo geral, e em outros espaços, a fim de evitar a repetição de eventos como esse.

Ao pensar as relações entre arte e sociedade, Adorno aponta que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1970, p.16). Ou seja, em um contexto marcado por violência e autoritarismo, é evidente que as obras de arte incorporem esses conflitos, não por serem retratos da realidade, mas pelos impasses sociais demandarem uma elaboração, e/ou pelo dever de memória da arte em geral.

Consoante ao pensamento de Adorno, Ginzburg (2010, p. 139) reitera que os antagonismos externos influenciam diretamente nas tensões internas do texto literário: “o regime ditatorial no Brasil exigiu mudanças nas condições de produção literária, incluindo renovações de linguagem e rupturas com valores tradicionais”. Nessa

perspectiva, busca-se problematizar as relações entre as configurações da narrativa de Kucinski (os aspectos formais e discursivos), o contexto político-social representado na narrativa (o regime civil-militar brasileiro) e o contexto de produção da obra (que, embora se situe em uma democracia, carrega um legado autoritário).

A leitura que se propõe dos contos de Kucinski, portanto, está orientada a compreender de que maneira a literatura produzida no contexto pós ditadura civil-militar problematiza os aspectos de violência, autoritarismo, trauma e memória. Nessa conjuntura, procura-se discutir as fronteiras entre real e ficção, e o teor testemunhal na obra ficcional de Bernardo Kucinski. Busca-se, mais especificamente, investigar a possibilidade da elaboração do trauma na linguagem literária, que implica a compreensão do diálogo entre os aspectos formais e temáticos dos contos analisados.

Pensando nas questões expostas, o trabalho foi organizado em três capítulos. O primeiro, “A ficção de teor testemunhal de Bernardo Kucinski”, desdobra-se em dois subcapítulos: inicialmente, apresenta-se um panorama teórico sobre a literatura de testemunho, sob a vertente teórica do *Zeugnis*, isto é, do testemunho referente à Segunda Guerra Mundial, sobretudo a Shoah, e sob a perspectiva teórica do *testimonio*, na América Latina. Busca-se ainda discutir a paradoxal questão da necessidade e impossibilidade de testemunhar experiências traumáticas. Para tanto, as principais referências foram Agamben (2008), Gagnebin (2003, 2008), Ginzburg (2008a, 2012), Moraña (1995) e Seligmann-Silva (2003; 2005). A partir de tais discussões, adota-se a perspectiva do *teor testemunhal* na literatura, proposta por Seligmann-Silva à luz do pensamento de Adorno. Considerando que o objeto de estudo constitui o gênero conto, isto é, um gênero ficcional, fez-se pertinente debater também a questão da ficcionalização de eventos traumáticos e da possibilidade de testemunhar através da ficção. Nesse sentido, Gagnebin (2008), Penna (2003), Seligmann-Silva (2003) e Pesavento (2003) embasam essa discussão.

O subcapítulo posterior constitui a apresentação do objeto de estudo, a obra *Você vai voltar pra mim e outros contos*, seu autor, Bernardo Kucinski, bem como a fortuna crítica relacionada ao *corpus* de análise deste trabalho. Nesse sentido, foram revisados apenas trabalhos acadêmicos (artigos, dissertações e teses) sobre a obra, demarcando as questões já discutidas e aquelas que ainda não foram muito desenvolvidas.

No segundo capítulo, “Linguagem e trauma na escrita testemunhal de Kucinski”, inicia-se a análise do *corpus*, a partir dos contos “Recordações do casarão” e “Tio André”, cujas narrativas tematizam o contexto da ditadura civil-militar e fomentam a discussão dos limites da linguagem na elaboração do trauma. Nessa perspectiva, Ginzburg (2008a;

2008b), Kehl (2014), Seligmann-Silva (2005; 2008) e Viñar (1992) apresentam-se como pressupostos teóricos que dialogam com os contos em análise.

No terceiro e último capítulo, “Escritas da memória, trauma e tortura”, apresentam-se as análises dos contos “Sobre a natureza do homem” e “Dodora”, nos quais se destaca a questão da tortura e suas sequelas. A ruptura das relações de afeto, a demolição da identidade do sujeito e a limitação linguística são algumas das consequências do autoritarismo apresentadas nas narrativas. Além disso, os contos também fomentam o debate sobre a presença do passado no presente, através da memória traumática ou mesmo da perpetuação de práticas autoritárias no tempo da enunciação. Os estudos de Gagnebin (2006), Ginzburg (2013), Kehl (2004), Keil (2004), Martín (2005), Sarlo (2007) e Viñar (1992) serviram como embasamento teórico para a discussão das questões suscitadas pelas narrativas analisadas.

Por fim, espera-se que este trabalho, eminentemente bibliográfico, possa contribuir com os estudos de literatura de teor testemunhal, em especial a brasileira, com destaque para a produção contemporânea do século XXI, expandindo seu alcance de divulgação e debate. Para além das questões de ordem acadêmica, almeja-se também contribuir, no campo social e político, com o debate dos Direitos Humanos, tal como colaborar com a manutenção da memória de um passado recente do Brasil, marcado pela violência e autoritarismo, que ameaça constantemente se repetir nos dias vigentes. Logo, se o passado do qual se fala e o presente no qual se escreve são conflituosos, espera-se que este trabalho contribua com a memória dessa parte obscura da história de nosso país.

1 A FICÇÃO DE TEOR TESTEMUNHAL DE BERNARDO KUCINSKI

1.1 Notas sobre a literatura de testemunho: entre a impossibilidade e a necessidade de narrar

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.
(Theodor Adorno)

Apesar de Adorno discutir, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, especificamente o teor social na lírica, suas concepções são relevantes para a arte em um sentido mais amplo. Isso porque o filósofo chama atenção para o fato de todas as obras de arte terem uma posição social e serem mediadas por interesses das próprias obras, bem como de seus autores.

Nesse viés, busca-se debater como a literatura de testemunho apresenta o “real”, considerando o diálogo preexistente entre literatura e história, arte e política. No entanto, ressalva-se que a literatura não se limita à representação da realidade, mas amplia sua significação de acordo com as demandas do contexto em que se encontra inserida.

Seligmann-Silva (2005, p. 76), em “Literatura e trauma: um novo paradigma”, elucida que “a literatura ao longo do século XX foi abalada pela história”. Nessa perspectiva, diante de um período histórico marcado por genocídios, guerras e ditaduras — o século XX, considerado a “era das catástrofes”, por Eric Hobsbawm (1995) — muitos artistas e intelectuais estabeleceram um intrínseco diálogo entre história e arte em suas produções. Nesse contexto, as experiências de eventos-limite, como tais catástrofes, levaram à impossibilidade e, ao mesmo tempo, à necessidade de uma nova narrativa que apresenta as fragmentações do sujeito perante vivências traumáticas, mas que também se expressa como ferramenta de resistência e denúncia:

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes [,] obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente (GINZBURG, 2008a, p. 63).

Dessa forma, entre a impossibilidade e a necessidade de narrar após vivenciar eventos traumáticos, os sobreviventes dessas catástrofes passam a contar suas experiências e as de outrem a fim de manter a memória de todas as vítimas, de se fazer justiça e também na tentativa de elaborar o vivido. A narrativa desses traumas, portanto, constitui a literatura de testemunho, que será abordada, neste trabalho, sob a vertente teórica do *Zeugnis*, isto é, do testemunho referente à Segunda Guerra Mundial, sobretudo a Shoah, e sob a perspectiva teórica do *testimonio*, na América Latina.

Na perspectiva de delinear as diferenças e aproximações entre o *Zeugnis* e o *testimonio*, Seligmann-Silva, pesquisador brasileiro que tem contribuído significativamente nos estudos sobre testemunho, discute as principais características de cada um desses discursos testemunhais. A começar pelo testemunho germânico, o pesquisador pontua que “a Shoah aparece como evento central da teoria do testemunho” (2005, p. 83), caracterizando-se como um evento singular e incomparável a outras catástrofes, desde os anos 1980, devido ao seu caráter de intraduzibilidade. No entanto, o teórico chama atenção para o risco de um equívoco em hierarquizar as catástrofes:

no âmbito da teoria do testemunho (que sempre nasce do ponto de vista subjetivo e costuma priorizar a perspectiva das vítimas) não se deve discutir a magnitude das catástrofes em termos numéricos, mas sim em termos qualitativos. O evento catastrófico é um evento singular porque, mais do que qualquer fato histórico, do ponto de vista das vítimas e das pessoas nele envolvidas, ele não se deixa reduzir em termos do discurso (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 83, grifos do autor).

Sobre a pessoa que testemunha, Seligmann-Silva destaca as noções de testemunha primária, ou seja, o sobrevivente (o *superstes*), e de testemunha secundária, o terceiro (o *testis*), de acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008, p. 27), em *O que resta de Auschwitz?*. Nessa obra, ele explica a origem da palavra “testemunha”, que se apresenta em latim sob dois termos: *testis*, que “significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores”, e o *superstes*, “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso”.

Adiante, Agamben ressalta que, em grego, testemunha significa mártir (*martis*), que tem uma conotação teológica. No entanto, o filósofo destaca que essa visão de martírio é inaceitável nos campos de concentração e extermínio. Por outro lado, chama a atenção para algumas aproximações com as peculiaridades dos sobreviventes de uma

catástrofe histórica: primeiro pelo fato de o termo grego derivar de um verbo que significa “recordar” — “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36) —, segundo porque “a doutrina do martírio nasce, portanto, para justificar o escândalo de uma morte insensata, de uma carnificina que não podia deixar de parecer absurda” (AGAMBEN, 2008, p.37), o que guarda relação com a aniquilação sem sentido nos campos de extermínio.

Nesse viés, origina-se o termo “holocausto”, do latim *holocaustum* e do grego *holókaustos*, termo essencialmente cristão, que se refere à doutrina sacrificial da Bíblia: o termo holocausto deriva “dessa inconsciente exigência de justificar a morte *sine-causa*, de atribuir um sentido ao que parece não poder ter sentido” (AGAMBEN, 2008, p. 37). Agamben discorre sobre outras acepções do termo holocausto no decorrer da história, destacando a ideia de “sacrifício supremo” e a referência a um massacre de judeus, encontrada em texto de um cronista medieval. O filósofo também problematiza a ambiguidade do termo *Shoá* — um eufemismo utilizado pelos judeus para indicar o extermínio —, “que significa “devastação, catástrofe” e, na Bíblia, implica muitas vezes a ideia de punição divina” (AGAMBEN, 2008, p. 40), acepção infeliz ao tentar comparar o extermínio como um destino, um castigo dos deuses.

Voltando à questão das testemunhas, na apresentação de *O que resta de Auschwitz?* (2008), Jeanne Marie Gagnebin elucida o pensamento de Agamben sobre a inexistência de uma testemunha e de um testemunho verdadeiro:

O testemunho do sobrevivente somente repousa sobre essa impossibilidade de autenticidade e sobre o reconhecimento dessa impossibilidade, sobre a consciência aguda de que aquilo que pode — e deve — ser narrado não é essencial, pois o essencial não pode ser dito (GAGNEBIN, 2008, p. 16).

Essa constatação alia-se à postura do escritor Bernardo Kucinski, ao alertar que sua ficção não deve ser lida como um “retrato da realidade”. A inexistência de um testemunho autêntico também rompe com a dicotomia “ficção *versus* realidade”, indicando a impossibilidade de dissociar o fictício do real no testemunho. Tal impossibilidade deve-se ao fato de que aqueles que não sobreviveram às catástrofes (os campos de concentração — no caso da discussão de Agamben —, ou a ditadura civil-militar — no nosso caso) experienciaram situações-limite, que escapam ao campo da elaboração e narração. Além disso, a própria experiência dos sobreviventes põe em xeque

a possibilidade desses sujeitos elaborarem o vivido, de forma fidedigna, após os traumas sofridos.

Na “advertência” de seu livro, Agamben explica que a dificuldade de narrar nossas experiências mais íntimas se deve à própria estrutura do testemunho: “trata-se de fatos tão reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais: é esta a aporia de Auschwitz” (2008, p. 20). Apesar de se referir especificamente a Auschwitz, tais proposições podem ser pensadas sob outras perspectivas, pois, sem estabelecer comparações entre diferentes catástrofes históricas, é preciso reconhecer que as vítimas do regime militar, do Brasil e de outros países da América Latina, passaram por experiências traumáticas que também colocam em xeque o conceito de “real”.

Sobre os campos de concentração, Agamben (2008) elucida que uma das razões dos deportados tentarem sobreviver era a necessidade de se tornarem testemunha, narrar o que tinha acontecido, exemplificando a postura do Primo Levi em tornar-se escritor para testemunhar: “ele podia se sentir culpado por ter sobrevivido, não por ter testemunhado” (AGAMBEN, 2008, p. 27).

Agamben também discute o problema da mística atribuída a Auschwitz, ao passo em que se afirma a impossibilidade de se falar sobre tal extermínio:

Dizer que Auschwitz é ‘indizível’ ou ‘incompreensível’ equivale a *euphemein*, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus; significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória. Nós, pelo contrário, ‘não nos envergonhamos de manter fixo o olhar no inenarrável’ (AGAMBEN, 2008, p. 42).

Tais proposições de Agamben talvez se configurem em uma crítica ao pensamento de Adorno, visto que a célebre frase adorniana “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie” teve diversas interpretações, sendo alvo, também, de muitas críticas. No entanto, é possível pensar a preocupação de Adorno sobre o tratamento ético de um evento irrepresentável, como o extermínio em Auschwitz, pelo viés da estética. Dessa maneira, torna-se pertinente destacar a leitura de Gagnebin (2003):

Adorno tenta pensar juntas as duas exigências paradoxais que se dirigem à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, igualmente lutar contra a repetição e pela rememoração, mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que ‘o princípio de estilização artístico’ torne Auschwitz representável, com sentido, assimilável, digerível, enfim transforme Auschwitz em mercadoria que

faz sucesso [...]. Desenha-se, assim, uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Um paradoxo que estrutura, aliás, as mais lúcidas obras de testemunho sobre a Shoah (e também sobre o *gulag*) perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, pela sua impossibilidade linguística e narrativa (GAGNEBIN, 2003, p. 106, grifo da autora).

Apesar de criticar o tratamento de Auschwitz como um evento indizível, Agamben reconhece as lacunas no testemunho, que implicam também a credibilidade da testemunha, e defende a necessidade de falar do indizível. Essa questão é ilustrada a partir de trechos de uma entrevista com Primo Levi: “Os que não viveram aquela experiência nunca saberão o que ela foi; os que a viveram nunca dirão; realmente não, não até o fundo. O passado pertence aos mortos [...]” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 42). Sob essa ótica, Levi confirma a inexistência de uma testemunha autêntica: “não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas [...] Quem o fez, quem fitou a górgona², não voltou para contar, ou voltou mudo” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 42). Desse modo, Levi elucida a incapacidade daqueles que viveram a fundo a experiência nos campos de concentração de recordar e narrar, levando os sobreviventes a narrarem o que viram, mas que não experimentaram: “falamos nós em lugar deles, por delegação” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 42).

Nessa perspectiva, Agamben (2008, p. 43) destaca que “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes”, ou seja, a contradição do “testemunhar pela impossibilidade de testemunhar” é o que caracteriza o testemunho. Segundo Agamben, Felman e Laub conceberam a *Shoá* como um “acontecimento sem testemunhas”:

A *shoá* é um acontecimento sem testemunhas no duplo sentido, de que sobre ela é impossível testemunhar tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte, não há voz para a extinção da voz — quanto a partir de fora —, pois o *outsider* é excluído do acontecimento por definição (AGAMBEN, 2008, p. 44, grifos do autor).

² Referência às criaturas da mitologia grega, que petrificavam quem as olhassem. Nesse sentido, a górgona significa a morte, o medo, e Levi se apropria dessa figura mitológica para ilustrar a condição daqueles que se depararam com situações-limite nos campos de concentração.

Duas impossibilidades de testemunhar são delineadas pelo filósofo italiano, que problematiza a não-língua do testemunho, considerando esta o lugar do testemunho autêntico:

Mas nem sequer o sobrevivente pode testemunhar integralmente, dizer a própria lacuna. Isso significa que o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar. A língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar. [...] Assim, a impossibilidade de testemunhar, a ‘lacuna’ que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar — a daquilo que não tem língua (AGAMBEN, 2008, p. 48).

O entre-lugar do testemunho e suas ambivalências, discutidas por Agamben (2008), guardam relação com a noção de dialética negativa, proposta por Adorno (2009, p. 124), ao expor que “a força efetiva em toda determinação particular não é apenas a sua negação, mas também é ela mesma o negativo, não-verdadeiro”. Ou seja, o ato de testemunhar se dá apenas pela impossibilidade de o fazê-lo.

Na introdução de *História, memória, literatura: o testemunho na era das Catástrofes* (2003), Seligmann-Silva discute o conceito de testemunho relacionado à Shoah, assim como o *testimonio* na América Latina. O pesquisador destaca que o primeiro se caracteriza pela problematização da possibilidade e limites da apresentação de experiências-limite, como a vida nos campos de concentração, enquanto o testemunho latino-americano “não primou pela problematização da questão da representação e tendeu a ver o testemunho sobretudo na sua modalidade de denúncia e reportagem” (p. 9). No entanto, Seligmann-Silva (2003, p. 8, grifos do autor) elucida que

o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico — ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários — como também no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’.

Oriundos de contextos históricos diferentes, o testemunho pós-Shoah, apesar de muitas aproximações, se distingue do *testimonio*, “sobretudo nas abordagens analíticas”, como sugere Seligmann-Silva (2003, p. 30):

se nos estudos latino-americanos esse período foi marcado por uma busca de um novo tema após o esgotamento das perspectivas de leitura abertas pelo boom (de literatura latino-americana) na teoria literária europeia (sobretudo francês e alemã) e norte-americana (com destaque para Yale), a noção de testemunho despontou como uma nova possibilidade de articulação entre o histórico e a literatura após décadas de domínio de determinadas modalidades de estruturalismo e pós-estruturalismo. O momento histórico, no entanto, imprimiu seu peso na escolha dos conceitos de testemunho/testimonio: a ‘virada particularista’ que se deu então paralelamente ao esfacelamento do bloco comunista significou mais um golpe nas agonizantes ‘grandes narrativas’ (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 30-1).

O autor explica que a primazia do particular em detrimento do universal é a principal diferença entre a teoria do testemunho e o *testimonio*, pois “a narrativa testemunhal é marcada por um *gap* entre evento e discurso. O universal, o simbólico não pode dar conta do “real” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 31, grifo do autor). Entretanto, o pesquisador destaca que há certa influência da tradição de gêneros “clássicos” da representação no *testimonio* — a exemplo dos gêneros reportagem, biografia, confissão, etc.; enquanto a teoria do testemunho sobre a Shoah aborda a impossibilidade de representar neste contexto, o que só será revisto na literatura de *testimonio* a partir do discurso pós-colonial.

Referente ao testemunho latino-americano, Seligmann-Silva (2003, p. 33) recorda que já se percebe a noção de *testimonio*, em 1960, em uma referência à escritora Carolina Maria de Jesus na revista *Casa de las Américas*, apesar de atribuírem à sua obra um valor maior de testemunho histórico do que de literatura de testemunho. No entanto, tal visão é compreensível para a época, pois ainda se “pensava o teor testemunhal como praticamente idêntico ao documental” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 33). Destarte, o marco para o estabelecimento do *testimonio* como gênero se dá através do Premio Testimonio Casa de las Américas, criado em 1970, pela revista *Casa de las Américas*.

De acordo com Seligmann-Silva, a literatura de *testimonio* apresenta-se como uma contra-história dos registros oficiais e, diferentemente do testemunho germânico, não procura estabelecer um caráter de unicidade e singularidade para os eventos testemunhados. Pelo contrário, no *testimonio* “ênfata-se a continuidade da opressão e a sua onipresença no “continente latino-americano” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89).

Ao se apresentar como uma contra-história, a literatura de testemunho incube-se também de revisar vários conceitos canônicos, inclusive a ideia conservadora de nação, sustentada pelo autoritarismo como um espaço harmonizador e de identidade homogênea.

Logo, faz-se necessário pensar como o contexto repressivo motivou a ruptura dessa visão mítica de nação:

O golpe militar roubou a sociedade desse mito/sonho fundador, essencial para a sua identidade — que era muitas vezes, e de modo explícito, explorado como a “reinstauração” do “Eldorado”, como a sua projeção futura na forma de uma utopia, por assim dizer, tropical-comunista (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 39).

Tais proposições remetem às reflexões de Marilena Chauí em *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária* (2000), no qual a filósofa destaca o mito fundador como “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade” (CHAUÍ, 2000, p. 9). Isto é, no curso da história, os detentores do poder utilizaram-se dessa narrativa (o mito fundador) a serviço de seus interesses ideológicos:

Se também dizemos mito *fundador* é porque, à maneira de toda *fundatio*, esse mito impõe um vínculo interno com o passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela (CHAUÍ, 2000, p. 9, grifos da autora).

As mudanças de valores estético-ideológicos na produção literária latino-americana são discutidas por Moraña (1995, p. 482), em seu ensaio pioneiro sobre a literatura de *testimonio*, a saber, “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispano-americana en el siglo XX”. Nesse texto, a autora trata da revisão de certos “parâmetros de categorias críticas como as de mimesis/*poiesis*, ficção/história, autor/personagem, cultura popular/alta cultura”³, a partir da literatura testemunhal. Destarte, a pesquisadora elenca uma série de questões críticas e teóricas sobre o *testimonio*:

Esta literatura testemunhal ou documentalista implica uma excessiva popularização da fatura e mensagem literária, na qual se sacrifica a qualidade poética às necessidades expressivas de determinado produtor cultural? Isto indica uma modificação de fundo na função social e a

³: “[...] a la literatura testimonial, en la cual se replantean los parámetros de categorías críticas como las de mimesis/*poiesis*, ficción/historia, autor/personaje, cultura popular/alta cultura” (MORAÑA, 1995, p. 482, texto original).

descrição ideológica do intelectual e uma desnaturalização das *letras*, ao colocar-se a ênfase comunicacional definitivamente *fora* do texto poético? É esta onipresença da referencialidade uma resposta circunstancial — conjuntural — e de intencionalidade primariamente política à ativação de determinados setores, ou melhor uma variação que se registra dentro da própria série literária, antes do esgotamento dos tradicionais modelos expressivos e representacionais? (MORAÑA, 1995, p. 482, tradução nossa).⁴

Moraña destaca a alteração do cânone e dos valores estéticos na produção literária da segunda metade do século XX, que “pode ser interpretada em seu momento como uma crise de representatividade e, portanto, de hegemonia, anúncio de fraturas sociais mais profundas” (MORAÑA, 1995, p. 483, tradução nossa)⁵. Dessa maneira, percebe-se o diálogo entre literatura e sociedade, no qual a primeira não se resume a um espelho da segunda, mas responde às demandas sociais.

Nesse viés, Moraña indaga as distinções entre cultura alta e cultura popular, colocando em xeque a “crise de qualidade” ou mesmo o trabalho da crítica, pensando a relação entre a crise das ideologias e a produção contemporânea:

Por um lado, os movimentos libertários, que cobrem o continente durante a última metade do século, mobilizam uma série de forças que promovem a mudança social ou resistem ao autoritarismo, produzindo a nível literário formas representativas da luta popular que revivem modalidades, tais como a crônica, o diário, a biografia, geram as formas mascaradas de discurso produzido sob censura, etc. Por outro lado, minorias sexuais, ideológicas ou raciais penetram, por sua vez, nos modelos institucionalizados de representação literária, incorporando perspectivas e modalidades expressivas que dão lugar a um discurso transgressivo e inovador, que desafia as formas canônicas e muitos dos pressupostos ideológicos da novela burguesa, romântica ou realista. (MORAÑA, 1995, p. 484-5, tradução nossa).⁶

⁴ “¿Implica esta literatura testimonial o documentalista una excesiva popularización de la factura y el mensaje literario, en la cual se sacrifica la calidad poética a las necesidades expresivas de determinado productor cultural? ¿Indica esto una modificación de fondo en la función social y la adscripción ideológica del intelectual y una desnaturalización de las *letras*, al colocarse el énfasis comunicacional definitivamente *fuera* del texto poético? ¿Es esta omnipresencia de la referencialidad una respuesta circunstancial — coyuntural — y de intencionalidad primariamente política a la activación de determinados sectores sociales o más bien una variación que se registra en el interior mismo de la serie literaria, ante el agotamiento de los tradicionales modelos expresivos y representacionales? (MORAÑA, 1995, p. 482, texto original).

⁵ “[...] una alteración de los cánones y valores estéticos que pudo ser interpretada en su momento como una crisis de representatividad y, por tanto, de hegemonía, anuncio de fracturas sociales más profundas”. (MORAÑA, 1995, p. 483, texto original)

⁶ “Por un lado, os movimientos de liberación que recorren el continente durante el último medio siglo movilizan una serie de fuerzas que impulsan el cambio social o resisten al autoritarismo produciendo a nivel literario formas representativas de la lucha popular que reavivan modalidades tales como la crónica, el diario, la biografía, generan las formas enmascaradas del discurso producido bajo censura, etc. Por otro lado, minorías sexuales, ideológicas o raciales penetran a su vez los modelos institucionalizados de representación literaria, incorporando perspectivas y modalidades expresivas que dan lugar a un discurso

Desse modo, Moraña destaca o diálogo entre a literatura e a atuação de grupos historicamente marginalizados dos centros de poder, que impulsionou “o processo de apropriação das formas de produção e difusão cultural que tradicionalmente serviram como reprodutoras de valores hegemônicos e foram consideradas privativas da ‘alta cultura’” (1995, p. 485, tradução nossa)⁷. Segundo a autora, essas novas configurações literárias constituem-se como “porta-vozes de um discurso reivindicativo, documentalista, ‘artesanal’” (p. 485, tradução nossa), que articula, sob uma nova roupagem, ficção e história, imaginação e verdade.

Sobre o papel da crítica, Moraña (1995, p. 485) afirma que a produção literária contemporânea “incorpora vozes, problemáticas e estruturas textuais que exigem aproximações críticas amplas e inovadoras”. Nessa conjuntura, a pesquisadora aborda importantes questões para o campo da literatura testemunhal, como a legitimação dos discursos não hegemônicos, a necessidade de historicizar o conceito de cultura nacional a partir de novas variáveis, a recepção do texto testemunhal, a problematização dos aspectos ideológicos na intencionalidade do discurso literário e a possibilidade de se apropriar dos modelos culturais legitimados para representar o popular (MORAÑA, 1995, p. 485-6).

O caráter documental do *testimonio*, segundo Moraña, indica, para muitos críticos,

a ativação de uma característica sempre presente na literatura latino-americana, que, dadas certas condições de produção cultural, equilibra as tensões de um imaginário social que se divide entre o evasimismo da ficção e as exigências de uma realidade que clama por seus privilégios (MORAÑA, 1995, p. 486, tradução nossa).⁸

Dadas as mudanças na conjuntura política e cultural da América Latina, observa-se que estas implicam a configuração do *testimonio*, que carrega em si tanto o discurso documental quanto o ficcional. Sob essa égide, a ruptura do pacto mimético pelo discurso literário se dá pela escrita transgressora que põe em diálogo a verdade e a ficção:

transgressivo e inovador que desafia las formas canónicas y muchos de los supuestos ideológicos de la novela burguesa, romántica o realista” (MORAÑA, 1995, p. 484-485, texto original).

⁷ “[...] el proceso de apropiación de las formas de producción y difusión cultural que tradicionalmente sirvieron como reproductoras de valores hegemónicos y fueron consideradas privativas de la “alta cultura” (MORAÑA, 1995, p. 485, texto original).

⁸ “la activación de un rasgo siempre presente en la literatura latinoamericana, que, dadas determinadas condiciones de producción cultural, equilibra las tensiones de un imaginario social que se debate entre el evasimismo de la ficción y los requerimientos de una realidad que clama por sus fueros” (MORAÑA, 1995, p. 486, texto original).

Os graus de permeabilidade da ficção com respeito a problemáticas sociais concretas condicionam não somente o tipo de contrato genérico que se estabelece com o leitor (em outras palavras, o pacto da leitura), mas também a configuração do sujeito autoral e suas modalidades específicas de ‘presença’ textual (MORAÑA, 1995, p. 487, tradução nossa)⁹.

Nessa mesma direção, Ginzburg, à luz das contribuições da Escola de Frankfurt sobre a narrativa, pensa as relações entre os modos de narrar e as configurações sociais, visto que o cenário político-social exerce mudanças na constituição dos sujeitos e, por conseguinte, nos seus fazeres cotidianos, dos quais se destaca o ato de narrar. Dessa forma, Ginzburg reflete sobre a possibilidade de construir uma memória em tempos de ruína, questão levantada por Adorno:

Nesse sentido, é importante a presença, desde os anos 60, de obras literárias calcadas na negatividade constitutiva do sujeito. É possível ponderar hoje que são necessários pontos de vista que a tradição consideraria menores, inferiores, ou residuais. A interpretação do passado depende de um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência histórica. Mesmo o conceito tradicional de representação, pautado pela mimese e associado à expectativa de uma homologia entre literatura e realidade, tem de ser reavaliado em tempos sombrios. Trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente (GINZBURG, 2012, p. 203).

Nessa perspectiva, o pesquisador associa a característica de fragmentação das narrativas contemporâneas brasileiras aos contextos de produção, destacando também a relevância em trazer à memória eventos traumáticos do passado:

É importante a combinação delicada entre recursos de fragmentação, temas ligados à repressão e proposições associadas à necessidade de repensar a história. [...] Além disso, cabe propiciar interpretações do Brasil afastadas do nacionalismo ufanista, e que possam reconhecer em uma ruína uma potência de memória. Se existem ruínas de catástrofes históricas, é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado. *A literatura, em busca de uma poética dos*

⁹ “Los grados de permeabilidad de la ficción con respecto a problemáticas sociales concretas condicionan no solamente el tipo de contrato genérico que se establece con el lector (en otras palabras, el pacto de lectura), sino asimismo la configuración del sujeto autoral y sus modalidades específicas de “presencia textual” (MORAÑA, 1995, p. 487, texto original).

restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma (GINZBURG, 2012, p. 204, grifos nossos).

Assim, ao questionar o *status quo*, a ordem hegemônica, e se solidarizar com as lutas populares, a literatura de testemunho é definida, por Moraña (1995), como uma *literatura de resistência*, “já que expõe uma problemática social específica, em muitos casos vinculadas às lutas pela libertação nacional ou à ampla questão da marginalidade, que adquire, principalmente a partir dos anos oitenta, grande notoriedade nas letras latino-americanas”.¹⁰

Na perspectiva de distinguir a novela documental do testemunho, Moraña (1995, p. 489) destaca três principais aspectos do *testimonio*. O primeiro aspecto é o fato de o *testimonio* ser produzido a partir de um sobrevivente ou de uma testemunha (o *testigo*), o que, segundo a pesquisadora, garante, além da verossimilhança, a credibilidade e o valor do testemunho como instrumento de denúncia.

A segunda característica, apontada por Moraña, é a *vontade documentalista*,

que se relaciona com a preocupação por investigar ou dar a conhecer um determinado caso que se considera ‘ilustrativo’ e que, com frequência, pertence a um horizonte de experiências que é diferente, ao menos em princípio, ao do editor ou compilador da visão testemunhal (1995, p. 489, tradução nossa).¹¹

Nesse sentido, a pesquisadora elucida que muitos escritores-mediadores realizam um trabalho de campo em diálogo com diversas áreas do saber, o que resulta em um texto interdisciplinar. Além, disso a autora chama a atenção para o fato de que o trabalho de campo — documental — é imprescindível quando o escritor “não pertence ao mundo representado no texto testemunhal” (MORAÑA, 1995, p. 489, tradução nossa), isto é, quando o escritor não experienciou diretamente os fatos narrados. Por fim, Moraña expõe a terceira característica do testemunho:

a relação ficção/realidade, que está na base da reelaboração de versões originais a cargo do mediador, ou na mesma operação de literaturizar

¹⁰ “la literatura testimonial es en general *literatura de resistencia*, ya que expone una problemática social específica, en muchos casos vinculada a luchas por la liberación nacional o al amplio tema de la marginalidad, que adquiere, principalmente a partir de los años ochenta, gran notoriedad en las letras latinoamericanas” (MORAÑA, 1995, p. 488, texto original).

¹¹ “El segundo aspecto es la voluntad documentalista, que se relaciona con la preocupación por investigar o dar a conocer un determinado caso que se considera “ilustrativo” y que con frecuencia pertenece a un horizonte de experiencias que es ajeno, al menos en principio, al del editor o compilador de la versión testimonial” (MORAÑA, 1995, p. 489, texto original).

uma determinada experiência (seleção de materiais, linguagem, composição, configuração de personagens, definição do ‘narrador’, etc.) (MORAÑA, 1995, p. 489, tradução nossa).¹²

A problematização da relação entre ficção e realidade implica o questionamento da noção de verdade no testemunho e da possibilidade de um discurso fidedigno de experiências-limite tão subjetivas.¹³

A diferenciação entre a novela testemunhal e o *testimonio*, sob a perspectiva da elaboração literária ou ficcionalização, segundo Moraña, é que, enquanto a primeira, muitas vezes, utiliza o testemunho apenas como “um ponto de partida para uma narração que independe imaginativamente da história original” (1995, p. 490, tradução nossa), o segundo “se atém aos eixos testemunhados” (1995, p. 490, tradução nossa).

Moraña (1995, p. 491) enfatiza que a aparição de narrativas diferentes da novela burguesa, ano após ano, levou à institucionalização do *testimonio*, em 1970, como categoria no concurso literário da Casa de las Américas. Muitos críticos, segundo a autora, pensaram o *testimonio* como uma narrativa proletária.

A pesquisadora uruguaia ainda destaca, a partir dos estudos de González Echevarría, duas tendências da literatura testemunhal hispano-americana:

a do testemunho épico (cujo núcleo principal é o da guerra ou da revolução como um catalisador para a mudança individual e coletiva) e o testemunho de testemunhas marginais que lidam com as pequenas histórias que revelam diferentes aspectos da natureza cotidiana dos sujeitos de extração popular, cuja voz representa a memória coletiva (MORAÑA, 1995, p. 493, tradução nossa).¹⁴

Desse modo, Moraña elucida que, no *testimonio*, personagem e autor se confundem:

como forma híbrida, enraizada entre história e literatura, entre realidade e imaginação, o *testimonio* guarda uma margem importante para a intervenção do escritor, aquele ‘terceiro’ entre leitor e personagem, que

¹² “el tercer aspecto problemático para la definición del testimonio es la *relación ficción/realidad* que está en la base de la reelaboración de versiones originales a cargo del mediador, o en la misma operación de literaturizar una determinada experiencia (selección de materiales, lenguaje, composición, configuración de personajes, definición del “narrador”, etc.)” (MORAÑA, 1995, p. 489, texto original).

¹³ A discussão acerca de ficção e realidade no testemunho será ampliada posteriormente.

¹⁴ “la del testimonio épico (que tiene por núcleo principal el de la guerra o la revolución como catalizador del cambio individual y colectivo) y la del testimonio de testigos marginales que se ocupa de las petites histoires que revelan distintos aspectos de la cotidianeidad de sujetos de extracción popular, cuya voz representa la memoria colectiva” (MORAÑA, 1995, p. 493, texto original).

é ao mesmo tempo narrador principal, ator social, testemunha de parte (MORAÑA, 1995, p. 494, tradução nossa).¹⁵

A pesquisadora aponta que o relato testemunhal hispano-americano assume “da função principal da denúncia, o levantamento de histórias marginais, a intenção de contrariar a história oficial e dar voz aos atores sociais cuja peripécia reverte produtivamente na problemática social e política da comunidade” (MORAÑA, 1995, p. 495, tradução nossa).¹⁶

Ao destacar que as numerosas produções de *testimonio* estavam relacionadas diretamente às ditaduras dos anos 70, Moraña (1995, p. 503, tradução nossa) expõe que “o *testimonio* do Cone Sul funciona como uma forma de memória coletiva que recupera a história negada pelas ditaduras e a elabora e divulga no marco da resistência popular”.¹⁷

Diante da problemática questão do processo de ficcionalização do testemunho, este trabalho se deterá em pensar *o teor testemunhal* presente em diferentes obras literárias — uma nova perspectiva adotada nos estudos de Seligmann-Silva e outros autores, a partir do pensamento de Adorno —, visto que “toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12). Dessa forma, o pesquisador elucida a possibilidade de pensar o teor testemunhal “como uma tal escritura fragmentada, ruínosa, que porta tanto a recordação quanto o esquecimento” (2003, p. 37):

O conceito de testemunho pode permitir uma nova abordagem do fato literário que leva em conta a especificidade do ‘real’ que está na base e as modalidades de *marca* e *rastro* que esse ‘real’ imprime na escritura. A literatura expressa o seu *teor testemunhal* de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e ‘deformam’ tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão. O testemunho alimenta-se, como vimos, da necessidade de narrar e dos limites dessa narração (subjetivos e objetivos, em uma palavra: éticos) (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 40).

¹⁵ “como forma híbrida, encabalgada entre historia y literatura, entre realidad e imaginación, el testimonio guarda un margen importante para la intervención del escritor, ese “tercero incluido” entre lector y personaje, que es al mismo tiempo narrador primario, actor social, testigo de parte” (MORAÑA, 1995, p. 494, texto original).

¹⁶ “la variedad que asume el relato testimonial en Hispanoamérica, en torno a la función principal de la denuncia, el relevamiento de historias marginales, la intención de contrarrestar la historia oficial y dar la voz a actores sociales cuya peripécia reverte productivamente sobre la problemática social y política de la comunidad” (MORAÑA, 1995, p. 495, texto original).

¹⁷ “el testimonio del Cono Sur opera como una forma de memoria colectiva que recupera la historia negada por las dictaduras y la elabora y divulga dentro del marco de la resistencia popular” (MORAÑA, 1995, p. 503, texto original).

Na literatura de testemunho, a noção de “realidade” tem sido bastante discutida por teóricos, pois, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 47), “o conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato”. Nesse viés, o autor chama atenção para o fato de o “real” ser sempre traumático e de que não somente quem passou por uma experiência-limite pode testemunhar, pois “a literatura sempre tem um teor testemunhal”. À luz de Lacan, que entende o “real” fora da esfera do simbólico, Seligmann-Silva pontua que existe uma resistência do real à simbolização:

O real manifesta-se na negação: daí a resistência à transposição (tradução) do inimaginável para o registro das palavras; daí também a perversidade do negacionismo que como que “coloca o dedo na ferida” (trauma) do drama da irrepresentabilidade vivido pelo sobrevivente. Este vive a culpa devido à cisão entre a imagem (da cena traumática) e sua ação, entre a percepção e o conhecimento, à disjunção entre significante e significado (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 50-1, grifo do autor).

Analogamente, Penna (2003, p. 336) atesta a limitação da representação na literatura de testemunho:

o testemunho não pode ser entendido a partir da categoria do realismo, pois tem como vocação mais essencial a sua exterioridade com relação à imitação. [...] Todo o problema da referencialidade, que o testemunho divide com o realismo, será recolocado em termos de uma prática dos movimentos sociais, na qual a forma literária estaria inscrita.

Sobre essa relação do texto literário com o social, Pesavento (2003) discute o “mundo como texto”, na perspectiva da história e da literatura. Desse modo, a autora destaca as aproximações e distanciamentos entre esses dois campos de conhecimento, no que concerne à representação da realidade:

No sistema de representações sociais construídas pelos homens para atribuir significado ao mundo, ao que se dá o nome de imaginário, a Literatura e a História teriam o seu lugar, como formas ou modalidades discursivas que têm sempre como referência o real, mesmo que seja para negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo (PESAVENTO, 2003, p. 33).

Por conseguinte, a pesquisadora debate o compromisso das narrativas históricas e literárias com o real, destacando as proposições de historiadores sobre a ficção e a veracidade:

[...] Carlo Ginzburg remete ficção à *fictio*, ligada a *figulus*, oleiro, que implica uma construção a partir do real. Nesta acepção, para Ginzburg, a *fictio* representaria, de forma positiva e construtiva, uma saída entre a verdade e a mentira, lugar que seria ocupado, por exemplo, pelo mito, pela Literatura e... pela História! Criação a partir do que já existe, elaboração do possível e plausível, como refere Natalie Davis, ou daquilo que é verossímil, como argumentava Isidoro de Sevilha, ou ainda *res fictae*, única forma de acessar a *res factae* do passado, no entendimento de Koselleck, uma vez que o acontecido é uma construção! (PESAVENTO, 2003, p. 34, grifos da autora).

À luz de Paul Ricoeur, Pesavento (2003, p. 37) destaca também que a literatura “cria uma modalidade narrativa referencial ao mundo, com pretensão aproximativa. Não precisa comprovar ou chegar a uma veracidade, mas obter uma coerência de sentido e um efeito de verossimilhança”.

Sobre a complexa discussão entre ficção, testemunho e “realidade”, vale lembrar também de algumas reflexões inscritas em *Retrato calado*, importante obra testemunhal brasileira, de Luiz Roberto Salinas Fortes (1988), escritor, jornalista, filósofo e professor de filosofia da Universidade de São Paulo, que foi preso e torturado durante a ditadura civil-militar. Salinas expôs, em seu livro publicado postumamente, o teor irreal vivenciado nos porões da ditadura, impossibilitando uma clara distinção do real e do fictício, além da evidente necessidade da escrita literária diante das experiências limítrofes:

Depois dela, depois de termos ingressado no espaço da ficção oficial, passávamos para outra figura do espírito, para o delírio em cujos breus parecem comprometidas as fronteiras entre o imaginário e o real. Tudo teria sido então pura ficção? Tudo ficará por isso mesmo? A dor que continua doendo até hoje e vai acabar por me matar se irrealiza, transmuda-se em simples “ocorrência” equívoca, suscetível a uma infinidade de interpretações, de versões das mais arbitrárias, embora a dor que vai me matar continue doendo, bem presente no meu corpo, ferida aberta latejando na memória. Daí a necessidade do registro rigoroso da experiência, da sua descrição, da constituição do material fenomenológico, da sua transcrição literária. Contra a ficção do Gênio Maligno oficial se impõe o minucioso relato histórico e é da boa mira neste alvo que depende o rigor do discurso (SALINAS, 1988, p. 29).

Adiante, Salinas questiona o motivo de sua escrita, o retorno ao passado e até mesmo o gênero no qual escreve. Tais questionamentos levam o escritor a pensar a escrita

como via de elaboração de suas vivências, como forma de combater o esquecimento e como indulto, que jamais seria concedido pelos militares:

A única coisa que sou capaz de dizer no momento é que se as escrevo — as memórias — é para dar a mim mesmo, conceder-me em benefício próprio, uma ‘ANISTIA AMPLA GERAL E IRRESTRITA’, já que ninguém me concede. Por que não? Quem impede? Uso deste espaço para não deixar que tudo se perca, se evapore (p. 80).

A partir dos excertos expostos, percebe-se uma reflexão inerente ao testemunho: a apresentação de experiências traumáticas através da linguagem. A respeito disso, Waldman (2003), apoiada nas ideias de Appelfeld, discute em seu ensaio “Badenheim, 1939: ironia e alegoria” a questão da escrita ficcional sobre o Holocausto, destacando a relevância da literatura no processo de elaboração de vivências inenarráveis:

Como conjugar esses dois apelos inconciliáveis [‘o desejo de manter o silêncio e o desejo de falar’] a não ser através da palavra literária? Da palavra que significa pelo que diz e pelo que cala, capaz de estimular um encontro mais efetivo com o vivido e, por seu intermédio, de frear os sentidos estratificados e estabelecidos de uma experiência de abismo tateável, porém intangível? (WALDMAN, 2003, p. 173).

Apesar de a autora se referir à Shoah, suas proposições podem ser ampliadas para o debate sobre ficção testemunhal, estendendo-se às produções literárias sobre outros eventos catastróficos. Consoante a tais proposições, Seligmann-Silva salienta que:

Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito. [...] Mas a imaginação não deve ser confundida com a ‘imagem’: o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo de *evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380, grifos do autor).

Considerando que o testemunho é oriundo da impossibilidade da narração, da indizibilidade, que os eventos-limite dessa narração são inimagináveis, inconcebíveis diante do tamanho horror, e que o testemunho se dá pela simultânea atividade da memória e do esquecimento, faz-se pertinente pensar as relações entre ficção e testemunho:

Pensando-se o teor testemunhal da literatura, a equação sujeito-mundo não é mais resolvida de modo simplista: a balança ora pende para o subjetivo — discurso sobre a memória individual, a autobiografia, a construção do “passado” como reconstrução individual etc. —, ora para o objetivo — o “real” como algo que molda a linguagem e escapa a ela, a memória coletiva como discurso de construção de uma identidade que

se dá em uma negociação nos planos político e estético (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 42).

Logo, deve-se compreender o entrelaçamento de fatores subjetivos e objetivos no testemunho, sobretudo a limitação da linguagem na representação de uma realidade traumática.

Em “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, Seligmann-Silva (2003) discute o papel da História na tradução do passado, e “uma nova ética e estética da historiografia”, que rompem com a ideia “de progresso e de ascensão linear da história”:

Tanto para Benjamin como para Halbwachs, o preceito historicista da restituição e representação total do passado deve ser posto de lado. Graças ao conceito de memória, eles trabalham não no campo da representação, mas sim da *apresentação* enquanto construção a partir do *presente* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70).

Ainda que Seligmann-Silva (2003, p. 76) se refira especificamente à tarefa da historiografia, ao dizer que “toda escritura do passado [...] é uma (re)inscrição penosa e nunca total”, tal afirmação pode ser estendida também ao testemunho, tendo em vista que este também realiza uma leitura do passado, penosa e nunca total.

Semelhante à tradição judaica de escrever *livros de memória*, após a catástrofe de Auschwitz, os quais tinham como objetivo “manter a memória, a presença dos mortos e dar um túmulo a eles” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 55), a literatura de testemunho sobre a ditadura civil-militar também desempenha esse compromisso ético com a memória das vítimas de tal episódio. Em “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, Ginzburg (2008a) destaca o valor ético da escrita testemunhal:

Para além disso [da relação entre literatura e história], o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento. O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão (GINZBURG, 2008a, p. 62).

Diante da exposição de múltiplas perspectivas dos estudos sobre o testemunho, entretanto sem a pretensão de reduzir as discussões, faz-se pertinente delinear a concepção de testemunho adotada nesse trabalho, assim como os principais aspectos que

o caracteriza. Sob essa égide, entende-se por testemunho um trabalho de memória, que: se apresenta a partir de modalidades diversas (poesia, documentários, romances, contos, diário, etc); responde à demanda das catástrofes do século XX; e emerge da impossibilidade e necessidade de perlaborar vivências traumáticas, o “real”. Nesse viés, destacam-se alguns aspectos da literatura de testemunho, imprescindíveis para a presente pesquisa: 1) a flexibilidade estrutural do testemunho, considerando que, apesar de ser possível um diálogo com a narrativa tradicional, tal gênero, geralmente, rompe com esta tradição, podendo apresentar-se através de outros diversos gêneros ou alterando a estrutura do texto narrativo; 2) a linha tênue entre ficção e testemunho, haja vista a impossibilidade de representar o trauma; 3) a limitação da linguagem na escrita testemunhal, o que explica os aspectos de fragmentação, literalidade e não-linearidade tão presentes no testemunho; 4) a relação da escrita do testemunho com a experiência do escritor, ao passo em que este expõe um panorama de seu tempo a partir de suas vivências em contextos repressivos.

Sob esse prisma, *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014) é aqui considerada como uma obra de teor testemunhal porque o escritor apresenta não só a experiência traumática e dolorosa de pessoas que não puderam falar, ao atuarem como testemunhas da conjuntura política de seu tempo, como também recompõe o cenário histórico das décadas de 1960 e 1970 e as cicatrizes deixadas por essa época. A partir da epígrafe que inicia o livro de Kucinski —“Não quero falar de mim, mas seguir de perto o século, o rumor e a germinação do tempo” (Óssip Mandelstam, *O rumor do tempo*. Tradução de Paulo Bezerra) —, infere-se o desejo do escritor de testemunhar esse período, lembrar a dívida social em relação aos eventos catastróficos e lutar contra uma política de esquecimento de tais eventos.

Assim, na perspectiva de pensar o teor testemunhal, serão analisados, nos capítulos subsequentes deste trabalho, alguns contos de Bernardo Kucinski, que tratam de “temas-limite”, na perspectiva de entender a limitação da linguagem na elaboração de eventos traumáticos — oriundos da ditadura civil-militar brasileira —, assim como a necessidade de narrar o vivido de forma ética.

1.2 *Você vai voltar pra mim e outros contos*: apresentação da obra e sua recepção crítica

*Entre o passado e o presente
entre o que fui e não sou – prossigo:
tento construir a ponte
onde encontrar-me comigo.*
(Lara de Lemos)

Você vai voltar pra mim e outros contos (2014), de Bernardo Kucinski, livro publicado após o processo de redemocratização política, mais especificamente no ano em que se completaram 50 anos do golpe civil-militar de 1964, retoma memórias da ditadura civil-militar. A importância dessa obra, de teor testemunhal, justifica-se pela necessidade de restituir a memória coletiva de um passado recente da história do Brasil, marcado pela violência e autoritarismo, que ameaça constantemente se repetir nos dias vigentes.

Bernardo Kucinski, nascido em São Paulo, 1937, é jornalista, professor e autor de diversos livros sobre economia, jornalismo e política. Foi vencedor do prêmio Jabuti, em 1997, com o livro *Jornalismo econômico*. Várias obras de sua autoria estão publicadas no exterior e, além de se dedicar à escrita, trabalhou como assessor especial do presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, entre 2003 e 2006.

Kucinski iniciou sua carreira de escritor após se aposentar como professor titular da Escola de Comunicações e Artes da USP, em 2007. Desde então, publicou contos na *Revista do Brasil*, e, em 2011, seu primeiro livro de ficção, *K*.¹⁸ — que o levou, em 2012, à final dos prêmios São Paulo de Literatura, União Brasileira de Escritores e Portugal Telecom, à tradução do romance em diversos idiomas e à reedição do livro em 2014, pela Cosac Naify. Em 2014, Kucinski também publicou *Você vai voltar pra mim e outros contos*, que ganhou, no mesmo ano, o prêmio Clarice Lispector, na categoria conto, do Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional.¹⁹

Aspecto fundamental da biografia de Bernardo Kucinski é o fato de o autor ter militado na resistência contra a ditadura civil-militar, sendo preso, exilado e passado pela experiência de testemunhar o desaparecimento de sua irmã, Ana Kucinski, e de seu cunhado, Wilson Silva, em 1974. Nesse sentido, assim como o fez em *K*. (2011), Kucinski

¹⁸ A primeira edição de *K*. foi publicada pela Expressão Popular em 2011. No entanto, houve a reedição do livro pela Cosac Naify em 2014, que alterou o nome do livro para *K. – relato de uma busca*.

¹⁹ Os dados biográficos de Bernardo Kucinski foram obtidos através das informações contidas no livro *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014, p. 187-188), no site oficial do escritor (<<http://www.kucinski.com.br/>>) e no site da Biblioteca Nacional (<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/editais/2014/0502-premio-literario-biblioteca-nacional-2014/resultado-premio-literario-biblioteca-nacional-2014-80_0.pdf>).

reconstrói, no plano da linguagem literária, os violentos momentos do qual foi testemunha:

A matéria literária de *Você vai voltar pra mim e outros contos* é a mesma que inspirou *K.*: o encontro do militante político com o horror do sistema repressivo, oficial ou clandestino, criado para exterminar qualquer tentativa de oposição ao projeto da ditadura militar de 1964-85 (KEHL, 2014, p. 16).

Você vai voltar pra mim e outros contos compõe-se de vinte e oito histórias que faziam parte de um conjunto de contos escritos entre junho de 2010 e junho de 2013. A seleção das narrativas deu-se através do recorte temático e temporal: “o clima de opressão reinante no nosso país nas décadas de 1960 e 1970 e suas sequelas” (KUCINSKI, 2014, p. 9).

Em seu romance *K.*, Kucinski destaca: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2011, p.13). De forma análoga, na apresentação de *Você vai voltar pra mim e outros contos*, Kucinski ressalta que, apesar de os contos lembrarem episódios e pessoas conhecidas, sua narrativa deve ser vista como uma criação literária, sem compromisso com a veracidade dos fatos. Todavia, o autor também chama a atenção para o caráter testemunhal de sua obra e sua contribuição com a recuperação de episódios marcantes da história política do Brasil: “Aos leitores mais jovens, não familiarizados com aqueles tempos, acredito que essas narrativas de cunho literário permitirão sentir um pouco a atmosfera de então, com nuances e complexidades que a simples história factual não conseguiria captar” (KUCINSKI, 2014, p. 9). Essa contradição, talvez, possa ser explicada pela postura ética do escritor, ao entender o limite da linguagem na apresentação da dor do Outro, ou pela própria dificuldade para reelaborar sua experiência traumática e retomar a memória das cicatrizes do passado.

Destarte, Julián Fuks (2014), escritor e crítico literário, destaca a linguagem clara e direta, sutil e irônica de Bernardo Kucinski, e a relevância de sua obra ao tematizar o contexto opressivo da ditadura civil-militar na contemporaneidade:

A escrita de Kucinski é, enfim, tão ressonante quanto imprescindível. Através dela ganham existência tantas figuras desaparecidas que nossa recusa à memória revitimiza; através dela o passado recupera a transparência turvada pelos muitos esforços obscurantistas. Mas com ela também nosso tempo ganha traços mais precisos, também o presente se deixa examinar com clareza, pois, em essência, são os mesmos

dramas humanos os que teimam em substituir (FUKS, 2014, segunda orelha do livro).

Embora Bernardo Kucinski seja, no cenário literário, escritor há pouco tempo, chama a atenção sua recepção crítica²⁰. Sobre *Você vai voltar pra mim e outros contos*, constatou-se um considerável número de trabalhos — haja vista que o livro foi publicado em 2014 —, dos quais se destacam aqui a tese de Andersson (2014), a dissertação de Saçço (2016), o ensaio de Porto (2016) e os artigos de Xavier (2016) e de Araújo e Fernandes (2016). Apesar de Saçço e Andersson centrarem suas pesquisas no romance *K*. (2011), as autoras também recorrem à análise de alguns contos de *Você vai voltar pra mim* (2014). Diante disso, justifica-se a pertinência de um estudo centrado nessa última obra, visto que ainda não há um número considerável de pesquisas de fôlego voltadas especificamente à contística de Kucinski.

Você vai voltar pra mim e outros contos (2014), assim como *K. relato de uma busca*, ambos do autor Bernardo Kucinski, são citados, ao lado das obras dos escritores Caio Fernando de Abreu, Antonio Callado e Renato Tapajós, no artigo “Apontamentos sobre Ditadura e loucura em *Quatro-Olhos* de Renato Pompeu”, de Elisabeth Cardoso (2014), como algumas das obras literárias sobre a ditadura civil-militar brasileira que emergem como discursos a contrapelo da história oficial.

Andersson (2014) discute, em sua tese, *As cadeias da humanidade são feitas de papel: o testemunho da ditadura civil-militar no romance K*, a maneira como Bernardo Kucinski apresenta o não-representado, visto que o autor constrói *K. relato de uma busca* (2011), a partir da ausência da cena central do romance, o desaparecimento. A pesquisadora investiga também a possibilidade de a ficção ser testemunhal, justificando que “todo testemunho jurídico tem implícito nele a possibilidade do perjúrio e da mentira, ou seja, de ficção” (ANDERSSON, 2014, p. 10). Apesar de *K* (2012) ser o objeto central da pesquisa de Andersson, ela ainda recorre à novela *Alice - não mais que de repente* (2014), aos contos “O velório”, “Joana”, “Dodora”, e “Você vai voltar pra mim”, do livro homônimo *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), também escritos por Kucinski, assim como às obras testemunhais de outros autores, para investigar os traços ficcionais no testemunho ou o teor testemunhal na ficção.

²⁰ Embora haja um grande número de entrevistas disponíveis na internet sobre a literatura de Bernardo Kucinski, este trabalho se detém apenas nos trabalhos acadêmicos relacionados à obra *Você vai voltar pra mim*.

No que concerne aos contos, Andersson (2016) discute a ausência do corpo do morto representado tanto em *K.* quanto nos contos “O velório” e “Joana”, narrativas que elucidam a necessidade do trabalho de luto, dos ritos funerários para a inscrição da memória individual e coletiva do ente querido. No conto “Dodora”, a pesquisadora destaca a postura empática do narrador em absolver a personagem homônima “e, por extensão, todos que não suportaram o suplício e, após sucumbirem, acabaram ‘colaborando’ com o regime” (ANDERSSON, 2016, p. 175), postura também adotada no romance *K.*

Por fim, em relação aos contos, Andersson (2016) debate sobre o gozo na tortura, destacando a relação entre torturador e vítima no conto “Você vai voltar pra mim”: “a relação de posse, de domínio, o prazer e a perversão do torturador para com as suas vítimas. A emblemática frase, que nomeia também o livro onde o conto está publicado, sintetiza a sujeição do corpo ao gozo do outro” (ANDERSSON, 2016, p. 177). A pesquisadora ainda ressalta a postura ética do narrador diante desta relação: “O narrador, em contraste com os representantes do Estado (policiais e juiz), se indigna com a coisificação da moça, com sua condição de objeto de domínio a que está reduzida, e, revoltado, insulta e desmoraliza o torturador” (ANDERSSON, 2016, p. 178).

Narrativas da dor: entre o silêncio e a representação, dissertação de Saçço (2016), por sua vez, desdobra-se na análise do romance *K. relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski e de depoimentos de mulheres sobreviventes da ditadura militar brasileira. A análise trata da relação entre ficção e testemunhos orais, da representação da violência na literatura e da elaboração dos traumas pelas vítimas do regime militar.

Nessa conjuntura, Saçço mostra como a literatura representa a violência ditatorial e como as vítimas elaboram os traumas provenientes desse contexto repressivo. Faz-se importante destacar que a pesquisadora também se vale de duas histórias de *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014) — “Sobre a natureza do homem” e “Você vai voltar pra mim” —, as quais são associadas aos depoimentos de militantes torturadas, na perspectiva de compreender como o corpo torturado é representado.

Em 2016, Silva e Porto organizaram o livro *Pensando as Américas: narrativas e violência*, constituído por textos de autoria diversa sobre as diferentes formas de violência apresentadas nas literaturas americanas. As pesquisadoras destacam a recorrência do tema da violência na literatura das Américas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, o que se deve ao fato de a violência ser historicamente constitutiva das sociedades americanas, elucidando características da literatura de testemunho:

Tais autores e obras ilustram o quanto a violência da realidade social repercute nas experiências estéticas e o quanto escritores, em diferentes momentos históricos, mostram-se atentos a criar, no plano ficcional ou em obras de teor testemunhal ou de literatura de testemunho. Mesmo não sendo considerada um gênero dentro do sistema literário, a chamada ‘literatura de testemunho’ caracteriza-se por seu traço político e de resistência a formas de aniquilamento da vida humana decorrentes de processos violentos e catástrofes históricas, como guerras, genocídios, ditaduras, e por apresentar, na sua composição, uma intenção de dar um testemunho e criar uma memória de um evento histórico. Em perspectiva diferente, mas não oposta, o texto com teor testemunhal é um documento da cultura, visto que expõe uma leitura do real por meio da arte — sem seguir a lógica da representação realista do século XIX —, o que leva à compreensão de que, ao abordar traços da realidade, o texto já assume um teor testemunhal (2016, p. 11-2).

Sobre as relações estabelecidas entre a violência e a literatura brasileira, o livro traz o ensaio “Contas para prestar, narrativas para rememorar: a Ditadura Militar Brasileira em contos de Bernardo Kucinski”, de Porto (2016), que objetiva “observar como contos publicados recentemente [2014] elaboram literariamente o tema [da ditadura militar] e que estratégias estéticas são exploradas para presentificar o evento e contribuir para que ele não seja esquecido” (PORTO, 2016, p. 21).

Nessa direção, a pesquisadora discute a relação entre forma narrativa e a temática da ditadura militar, destacando traços da literatura pós-ditadura, como a predominância de narradores em primeira pessoa, “[a] configuração de narradores instáveis e de personagens em crise ou em situação de trauma (o que permite uma associação entre escrita, subjetividade e trauma), a exploração da fragmentação formal e aparente desorganização na estrutura dos textos” (PORTO, 2016, p. 19). No intuito de “identificar se há recursos formais e estruturais diferentes dos até então apontados pela crítica como recorrentes em narrativas que abordam a ditadura brasileira” (PORTO, 2016, p. 21), a autora analisa os contos “Você vai voltar para mim”, “A negra Zuleika” e “A beata Vavá”, do livro *Você vai voltar para mim e outros contos* (2014), de Kucinski.

Sobre a ficção e realidade, Porto (2016) destaca o modo como Bernardo Kucinski transita entre esses dois polos, que não devem ser vistos de forma dicotômica, pois se entende que estes se constituem mutuamente:

Preocupado em demarcar um espaço de escrita artística que conversa com uma realidade social determinada, mas que não é um simples relato memorialístico, Kucinski reconhece o limite tênue entre o real e o ficcional em narrativas que recuperam ou atualizam episódios históricos (PORTO, 2016, p. 21-2).

A partir da análise dos contos, Porto (2016, p. 22) constata que a narrativa recente de Kucinski mantém as formas estéticas das narrativas produzidas durante a ditadura militar, tais como “o uso do discurso indireto livre na voz do narrador em terceira pessoa [e] a reprodução de cenas de tortura por meio de narração objetiva”. No entanto, a autora ressalta que a continuidade do uso desses recursos formais não pode ser estendida a outros autores, considerando que seu ensaio analisa apenas três contos de um único escritor. Apesar de a autora não constatar inovações nos recursos formais empregados na escrita do autor, ela conclui, em seu ensaio, que

as narrativas de Kucinski (2014), ao ratificarem as estratégias já exploradas por outros autores, não têm seu valor artístico e social minimizado; em situação oposta, ampliam a presença de uma literatura que se funda e se consolida como monumento contrário à barbárie e como textos capazes de construir uma ‘historiografia inconsciente’, que, na visão de Adorno (1982), afasta-se do historicismo e constrói uma consciência verídica a partir de opções formais que melhor expressam os antagonismos sociais (PORTO, p. 29-30).

O estudo da ficção de teor testemunhal é reiterado por Xavier (2016) ao debater brevemente, em seu artigo, memória e trauma no discurso ficcional a partir da análise de alguns contos de Bernardo Kucinski. Baseada nos estudos de Seligmann-Silva (2008), a pesquisadora destaca que a ficção é um meio para a narração do trauma e discute a ética no processo de ficcionalização da opressão da ditadura militar. Xavier delineia um panorama de nove narrativas de *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), de Kucinski, no qual destaca as perspectivas multifacetadas dos narradores em cada conto, as quais atestam o trato ético dos acontecimentos da ditadura militar na escrita ficcional de Bernardo Kucinski.

A autora ainda ressalta a simetria estabelecida entre o ético e o estético na obra de Kucinski: “Mais uma vez, podemos notar, na escrita de Kucinski, uma grande preocupação estética em ‘apresentar o evento traumático’, a partir da autenticidade ficcional em situações de grande credibilidade, na demarcação constitutiva da memória” (XAVIER, 2016, p. 97). A pesquisadora confirma o papel da literatura como meio para evitar o esquecimento da ditadura militar brasileira e a potencialização da memória através da escrita de Kucinski: “o processo ficcional desenvolvido por Kucinski, nessa antologia de contos, configura o que Netrovski (2000, p. 203) chamou de capacidade de reencenar ‘as vivências do corpo em cada leitor; uma forma particular de inteligência da escrita’” (XAVIER, 2016, p. 102).

A representação da violência nos contos “Sobre a natureza do homem”, “Joana” e “Você vai voltar pra mim”, de Bernardo Kucinski, é discutida no artigo de Araujo e Fernandes (2016), que analisa a narrativa do escritor na perspectiva de verificar como a arte se apropria da linguagem, ao apresentar eventos de violência e trauma, e como esta contribui com o debate sobre a ditadura militar.

Sob a perspectiva dos estudos de Ginzburg, os pesquisadores destacam a relevância do posicionamento do narrador diante de episódios violentos nas narrativas de Kucinski. No conto “Sobre a natureza do homem”, os autores observam que o narrador-personagem assume claramente a postura de testemunha da vítima torturada e centra a narrativa na descrição dos personagens, sem expor detalhadamente o contexto histórico da ditadura militar.

De forma análoga, Araujo e Fernandes (2016) discutem a tortura, à luz de Viñar (1992), abordando as consequências dos diversos tipos de violência, e principalmente a fusão do real e do irreal pelo indivíduo traumatizado, ilustrado por personagens da narrativa de Kucinski.

A melancolia e a impossibilidade de realizar o trabalho do luto, diante da ausência do corpo de vítimas da ditadura civil-militar, também são expostas pelos autores. Ao analisarem o conto “Joana”, no qual a personagem homônima não consegue se desgarrar do passado, do evento traumático, mostra-se que o ocultamento do cadáver de seu marido a impede de aceitar a morte e elaborar o luto.

Sobre o conto “Você vai voltar pra mim”, os autores do artigo destacam a ironia na narrativa, a relação estabelecida entre torturador e vítima torturada, e o testemunho da própria personagem, vítima da tortura e violência do regime militar.

A partir desse levantamento da recepção crítica da obra *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), de Bernardo Kucinski, constatou-se que a maioria dos estudos, por se constituírem em gêneros acadêmicos curtos (capítulos, artigos, ensaios) ou por não terem a referida obra como objeto central de análise — no caso da dissertação e tese —, não se aprofunda na análise dos contos do autor. Por esse motivo, há necessidade em dar maior atenção à contística desse autor, principalmente aos contos ainda não estudados, visto que algumas narrativas são mais recorrentes nas análises.

A leitura que se propõe dos contos, portanto, está orientada a compreender de que maneira a literatura produzida no contexto pós ditadura civil-militar problematiza os aspectos de violência, autoritarismo e resistência, estabelecendo diálogos entre os aspectos formais e temáticos das narrativas. Nessa conjuntura, procura-se não apenas

problematizar os limites entre ficção e história, e a possibilidade da elaboração do trauma na linguagem literária — aspectos estes já estudados em *K.*, de Kucinski, por outros pesquisadores —, mas também investigar as relações entre as configurações da narrativa contemporânea com o contexto político-social representado nos contos e o contexto de produção da obra.

2 LINGUAGEM E TRAUMA NA ESCRITA TESTEMUNHAL DE KUCINSKI

2.1 “Recordações do casarão”: trauma, memória e linguagem²¹

*Algumas marcas desapareceram
outras ficam por uns tempos
aquele gosto
aquele cheiro
aqueles gritos
estes permanecem
calados lá dentro
colados numa memória essencial
sem intervalos possíveis,
vale dizer, definitivos
(Alex Polari de Alverga).*

Narrado em terceira pessoa, o conto “Recordações do casarão”, de Bernardo Kucinski, tem enredo centrado em uma série de lembranças de dois amigos, ex-companheiros de luta contra a ditadura civil-militar, que se reencontram após o processo de redemocratização política. As memórias mostram a fragmentação da vida dos personagens, a instabilidade emocional provocada pelo momento da ditadura civil-militar e as experiências traumáticas que levaram muitos à loucura. A narrativa ainda explicita como o contexto político alterou os modos de vida das pessoas e denuncia o desaparecimento de um dos companheiros.

Diferente do conto tradicional, que possui, normalmente, um núcleo no enredo, “Recordações do casarão” não possui apenas um núcleo, mas se constitui de dezesseis micro-histórias, que variam de tamanho — algumas mais breves (de dois a sete parágrafos) e outras mais descritivas (de nove a dezenove parágrafos). As histórias mais longas apontam um certo desfecho da situação, o que não implica na solução das tensões estabelecidas. A multiplicidade de núcleos no enredo cria o efeito de uma rede de testemunhos, que se apresentam de forma fragmentada.

O paradeiro da maioria dos personagens é desconhecido pelos amigos que rememoram estas histórias, o que remete, em geral, à inexistência de um final na narrativa e de uma solução para as situações retratadas. Apesar dos diversos núcleos narrativos, estes não se constituem de forma isolada, pelo contrário, há um elo entre as histórias, pois, embora cada micro-história retrate a experiência de uma pessoa, estas experiências são vividas, em graus diferentes, por outras pessoas que passaram pelo casarão.

²¹ Esse subcapítulo foi publicado, com alterações, em forma de artigo, no dossiê “Literatura em tempos de exceção” da Revista Darandina. Ver: Santana (2018a).

A existência de várias histórias na narrativa de Kucinski sugere também a existência de vários personagens. Se, no conto tradicional e moderno, há poucos personagens e apenas um núcleo de enredo definido, em “Recordações do casarão” nota-se o contrário, a presença de muitos personagens, que não têm suas experiências alongadas, mas que não deixam de serem apresentados de maneira complexa.

O espaço e o tempo no conto, geralmente, são bem delimitados devido à brevidade do gênero. No entanto, na narrativa de Kucinski, observa-se certa ruptura dessa prática, porque tanto o espaço quanto o tempo da narrativa não são explícitos, ou seja, dependem, em certa medida, do repertório do leitor na interpretação dos rastros que o autor insere em seu texto, rastros estes que guardam relação direta com o processo de reelaboração da memória. O título do conto nos remete a um espaço, “o casarão”, mas “as recordações” revelam que este espaço é apenas parte de algo maior, que se constitui em múltiplos lugares, já que os personagens estão sempre em trânsito, de um lugar a outro, devido às ações do regime militar, segundo as memórias dos personagens principais.

Quanto ao narrador, apesar de sua existência, a narrativa se desenvolve quase inteiramente pelo diálogo entre dois personagens, inclusive principia com a conversa destes:

- Você diz que foram os melhores anos da tua vida... pra mim foram os piores.
- É que nunca trepei tanto, nem antes nem depois.
- Foi a pílula, lembra? A bendita pílula derrubou o tabu da virgindade.
- Mas o casarão facilitava.
- E como... (KUCINSKI, 2014, p. 111).

É interessante observar as lacunas deixadas no início do conto, a indefinição do tempo e do espaço (“o casarão”) a que se referem. Apesar de não se revelar de antemão o contexto da narrativa, a referência à pílula dá pistas para preencher tais lacunas, visto que o diálogo dos personagens remete à liberdade sexual que se iniciou a partir da popularização dos anticoncepcionais, um dos fenômenos mais importantes da década de 1960. A escolha do autor em deixar velado previamente o contexto e referências implícitas dos anos 60 e 70 talvez seja uma estratégia para conduzir o leitor no processo de construção ou potencialização da significação do seu texto, assim como para ampliar o panorama histórico-cultural deste período. Por outro lado, tais referências expõem um contraste entre as pautas dos movimentos libertários e contraculturais em países democráticos, em especial os da Europa e a situação do Brasil. Isso pode ser visto em

microescala na condição dos militantes escondidos no casarão, ao passo em que ocorre a revolução sexual devido à pílula. Ou seja, a liberdade se constitui por vias distintas, entretanto interligadas.

Sobre o excerto anterior, destacam-se também as diferentes perspectivas, efeitos da memória nos personagens, visto que um guarda boas lembranças, enquanto o outro recorda como os piores momentos da sua vida. Em seguida, o narrador explica que os dois amigos se encontram ocasionalmente na saída do cinema, após vinte anos ou mais, e decidem sentar em um boteco: “Era uma tarde de sábado. Não tinham pressa. Puseram-se a recordar” (KUCINSKI, 2014, p. 111).

A partir desse momento, os amigos começam a retomar as memórias e anunciam o pano de fundo de suas lembranças: “— Você sempre filosofando, buscando a explicação sociológica. Pois eu acho que não foi a pílula coisa nenhuma, *foi a merda da ditadura, não saber o que ia acontecer no dia seguinte. É como na guerra. Aproveitar enquanto está vivo*” (KUCINSKI, 2014, p. 111-2, grifo nosso). Isto é, a liberdade sexual dos personagens se deu muito mais pelo fato de desconhecerem seus destinos diante da ditadura do que pela “mãe da revolução sexual” — a pílula anticoncepcional.

Diante disso, constata-se dois tempos na narrativa: o tempo presente da enunciação dos personagens (vinte anos após a ditadura civil-militar) e o tempo das recordações do passado (durante o regime militar). Entretanto, é notório que o presente é apenas condição para se falar do passado, pois o conto de Kucinski se desdobra em múltiplas lembranças fragmentadas de outrora, diminuindo o peso do presente.

Explicam-se assim as diferentes perspectivas dos personagens quanto ao período em que viveram sob o regime de exceção: “— Por que você disse que foram os piores anos? — Acho que isso eu elaborei depois, por causa de tudo o que aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 112). A elaboração da experiência traumática do personagem, após determinado tempo, guarda relação com a afirmação de Seligmann-Silva (2005, p. 69), segundo o qual “o distúrbio traumático é caracterizado por um longo período de latência, que pode chegar a atingir décadas”.

Tal constatação explica o testemunho dos personagens na narrativa e o próprio contexto de produção da obra, visto que a reelaboração de momentos do passado se dá a partir de um determinado presente: vinte anos após a ditadura, no caso do tempo da narrativa, e cinquenta anos, no caso da publicação do livro de Kucinski.

No conto, um dos personagens começa a recordar dos tempos em que viviam no casarão: “— Penso nas loucuras que fazíamos...” (KUCINSKI, 2014, p.112). A atribuição

do vocábulo “loucuras” às atividades do passado do personagem instaura uma dúvida sobre o que os personagens faziam e o porquê da avaliação negativa de sua experiência. Por conseguinte, a resposta do amigo acentua essa dúvida, deixando mais lacunas na narrativa: “— Hoje parece loucura, mas naquela época era a coisa mais natural do mundo. Que outra coisa se podia fazer?” (KUCINSKI, 2014, p. 112). A primeira tensão na narrativa se estabelece nos diálogos seguintes:

- Quando eu penso no Jair saindo com uma maletinha na mão pro ponto que ia levar ele ao Che...
- Essa maletinha na mão você também elaborou depois, porque ele saiu sem nada.
- Ele tinha escondido a maletinha do lado de fora, a memória está te traindo.
- Pode ser. Lembro que eu e a Malu estávamos no maior amasso. Ele disse que ia comprar cigarros e nós nem demos bola (KUCINSKI, 2014, p. 112).

Nesta passagem, fica evidente a dificuldade de rerepresentar um episódio do passado, mas também se instaura certa expectativa no leitor sobre o que aconteceu com Jair. A postura dos personagens, diante dos acontecimentos, chama a atenção, pois, enquanto o primeiro assume um tom sério ao longo da narrativa, o segundo apresenta suas memórias com certo humor. A ambiguidade nas perspectivas dos personagens é marcada pela linguagem irônica de Bernardo Kucinski, que, ao construir um personagem que desdenha ironicamente da militância, rompe com a expectativa de existência exclusiva de imagens positivas, heroicas, dos movimentos de oposição ao regime militar.

É interessante destacar ainda que os dois personagens não são nomeados, no entanto os demais – os ausentes – têm seus nomes claramente designados. A nomeação destes, cujas experiências são narradas por outrem, dá visibilidade aos silenciados, ao tempo em que marca a existência dessas pessoas, ratifica a importância de suas vidas, em uma atitude contrária à do Estado, que instaurou uma política de amnésia coletiva acerca desse momento histórico.

Exemplo dessa leitura a contrapelo da história são os motivos que levam os personagens a se mudarem para o casarão, que vão sendo revelados na narrativa: enquanto um imaginava que seria “porque estavam para estourar o apê da Maria Antônia”, o outro personagem revela que a escolha do casarão fora de “caso pensado”. Nessa passagem, há mais uma referência ao contexto histórico dos anos 60, no caso, a “Batalha da Maria Antônia” (1968), confronto violento entre estudantes de esquerda da Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências na Universidade de São Paulo e alunos de direita, ligados ao CCC (Comando de Caça aos Comunistas) do Mackenzie. Ambos os prédios se situavam frente a frente em uma rua estreita no centro velho de São Paulo. Além do grande número de feridos, a batalha da Maria Antônia teve como saldo terrível a morte de José Guimarães, estudante secundarista do Colégio Marina Cintra, morto por Osni Ricardo, membro do CCC e informante da polícia²².

Ao passo em que os personagens lembram do casarão e das pessoas que conheceram naquele lugar, revela-se ao leitor que estes eram participantes de organizações de esquerda contra a ditadura. O procedimento narrativo de deixar rastros para a construção da significação do texto pode ser explicado pelo próprio contexto representado no conto: o passado fragmentado de várias vítimas do regime militar e pela própria atividade “clandestina” dos militantes em meio à repressão.

Ao recordarem a passagem de outras pessoas pelo casarão, a tensão estabelecida antes, sobre a saída de Jair, é suspensa. Seligmann-Silva (2005, p. 85) destaca a literalização e a fragmentação como características centrais do discurso testemunhal, devido à dificuldade de “traduzir o vivido em imagens ou metáforas” e à incapacidade de apresentar estas imagens de forma contínua.

Em “Recordações do casarão”, percebe-se que os personagens tentam recuperar a memória de vivências traumáticas de seus companheiros. No entanto, as cadeias de lembranças são sempre fragmentadas, descontínuas, isto é, as tensões ficam sempre em suspenso. A característica de literalização também pode ser observada na linguagem de Bernardo Kucinski, ao passo em que o escritor constrói sua narrativa de forma clara e direta, sem o uso de metáforas, entretanto, com fortes doses de ironia.

Voltando ao texto em análise, percebe-se que a reminiscência da chegada de uma mulher instaura nova inflexão na narrativa, o que aponta para um movimento descentrado de tensões no conto:

- Por falar em criança, e aquela argentina apavorada que apareceu com uma criança, sem dinheiro, sem roupa, sem nada?
- A bela Dolores, que a Brenda encontrou no consulado britânico. Muito gostosa ela.
- Lembro que nenhuma delas tinha documento.
- E a menininha só berrava, estava histérica.

²² Cf. MEMORIAL DA RESISTÊNCIA. Rua Maria Antônia. In: *Lugares da memória*. Disponível em: <<http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/lugares-da-memoria/maria%20antonia.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

- A Brenda disse que ela tinha ficado dois dias num quarto com três montoneros mortos, e um deles era o pai dela, a casa toda cercada.
- Você acreditou nessa história?
- Acreditei quando a Dolores tentou se matar.
- Isso foi uma semana depois.
- Como é que foi mesmo?
- Eu estava no quarto de cima. A Brenda tinha saído pra tentar de novo arrumar algum documento para a mulher e a filha. De repente ouvi os gritos. Era a Brenda, que tinha voltado e encontrado a Dolores nua, caída na escada, sangue escorrendo dos punhos, a menina berrando. Ficamos apavorados. Imagina se a mulher morre no casarão? Fodia com tudo (KUCINSKI, 2014, p. 114-5).

Mal se narra um fato, os personagens trazem outro, e outro, continuamente ao longo da narrativa. Esse movimento de apresentação e substituição de temas aponta para uma pluralidade de cenas, com isso, vão se sucedendo tensões no conto que não são desfeitas. Por outro lado, essa dinâmica também indica a dificuldade de adentrar nas memórias traumáticas, o que leva os personagens a falarem destas apenas em suas camadas superficiais. O efeito sobre o leitor é a sensação de impasses para os personagens, ou, em outras palavras, de feridas ainda em aberto anos depois do fim oficial da ditadura. O conjunto de fragmentos, de pedaços de histórias inconclusas, monta uma imagem de mosaico com ressalva importante: o público não encontra uma imagem figurativa, reconhecível da história, mas ruínas, destruição.

Nota-se, ainda, nesse excerto, que um dos personagens desvia seu discurso do problema central da conversa (as experiências traumáticas dos companheiros), mostrando também certa indiferença à situação de Dolores e da criança: “E a menininha só berrava, estava histérica”; mais adiante, se mostra descrente da narrativa da mulher: “— Você acreditou nessa história?”.

A construção desse personagem apresenta as contradições dentro dos próprios movimentos de esquerda, que, nesse caso, preocupa-se apenas com a organização e ação pragmática contra a ditadura, e não necessariamente com a vida das pessoas envolvidas. Tal constatação pode ser claramente atestada pelo fragmento a seguir: “Imagina se a mulher morre no casarão? Fodia com tudo”.

Muitas outras referências ao contexto da ditadura civil-militar brasileira aparecem no decorrer da narrativa, como os “mais de cinco mil soldados em Marabá”, que remete ao quartel-general instalado na cidade de Marabá (PA) para o combate aos guerrilheiros do Araguaia; mais adiante o sequestro do cônsul japonês Nobuo Okuchi, em 1970: “Mal chegou, começou a filmar as idas e vindas de um cônsul que os caras queriam sequestrar

pra trocar por presos políticos” (KUCINSKI, 2014, p. 117). O uso de tais referências cria o efeito de verossimilhança na ficção de Kucinski, assim como põe em xeque a equívoca ideia de ficção como invenção ou mentira, estabelecendo um compromisso ético no tratamento estético de informações históricas.

Os velhos amigos também recordam que “noventa e duas pessoas, além dos permanentes” (KUCISNKI, 2014, p. 118), passaram pelo casarão, inclusive pessoas de diversas nacionalidades como a argentina e a chilena, países da América Latina que também sofreram golpes militares. O trânsito de brasileiros exilados por países latino-americanos e a existência de estrangeiros refugiados no Brasil — apontada na narrativa de Kucinski — permitem pensar no autoritarismo como algo transnacional, como política continental operada do exterior para o interior dos territórios. Assim sendo, conquanto Brasil, Argentina, Chile, Uruguai fossem juridicamente autônomos, o autoritarismo, enquanto política de Estado, ultrapassava a noção de fronteira, transformando os espaços territoriais em um duplo: seguro para os comandantes, infernal para os perseguidos.²³

Pode-se dizer, desse modo, que a presença de personagens estrangeiros no conto amplia a visão da história da política latino-americana, ao romper com a concepção conservadora de nação como espaço harmonizador e de identidade homogênea, visão esta sustentada pelo autoritarismo. Como observa Chauí (2007), a ideia de nação se impõe não somente como meio de controlar as lutas de classes e os grupos antagônicos, mas também como forma de impulsionar à adesão de ideologias nacionalistas, pelo patriotismo, para garantir a imagem de nação totalizada.

No lugar do discurso monossêmico, o conto traz uma polissemia complexa da elaboração do trauma pelos personagens de “Recordações do casarão”. O fato de um deles apenas ter boas lembranças da época de sua militância contra a ditadura civil-militar talvez seja um processo de negação do vivido, isto é, o personagem evita elaborar sua experiência traumática e, portanto, encontra-se incapaz de narrar sua vivência dolorosa do passado:

— Você parece só recordar os bons momentos. O fim do casarão foi melancólico. A Brenda se separou do Richard e voltou pra Inglaterra com a Mary pra morar com a mãe.

²³ Os países do Cone Sul estavam submetidos a uma ideologia comum, a ideologia anticomunista, posteriormente sustentada pela Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que legitimou a repressão e a violência como estratégias para combater a subversão. Para saber mais sobre os reflexos da DSN na América Latina, ver: Mendes (2013).

— Eu lembro. A gota d’água foi ela ter ido pro Rio fotografar a filhinha de uma presa política que estava com a avó. Era pra acalmar a mãe, que estava meio louca na prisão, achando que o bebê tinha sido sequestrado pelos milicos (KUCINSKI, 2014, p. 121).

As imagens da loucura, do pânico e do medo são recorrentes nas memórias dos personagens. A lembrança melancólica do fim do casarão aponta para a situação do personagem enclausurado nas vivências daquela dimensão espaço-temporal. O aspecto da loucura apresenta-se em duas facetas no discurso do segundo personagem: na primeira, se refere à atitude impulsiva da militante Brenda ao querer ajudar uma mãe desesperada; na segunda, remete ao estado de loucura da mãe, proveniente das ameaças, da tortura psicológica dos militares. Duas facetas que, na verdade, são oriundas de um mesmo fator: o Estado de exceção.

No já referido “Literatura e trauma: um novo paradigma”, Seligmann-Silva (2005, p. 79) define a diferença entre o testemunho, a autobiografia e a historiografia, destacando que o testemunho “apresenta uma outra voz, um “canto (ou lamento) paralelo”, que se junta à disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado”. Adiante, o pesquisador afirma que a literatura de testemunho se relaciona de forma diferente com o pretérito, partindo de um determinado tempo presente para a elaboração das narrativas testemunhais:

A concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto. [...] Ao invés de visar uma representação do passado, a literatura do testemunho tem em mira a sua *construção* a partir de um presente (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79, grifo do autor).

De acordo com a afirmação acima, as marcas de inconstância, indeterminação e impasses do conto “Recordações do casarão” (núcleos variados, personagens sem nome, fins em aberto) apontam para esta “nova” narrativa, a literatura de testemunho, ao apresentar características estranhas ao conto tradicional, como já apontado no início dessa análise. Sob esse viés, percebe-se que o texto de Kucinski produz esta imagem de cartografia, visto que os diversos núcleos narrativos constituem pontos que se ligam e ilustram a ideia do trabalho da memória.

A reunião circunstancial de várias histórias deve-se ao encontro inesperado e marcante de dois amigos de militância, que não se viam “fazia vinte anos”, no entanto, é

fundamental observar que essa aparente descontração da conversa, regada a cerveja em um bar, guarda profunda e tensa relação com a dor das memórias traumáticas de ambos. Por isso, o conto vai arrolando micro-histórias que se entrelaçam a outras, e que, ao mesmo tempo, as interrompe nos pontos de maior inflexão, criando um movimento dinâmico. Ao lembrarem o fim do casarão, os dois velhos amigos voltam a rememorar a história de mais uma companheira:

— Eu também lembro que a Bia, com quem eu me dava melhor, entrou em depressão porque o pai reacionário continuou se recusando a falar com ela, mesmo depois de quase dois anos da sua volta do Chile. Muitas vezes flagrei a Bia chorando no quatinho de empregada.

— Ela não se internou?

— Isso foi depois, quando ela recebeu uma notícia ruim sobre uma amiga dela que tinha ficado no Chile. A mãe e um dos irmãos da Bia foram ao casarão e levaram ela embora. Depois disso, o Zé Eduardo decidiu entregar a chave da casa.

— Coincidiu com a decretação da anistia. Outros tempos, fim de uma era (KUCINSKI, 2014, p. 122-3).

A depressão aparece aqui como mais um dos efeitos traumáticos do contexto repressivo. Os impasses não solucionados das vivências do passado vão levando ao “fim do casarão”, que metonimicamente representa o fim da organização militante e, obviamente, o fim da ditadura civil-militar. Ao caracterizar o fechamento do casarão e o momento da anistia como “outros tempos, fim de uma era”, o personagem instaura um efeito de alívio do vivido, mas também uma falsa ideia de superação daquele evento histórico, pois a anistia igualou torturadores a torturados. Falsa ideia, também, porque se sabe que a transição de um regime de exceção para o democrático não garantiu o fim do autoritarismo e da violência estatal, muito menos justiça às vítimas da ditadura.

As próprias lembranças dos personagens, nas quais são evidentes as marcas psicológicas, seja pela loucura ou depressão, apontam que, para alguns, o fim da ditadura não é sinônimo de “outros tempos”. Após a recordação deste momento, os personagens voltam ao tempo presente e comparam o antigo casarão com a atual “agência de propaganda”:

— Uma baita agência de propaganda. O jardim está todo aparado e florido. Bem diferente do matagal do nosso tempo, as paredes pintadas de acrílico.

— É curioso como um mesmo espaço pode ser palco de situações tão diferentes, conforme o momento histórico (KUCINSKI, 2014, p. 123).

A construção de uma agência de propaganda, onde outrora fora um lugar de refúgio e organização contra a ditadura, apresenta-se como uma grande ironia, uma vez que a agência pode ser entendida como representação do Estado ou mesmo associada à MPM Propaganda, maior agência de publicidade nas décadas de 1970 e 1980, já que tal agência foi utilizada a serviço do regime militar.²⁴ No lugar da verdade, uma fábrica de produção de discursos do capitalismo, como alertava um clássico texto sobre literatura e resistência: “A propaganda só ‘libera’ o que dá lucro: a imagem do sexo, por exemplo. Cativante: cativo” (BOSI, 1983, p.142).

Tanto assim que a imagem do “jardim aparado e florido” remete à ideia de um cenário tranquilo, de superação, o que constitui uma ironia aos tempos do “matagal”, palco de refúgio da repressão da ditadura. Em vista disso, torna-se interessante observar o olhar do personagem sobre o passado e o presente, destacando o protagonismo do tempo histórico diante um determinado espaço.

A tensão da narrativa se suspende novamente após esse retorno ao tempo presente. Mas os personagens se recordam de um outro acontecimento que instaura uma nova complicação, o rompimento de Zé Eduardo com Mazé:

— Se eu bem me lembro, a Mazé engravidou do Zé Eduardo e depois houve algum problema.

— O problema foi que o grupo do Zé Eduardo proibia suas militantes de terem filhos. Mandaram a Mazé abortar, decisão do comando.

[...]

— O que aconteceu foi que a Mazé não acatou a ordem, disse que não pertencia à organização, que nunca tinha pertencido, por isso não precisava se submeter. Então insinuaram que o Zé Eduardo engravidou a Mazé de propósito, pra abandonar a luta.

— Tiveram a coragem de fazer isso com o Zé Eduardo? Custou acreditar.

— Pois acredite. Eu mesmo ouvi isso de alguns dirigentes. O Zé Eduardo, indignado, forçou a Mazé a abortar.

— E ela obedeceu?

— Obedeceu.

— Caramba. Aposto que os dois se arrependeram.

— E muito. A Mazé nunca se recuperou. Até hoje sofre de enxaquecas diárias. Encontrei com ela algumas vezes. Mas esse assunto é tabu. Nunca se fala disso (KUCINSKI, 2014, p. 124-5).

Esse excerto expõe o machismo e a ironia representados pelo autoritarismo dentro das próprias organizações contra a ditadura, visto que a personagem Mazé se submete a

²⁴ Sobre a relação da MPM propaganda com o regime militar, ver Boeira (2008).

um aborto pelas normas do grupo e de seu companheiro. Há, dessa maneira, um duplo controle do corpo feminino, seja pelo regime militar, por meio das torturas, ou pelos próprios grupos opositores, ao forçarem o aborto de uma companheira.²⁵ A dificuldade de a personagem elaborar esse trauma também é perceptível: “Mas esse assunto é tabu. Nunca se fala disso”. O silêncio de Mazé sobre sua vivência do passado produz um efeito de mal-estar no leitor, o que nos leva a entender que certas vivências são, de fato, indizíveis, inenarráveis, apontando também, de forma irônica, a imposição de grupos de esquerda para que não se fale de determinados assuntos — nesse caso, o aborto de Mazé — atitude contraditória, pois se assemelha à postura autoritária do Estado, que combatiam.

Nessa conjuntura, percebe-se que as sequelas do período ditatorial acompanham as vítimas desse evento traumático, ou seja, não existe a possibilidade de superação de tal experiência, pois o passado ainda condiciona o presente das vítimas da ditadura, o que serve de prova para a dificuldade em se falar dos traumas, um dos traços recorrentes em testemunhos. Tal dificuldade se apresenta, como dito páginas antes, pela variedade de temas do conto e pela brevidade com que os personagens tratam deles, sempre os deixando em aberto.

Seguindo o desfecho do conto, o personagem retoma o primeiro assunto que instaurou a tensão no início da narrativa, a saída de Jair:

— De tudo o que aconteceu no casarão, o que ficou mais fundo na minha memória foi o Jair sair dizendo que ia comprar cigarros e nunca mais voltar.

— Nunca soubemos o que aconteceu.

— Nada?

— Nada

Os dois suspiram e parecem não ter mais o que dizer. Bebem aos poucos o resto da quarta Original. Pedem a conta e racham as despesas. Tudo devagar: estão meio inebriados (KUCINSKI, 2014, p. 125).

Infere-se, dessa forma, o desaparecimento de Jair pelo regime de exceção, o qual atingiu não somente a vida da vítima, mas também a de quem conviveu com esta. Tal constatação pode ser afirmada pela fala do próprio personagem: “o que ficou mais fundo na minha memória foi o Jair sair dizendo que ia comprar cigarros e nunca mais voltar”. Ou seja, a ausência de Jair, a incerteza sobre o seu paradeiro faz com que o

²⁵ Para saber mais sobre o machismo durante a ditadura civil-militar, ler o artigo “Um território a ser defendido: corpos, gênero e ditaduras”, de Veiga (2009).

desaparecimento seja ainda algo presente, não superado. Em seguida, o narrador diz que “os dois suspiram e parecem não ter mais o que dizer” (KUCINSKI, 2014, p. 125), o que remete ao limite da linguagem na representação da dor, principalmente da dor do outro. O suspiro dos personagens, portanto, representa o indizível, aquilo que não se pode narrar. Por outro lado, partindo do valor semântico do vocábulo “suspiro”, é possível, também, inferir uma sensação de alívio dos personagens após terem a possibilidade de narrar suas experiências traumáticas.

Em “Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates”, Ginzburg (2008b), à luz do filósofo Wittgenstein, traz algumas reflexões sobre linguagem e dor, nas quais se considera a impossibilidade de falar sobre a dor de outrem, se esta não for sentida na mesma intensidade que o outro experienciou. Nesse sentido, o pesquisador afirma ser:

constante encontrar [na literatura contemporânea brasileira] personagens que têm necessidades, carências, sofrimentos e não encontram as palavras adequadas para formular o que precisam. Como se entre pensamentos e linguagem ocorressem discontinuidades, abismos. Em pontos tensos podem surgir silêncios, omissões, indeterminações. O sujeito não pode falar tudo, nem ser entendido sempre, no entanto deve achar condições para expressar suas demandas. (GINZBURG, 2008b, p. 340)

Silêncios, omissões e indeterminações são evidentes em “Recordações do casarão”, e apontam a dificuldade de elaborar os traumas históricos no plano da linguagem, de trabalhar a memória de um evento catastrófico, como a ditadura civil-militar.

No momento em que os personagens se despedem, o narrador descreve-os como “inebriados”, o que leva a pensar no efeito duplo de embriaguez — após as duras recordações e algumas cervejas —, destacando, no final do conto, que “nenhum deles lembrou de perguntar se o outro estava bem de saúde, se tinha casado ou não, se tinha filhos, o que andava fazendo da vida” (KUCINSKI, 2014, p. 125). Essa atitude dos personagens demonstra que estes ainda se encontram presos nas recordações do passado, isto é, o excesso de realidade do passado impossibilita os sujeitos vítimas de uma vivência traumática, como a ditadura civil-militar, viverem sem fantasmagorias no tempo presente, assim como elucida a inexistência de um desfecho para os acontecimentos, pois o passado permanece como uma “ferida aberta”.

Além disso, pode-se inferir, a partir da sucessão de lembranças fragmentadas, certa ansiedade de falar sobre o vivido, haja vista que, antes de finalizar a narração sobre uma pessoa, já se recordam a história de outras pessoas. Considerando que, na vivência da ditadura civil-militar, a repressão, muitas vezes, silenciou esses sujeitos, o tempo presente (da narrativa) constitui a oportunidade para que as vozes, outrora interdidas, testemunhem, mesmo que parcialmente, suas experiências e as de seus companheiros.

2.2 O “passado que não passa”: dimensões do trauma no conto “Tio André”²⁶

*Porque há para todos nós um problema
sério...
Este problema é o do medo
(Antonio Candido).*

Diferentemente de “Recordações do casarão”, em “Tio André” há uma continuidade dos elementos tradicionais do gênero conto. Isto porque a narrativa apresenta poucos personagens, apenas dois núcleos narrativos — a visita ao Tio André e as memórias do tempo de repressão que explicam o comportamento deste personagem —, o tempo e espaço são delimitados, bem como se estrutura a partir das vozes do narrador e dos personagens. No entanto, observam-se em determinado momento do conto certas rupturas, seja do ponto de vista temático ou mesmo de aspectos formais, como a suspensão de tensões na narrativa e o desvio do foco narrativo.

Narrado em terceira pessoa, o conto “Tio André” inicia-se a partir de uma cena sutil, com o diálogo entre o pai José Moura e seu filho Ricardinho, que estão a caminho da casa de tio André para visitá-lo em seu aniversário. No entanto, essa sutileza é utilizada para denunciar a violência e autoritarismo da ditadura civil-militar, que ainda se reflete na memória e no corpo das vítimas desse episódio, visto que a partir das perguntas do garoto sobre a condição de reclusa do tio, o pai revela a experiência traumática do irmão:

- Pai, o tio André quer ficar longe de mim também?
- Não, filho, ele gosta muito de você. É da polícia que ele quer ficar longe.
- Por quê, pai? O tio André matou alguém?
- Não, filho, o tio André nunca fez mal a ninguém, ele não mata nem formiga.

²⁶ Esse subcapítulo foi publicado, com alterações, em forma de artigo, nos Anais do Congresso Internacional ABRALIC 2018: Circulação, tramas & sentidos na Literatura. Ver: Santana (2018b).

- Então, pai, por que ele tem medo da polícia?
- Porque uma vez a polícia bateu nele.
- Pai, por que a polícia bateu no tio André se ele não é bandido?
- A polícia às vezes faz isso (KUCINSKI, 2014, p. 170-1).

Observa-se, a partir das inquietantes e curiosas perguntas de Ricardinho, atitude muito peculiar de crianças, uma primeira tensão no conto, no qual se inicia a revelação do motivo do estado de enclausuramento de tio André, a violência policial. Por conseguinte, Ricardinho volta a inquirir o pai, com uma inocente, mas complexa pergunta, que deixa o pai confuso sobre o que responder:

- Então a polícia é do mal?
- José Moura não sabe o que responder. Não quer dizer que a polícia é do mal, mas também não quer mentir. Nunca mentiu ao Ricardinho.
- Não, filho, a polícia é do bem, ela persegue os bandidos, mas antigamente, na época em que bateram no tio André, a polícia era igual aos bandidos, era do mal como eles (KUCINSKI, 2014, p.171).

Nessa passagem, a denúncia ao regime militar torna-se explícita, na qual o personagem José Moura iguala a atitude da polícia à dos criminosos. A memória desse momento passado vai sendo elaborada conforme o Ricardinho faz perguntas ao pai:

- E quando foi antigamente, pai?
- Foi antes de você nascer. O tio André estava na faculdade, tinha só dezenove anos.
- Quantos anos mesmo ele faz hoje, pai?
- Quarenta (KUCINSKI, 2014, p. 171).

Assim como em “Recordações do casarão”, nota-se a presença de dois tempos na narrativa, o tempo presente e o passado, além da revelação do tempo em que o tio André vive enclausurado por um trauma do passado: vinte e um anos. Os longos anos em que o personagem André se encontra imerso numa realidade traumática podem ser explicados pela premissa de que o testemunho “se dá sempre no presente” e que “o trauma é caracterizado por uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

A relação com o passado a partir de um tempo presente é característica da literatura de testemunho, discutida por Seligmann-Silva (2005, p. 80), o qual destaca, a partir do pensamento de Benjamin, que “toda história é fruto do encontro, de um entrecruzar de um determinado presente com o passado”. Tal constatação ajuda a pensar o testemunho do personagem José Moura na narrativa e o próprio contexto de produção

da obra, visto que Kucinski reelabora momentos do passado a partir de um determinado presente. Entretanto, este presente não é tranquilo, pois há um “autoritarismo socialmente implantado”, um autoritarismo de longa duração, a saber, o “autoritarismo que não termina com o colapso das ditaduras, mas que sobrevive às transições e sob os novos governos civis eleitos, porque independe da periodização política e das constituições” (PINHEIRO, 1991, p. 46).

Faz-se interessante observar também que o momento de tensão do conto é logo quebrado pelo desvio do olhar da criança, que exclama “Pai, olha a vendinha ali”. O narrador ainda evidencia o estado de solidão do personagem André, ao passo que descreve a caminhada do José Moura e Ricardinho até sua casa, revelando também a condição de medo que aprisiona André e o isola da vida social:

Haviam caminhado desde a rodoviária, quase um quilômetro. José Moura calcula que ainda faltam uns seiscentos metros até o beira-rio, onde o irmão ergueu um solitário barraco. Vive dos peixes que pega; se alguém vem pescar nos domingos, ele toma conta do carro, lava, às vezes aluga o barquinho. Mas é raro.

Todo ano José Moura deixa ao irmão quinhentos reais em nota de dez, para a comprinha da semana, o café, o açúcar, o pão de fôrma. No ano anterior, tinham erguido outro barraco perto do André, uns cem metros adiante. Moura lembra que o irmão ficou nervoso (KUCINSKI, 2014, p. 171).

Sobre esse estado de isolamento oriundo de uma experiência traumática, Seligmann-Silva (2005, p. 67) traz contribuições de Bohleber, que discute o trauma como uma quebra de confiança, o qual produz uma “ilha interna de experiências traumáticas que fica separada e encapsulada da comunicação interna”.

Voltando à narrativa, enquanto pai e filho estão no “pequeno empório refrescante”, um ambiente agradável, Ricardinho aproveita para saber mais sobre o tio, na tentativa de descobrir o porquê de o tio morar isolado de todos:

— Pai, antes de antigamente, onde o tio morava?
 — Morava comigo no alojamento dos estudantes, no mesmo quarto.
 — E depois de antigamente?
 — Depois ele morou em muitos lugares, vivia mudando, não parava nem três meses num lugar.
 — Pai, por que ele mudava tanto?
 — Era medo de descobrirem onde ele estava morando, de levarem ele de novo e de baterem nele de novo (KUCINSKI, 2014, p. 172).

O temor novamente aparece como condição existencial do tio André, motivado pelo contexto em que o sujeito estava inserido, pelo trauma do que já havia sofrido e o receio de passar por tal situação novamente. Após o diálogo entre pai e filho, o narrador retoma memórias passadas do José Moura sobre o irmão, lembrando de toda a cautela que André tinha, por insegurança: “Lembra que André não dava seu endereço a ninguém, nem a ele, único irmão. Quando pegava carona, pedia para parar numa esquina e esperava o carro se distanciar para tomar o rumo de onde morava” (KUCINSKI, 2014, p. 172).

Mais uma vez a tensão da narrativa é suspensa, quando o filho pede um doce ao pai e para de fazer perguntas. No entanto, o narrador evidencia que o silêncio dos personagens demonstra o processamento das informações por Ricardinho, e uma reflexão de José Moura sobre o que ocorrera, instaurando uma nova tensão, a partir de uma revelação do passado: “José Moura também medita. Era ele que a polícia queria, não o André. O irmão nem sabia que ele era da organização; ele fazia questão de não envolver o André, sempre protegeu o irmão menor. Na segunda vez levaram o André para pressionar” (KUCINSKI, 2014, p. 172).

A seguir, observa-se uma descrição de André pelo narrador, no qual se nota a descaracterização de André após ser preso, a perda de uma identidade, a fragmentação de sua existência:

[...] O irmão curti música e poesia. Não era muito extrovertido, mas gostava de contar histórias, de dizer como tinha sido o dia, quem ele havia encontrado, o que tinha feito, os casos que ouvira. Como se estivesse escrevendo o rascunho de um conto. Naquela época o André estudava literatura brasileira. Queria ser escritor e tinha mania de recitar poemas em voz alta. Depois da segunda prisão, enfiou-se em casa e não voltou mais para a faculdade. Quase não falava. Passava horas trancado no quarto de cima, vigiando a rua. Se aparecia o carteiro da Light, o carteiro, qualquer pessoa de uniforme, ele fechava as persianas e se encolhia num canto de quarto. Um dia, correu pro quintal, pulou o muro dos fundos e fugiu. Ao que parece, tinha visto um policial; também procurou formicida e não encontrou. O que aconteceu na cadeia, o André nunca contou [à] ninguém (KUCINSKI, 2014, p. 173).

Apesar de André não ser uma pessoa extrovertida, ele tinha uma relação muito dinâmica com a linguagem, tanto assim que contava histórias, estudava literatura e tinha o sonho de ser escritor. No entanto, essa personalidade de André se abala a partir do momento em que é preso pela segunda vez, situação esta que o limita linguisticamente (“quase não mais falava”), e o impõe numa condição permanente de medo e insegurança.

Ao pensar a onomástica do personagem André, nota-se um antagonismo entre o valor semântico do seu nome – etimologicamente grego, que significa “homem” e “viril” – e o processo de desumanização imposto pelo poder estatal, capaz de usurpar tudo o que é próprio da essência humana, sobretudo a palavra. De todo modo, o silêncio que André determina a si mesmo e a não revelação de seu drama são elementos que acentuam a violência social, na qual opositores ao regime militar de governo e seus parentes estavam submetidos. Nessa perspectiva, Kehl (2004, p. 11-2) ressalta que

o último recurso do corpo torturado não é o berro: é o silêncio. O silêncio é a escolha de quem não tem mais escolha nenhuma; e como escolha, é o último reduto (ético) de humanidade desse homem/corpo despojado de todos os outros avatares da condição humana.

Nessa direção, Viñar (1992, p. 73) afirma que o objetivo da tortura “é provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem”.

O fato de André associar sempre uma pessoa uniformizada à figura de um policial instaurava uma condição de medo constante no personagem, a qual se deve às memórias dos tempos de tortura, das quais não consegue se desprender. Trata-se de uma leitura que guarda relação com as proposições de Viñar (1992, p. 75) sobre a ruptura de harmonia com o corpo e a alucinação, o qual destaca que “a tortura constitui um estado extremo desta ruptura, e o corpo é um elemento capital da produção alucinatória. O aniquilamento do corpo visa estabelecer um mundo binário de horror paranóico onde não existe senão a vítima e o torturador”. Por conseguinte, Viñar também discute o tempo do exílio, ressaltando a questão do exílio do interior, isto é, a condição de privação dos que não se exilam/partem:

É um tempo de experiências inéditas, de recolhimento para alguns, de rebelião para outros, de exaltação do narcisismo e das pequenas diferenças para todos. É um tempo de arrogância e de eloquência, de solidariedade e de desconfiança, de heroísmo sóbrio e sereno, de medo reconhecido e dissimulado, de fugas esquizoides diante da violência impossível de controlar. A tempestade e o naufrágio desvelam o melhor e o pior de cada um.

Como se imbricam a realidade política exterior e o espaço interior neste tempo de mudança, de luta e de fracasso? (VIÑAR, 1992, p. 65).

A condição de clausura do personagem André aproxima-se dessa questão do exílio interior, da interferência da ditadura na subjetividade, considerando a ruptura na relação desse sujeito com a realidade, a qual lhe impõe um estado de isolamento.

A experiência traumática que André teve na cadeia, portanto, nunca fora revelada, talvez, pela dor e sofrimento indizíveis, ou pelo excesso de realidade não permitir sua elaboração. Sob tal ótica, Seligmann-Silva (2005, p. 68) afirma que a “incapacidade de enlutar leva à melancolia”. Nessa direção, vale destacar também o conceito de melancolia proposto por Freud no ensaio *Luto e melancolia*, de 1917:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2011, p. 28).

A circunstância perene de medo de André nos remete também ao conceito, proposto por Niederland, de “síndrome de sobrevivente”. Segundo Seligmann-Silva (2005, p. 68), apesar de estes estudos estarem voltados especificamente aos sobreviventes de campos de concentração nazistas,

[...] o sobrevivente é caracterizado por uma situação crônica de angústia e depressão, marcada por distúrbios de sono, pesadelos recorrentes, apatia, problemas somáticos, anestesia afetiva, ‘automatização do ego’, incapacidade de verbalizar a experiência traumática, culpa por ter sobrevivido e um trabalho de trauma que não é concluído.

O aspecto de descaracterização do sujeito é ainda reafirmado com o diálogo que segue entre pai e filho, no qual se estabelece um jogo entre passado (o que André era), presente (o que Ricardinho é) e futuro (as expectativas, planos de Ricardinho). Além disso, é interessante pensar no sintagma “sonhador” e seus sentidos, bem como a barreira imposta pelo contexto repressivo, a qual impediu que André voltasse a sonhar:

— O tio André era um sonhador, Ricardinho.
 — Ele não acordava pra ir pra escola?
 — Sonhador não é isso; sonhador é quem fica imaginando coisas mesmo acordado.
 — Então eu sou sonhador como o tio André, porque agora mesmo estava imaginando como vai ser a pescaria. O peixe bem grande que eu e o tio André vamos pegar e depois eu contando pros meus amigos da escola (KUCINSKI, 2014, p. 173-4).

A tensão maior do conto se estabelece no momento em que pai e filho chegam no barraco do irmão, que é descrito de forma antagônica, “de longe, em meio ao mato alto, tem aspecto lúgubre, um ar de abandono. De perto, parece habitado e bem cuidado”. As janelas e portas encontram-se fechadas, e André não responde ao irmão que bate forte na porta. Um caboclo vizinho diz que o homem não aparecia há dois dias, e Ricardinho se aflige:

— Pai, tô com medo... E se a polícia levou o tio André?
 — Aqui não vem polícia nenhuma, guri – diz o caboclo. – Só quem veio no começo da semana foi o fiscal das águas. Apareceu com umas varetas, se fazendo de importante, de bota e capacete, medindo sei lá o quê (KUCINSKI, 2014, p. 174).

Considerando que, anteriormente, o narrador revela que André temia qualquer pessoa que se aproximava, ao pensar que fosse a polícia, a fala do caboclo remete a características que permitem pensar na imagem de um policial (a bota, o capacete, a postura autoritária, e as varetas, que lembram instrumentos de tortura). Diante de tal relato, criam-se expectativas no sujeito leitor sobre o paradeiro do personagem.

Ao sentir um odor desagradável pela fresta da porta, José Moura decide derrubá-la, e encontra a seguinte cena: “na cama estreita forrada por um resto de colchão, jaz o corpo do irmão, mirrado e rígido, o rosto sem vida, os olhos esbugalhados”. Após fechar os olhos do irmão, encontra “abaixo do estrado a latinha de formicida e a garrafa de guaraná pela metade”. Assim, revela-se um possível suicídio, constatação simplista desfeita após o Ricardinho entrar e fazer perguntas ao pai:

— Pai, o tio André está sonhando?
 — O tio André morreu, filho.
 — Pai, foi a polícia que matou o tio André?
 Por uns segundos ele pensa na resposta. Ele nunca mentiu ao filho.
 — Foi, filho, foi a polícia que matou o tio André. (KUCINSKI, 2014, p. 175-6)

O desfecho do conto, portanto, não apresenta uma solução para a tensão desenvolvida na narrativa, mas revela que a trágica morte de André não se deu pelo livre arbítrio do personagem, mas por um homicídio estatal, isto é, a violência e o autoritarismo levam à morte de André. Em vista disso, torna-se pertinente algumas reflexões de Viñar sobre a alucinação e a relação com o corpo após experiências traumáticas:

Somente o fato de constatar que o desfecho tem lugar na alucinação, e não em uma escolha lúcida efetuada por um sujeito consciente, é um desafio à reflexão psicanalítica. Estes dois momentos cruciais, a ruptura da relação conhecida com o corpo e a função de apelo inerente à alucinação, estão na origem da conduta que funciona como resposta ao aniquilamento (VIÑAR, 1992, p. 74).

E mais adiante:

Abandonar o corpo para salvar o espírito. Onde, senão na tortura, esta alternativa é tão violentamente radical? Neste ponto agudo da tortura, o desprezo do corpo mortificado permite, ao nível alucinatório, a reestruturação fantasmática de um outro corpo (VIÑAR, 1992, p. 76).

Portanto, preso às dores, ao medo e aos traumas do passado que não passam, o personagem André encontra no abandono do seu corpo a única saída para voltar a ter liberdade. A partir das discussões de Pinheiro (1991) e Dellasoppa (1991) sobre o autoritarismo socialmente implantado, pode-se, também, atualizar o conto, no qual se percebe ainda a violência do Estado e, mais especificamente, da polícia, o que prova a continuidade de práticas do regime de exceção no atual regime democrático. Pinheiro (1991, p. 45) se apropria do termo “instituições da violência”, de Franco Basaglia, ilustrando as prisões e os manicômios como tais, haja vista que estas instituições, “os aparelhos repressivos, não são transformados após as transições, mesmo depois de constituições democráticas”. Como discutido pelo referido pesquisador, ainda existe uma resistência de determinadas instituições às mudanças do regime democrático. Desse modo, pode-se atestar a persistência de práticas autoritárias por parte da polícia, por exemplo, que ainda atua de forma militarizada:

Os aparelhos repressivos do Estado no Brasil estão impregnados do arbítrio, do terror e dos abusos das relações de poder. Os governos da transição trataram os aparelhos policiais como se fossem aparelhos neutros capazes de servir à democracia e subestimaram o legado autoritário em suas práticas (PINHEIRO, 1991, p. 50).

A incidência de torturas e maus-tratos a suspeitos e prisioneiros nas instituições policiais, além das execuções sumárias com a participação de agentes do Estado, nos dias atuais, configura exemplos da violação dos direitos humanos assegurados na Constituição de 1988 e atesta a continuidade do autoritarismo de outrora.

Feitas essas observações, a discussão das práticas autoritárias e violentas do Estado, fomentada pelo conto de Kucinski, não se limita ao contexto apresentado na sua

obra literária, mas pode também se estender na análise da sociedade hodierna, na qual persistem práticas do regime de exceção.

3. ESCRITAS DA MEMÓRIA, TRAUMA E TORTURA

3.1 O corpo torturado em “Sobre a natureza do homem”

*Estamos todos perplexos
à espera de um congresso
dos mutilados de corpo e alma
(Alex Polari de Alverga).*

Em “Sobre a natureza do homem”, Bernardo Kucinski constrói sua narrativa em torno de dois eixos temáticos antagônicos: a tortura e suas consequências e o afeto entre os personagens principais. Nesse sentido, o enredo gira em torno da tentativa de Rui, narrador-personagem, encontrar sua amiga Imaculata, anos após a ditadura civil-militar, período em que ambos os personagens foram militantes, presos e torturados. Apesar de narrado em primeira pessoa, Rui testemunha sua experiência, mas principalmente a história de sua companheira, assumindo o papel de testemunha primária (*superstes*) e secundária (*testis*)²⁷.

Assim como nos contos analisados anteriormente, observa-se nesta narrativa a presença de dois tempos: o tempo presente em que Rui procura Imaculata e o tempo passado, através dos flashbacks que evocam a memória dos anos de chumbo. Apesar de já ter sido discutido, no capítulo anterior, a relação entre o passado e o presente nos discursos testemunhais, cabe ainda pensar a noção benjaminiana da palavra “rememoração”, sintetizada como “uma memória ativa que transforma o presente”, por Gagnebin (2006, p. 59). Tal noção corrobora com a recorrência do ato de recordar nas narrativas de Kucinski e a capacidade de o passado ainda interferir no presente das personagens/vítimas da tortura e repressão do regime militar.

O conto se inicia com a presença de uma tensão, a qual se apresenta na tentativa do personagem Rui falar, ao telefone, com Imaculata, antiga colega de faculdade:

— É da casa da Imaculata?
Senti hesitação do outro lado da linha.
— ... Sim... quem é?
— Meu nome é Rui, gostaria de falar com ela. Rui de Almeida. Eu a conheci na faculdade...
— A Imaculata não fala ao telefone (KUCINSKI, 2014, p. 43).

²⁷ Como discutido no capítulo 1 desta dissertação, os conceitos de testemunha primária e secundária, *superstes e testis*, referem-se respectivamente ao sobrevivente, aquele que narra sua própria experiência; e ao terceiro, aquele que presenciou a experiência de outrem e põe-se a falar por este, devido à incapacidade da vítima narrar suas próprias vivências.

Desse modo, o rápido diálogo apresenta indícios da possível complicação que se desenrolará na narrativa: a “hesitação” da pessoa que atende o telefone ao perguntarem por Imaculata e a impossibilidade de esta falar ao telefone. Tais indícios provocam uma inquietação em Rui, revelada na sua narração: “Resposta seca, como quem já disse isso vezes demais. Eu sabia vagamente o que havia acontecido com aquela garota desprendida que queria acabar com as maldades do mundo, como ela gostava de dizer. Resolvi me abrir” (KUCINSKI, 2014, p. 43). Assim, o narrador revela uma característica de Imaculata que remete ao perfil de uma jovem militante; e, no intuito de descobrir mais sobre o paradeiro da colega, Rui decide contar mais sobre ele, como forma de se mostrar confiável:

— Na verdade estive preso na mesma época que ela, no mesmo presídio, só que na ala masculina. Nós nos conhecemos na faculdade, mas estou telefonando por causa da prisão. Na segunda-feira termina o prazo para pedir indenização²⁸ e fiquei sabendo que ela não entrou com o pedido (KUCINSKI, 2014, p. 43).

A partir da fala do personagem, que revela a prisão de ambos os companheiros, já se torna possível inferir a motivação do comportamento estranho de Imaculata: muito provavelmente a personagem sofre os traumas vividos na cadeia. A posteriori, Rui se surpreende com o efeito da experiência da colega na prisão, ao ser informado sobre a limitação linguística da mulher:

— É melhor o senhor falar com o advogado, ela não fala com ninguém, está muito doente.
Não imaginava que Imaculata tivesse chegado a este ponto de não poder falar ao telefone (KUCINSKI, 2014, p. 44).

Os esforços de Rui em falar com uma antiga amiga apontam interessantes questões ligadas ao afeto, palavra esta dicionarizada sob dois sentidos. O primeiro, mais corrente, seria “o sentimento terno que nos liga a algo ou alguém” (BECHARA, 2011, p. 108). No

²⁸ Após muitas discussões e lutas, e somente a partir do final da década de 1990, as indenizações passam a ser uma das medidas da política de reparação às vítimas da ditadura civil-militar. No entanto, para terem seus pedidos de indenização deferidos, as vítimas e/ou familiares precisavam relatar suas experiências e sequelas, e comprová-las a partir de fotos e documentos. Tal condição foi duramente criticada pela Comissão dos Direitos Humanos. Por outro lado, ainda se prevalece um discurso de ódio a esta medida, apelidada, pela direita, como “bolsa-ditadura”. No que tange ao conto em análise, o fato da personagem Imaculata não ter solicitado a indenização aponta para a sua incapacidade de narrar as memórias traumáticas. Para saber mais sobre esse assunto, ver Gonçalves (2008).

entanto, observa-se, no conto, não apenas uma estima e preocupação de Rui por Imaculata, mas também a presença de forças antagônicas em relação à delicada circunstância que leva Rui a procurá-la, isto é, a prisão, a qual poderia simbolizar o controle, o autoritarismo, fatos que muito diferem dos afetos que marcaram sua relação de amizade quando jovens, na faculdade, aspectos estes que caracterizam uma relação de respeito, liberdade, diálogo e autonomia sobre suas vidas e corpos.

Um segundo sentido para afeto seria a condição de estar “subordinado a” (BECHARA, 2011, p. 108). No caso do conto, pode-se pensar na condição de Imaculata, subordinada, provavelmente, a algum trauma, portanto, afetada por alguma força externa. Para além destas definições gerais, cabe ainda problematizar o “afeto” pelo viés da psicanálise:

Termo que a psicanálise foi buscar na terminologia psicológica *aio- mà* e que exprime qualquer estado afetivo, penoso ou desagradável, vago ou qualificado, quer se apresente sob a forma de uma descarga maciça, quer como tonalidade geral. Segundo Freud, toda pulsão se exprime nos dois registros, do afeto e da representação. O afeto é a expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional e das suas variações. A noção de afeto assume grande importância logo nos primeiros trabalhos de Breuer e Freud (*Estudos sobre a histeria*, [Studien über Hysterie, 1895] sobre a psicoterapia da histeria e a descoberta do valor terapêutico da ab-reação. A origem do sintoma histérico é procurada num acontecimento traumático a que não correspondeu uma descarga adequada (afeto coartado). Somente quando a evocação da recordação provoca a revivescência do afeto que estava ligado a ela na origem é que a rememoração encontra a sua eficácia terapêutica (LAPLANCHE; PONTALIS, 2000, p. 17-8, grifos dos autores).

Sem a pretensão de aprofundar a discussão sobre o afeto pela perspectiva freudiana, destaca-se a relação entre o afeto e experiências traumáticas, que pode ser elaborada através da ab-reação: um processo de “descarga emocional pela qual um sujeito se liberta do afeto, ligado à recordação de um acontecimento traumático, permitindo assim que ele não se torne ou não continue sendo patogênico” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2000, p. 13). A situação de Imaculata mostra a dificuldade da elaboração de traumas históricos que perpassam as experiências traumáticas individuais das vítimas de contextos repressivos. Assim, o afeto positivo entre os personagens Rui e Imaculata é interrompido por forças autoritárias e convertido em um afeto traumático, que impõe a mulher a um estado patológico.

A posteriori, Rui revela que o advogado da colega retornou sua ligação e marcou um encontro para a manhã seguinte. No entanto, a notícia do estado debilitado de Imaculata desestabiliza-o:

Passei a tarde perturbado, a lembrança de Imaculata irrompendo a todo instante no meio das sessões. Isso nunca havia acontecido. Um dos pacientes reclamou, aborrecido, que eu tinha cochilado enquanto ele falava. Eu não tinha. Havia fechado os olhos por um momento, tentando me concentrar (KUCINSKI, 2014, p. 44).

Percebe-se, nesse excerto, a retomada da memória do trauma, vivenciado em primeiro e em segundo graus pelo narrador do conto, isto é, como *superstes* (sobrevivente) e como *testis* (testemunha secundária). Após ter conhecimento da imersão de Imaculata nas memórias traumáticas, “um passado que não passou”, utilizando uma expressão de Seligmann-Silva, a tentativa de Rui se concentrar indica a dificuldade do sujeito em se desvencilhar do passado e voltar ao presente sem os fantasmas de outrora, assim como atesta uma afetividade deste pela amiga.

Nessa direção, Rui descreve esse processo de reminiscência: “A imagem de Imaculata permaneceu indo e vindo, como um luminoso piscando na minha retina” (KUCINSKI, 2014, p. 44). Dessa forma, constata-se o caráter repetitivo da memória traumática, comparado metaforicamente ao efeito do piscar das luzes na retina dos olhos, o que normalmente causa desconforto e inquietação. Tal constatação também dialoga com o próprio nome do personagem, cuja pronúncia lembra a ação de ruir, ou seja, a ruína de sua amiga, assim como algo barulhento, que, portanto, persiste e incomoda.

Ademais, torna-se possível inferir que Rui atua como um terapeuta, haja vista que ele se refere ao seu “consultório”, “sessões”, “pacientes” e ao fato de ouvir seu paciente. Essa observação, que aparenta não ter grande relevância, é interessante porque normalmente a posição de uma pessoa que experienciou situações traumáticas, como Rui, é a de analisado e não a de analista, visto que existe uma necessidade de falar para elaborar as situações-limite vividas. Nesse sentido, a profissão de Rui constitui algo curioso, ao passo em que ele está diante de alguém que se recusa a falar, sendo que sua função é justamente escutar, possibilitar que o outro fale, na perspectiva de induzir a elaboração de traumas.

A descrição da colega, por Rui, revela a contradição das características antigas da personagem com as características atuais: “Maria Imaculata, delicada, miudinha, cabelos louros encaracolados, óculos de aros finos, fala suave, sempre alegre e disponível para

meia hora de conversa; pelo menos era assim comigo, ali mesmo, no pátio da faculdade” (KUCINSKI, 2014, p. 44). Os adjetivos utilizados para caracterizar Imaculata apontam uma certa afetividade de Rui pela amiga, já que são palavras com valores positivos: “delicada”, “miudinha” (no diminutivo, o que denota certa intimidade, carinho), “louros encaracolados” (adjetivos que indicam o arquétipo de um anjo), “finos”, “suave”, “alegre”, “disponível”; isto é, existe uma escolha de palavras de um campo semântico comum, que constrói uma imagem angelical de Maria Imaculata, muito coerente com seu nome, mas que contrasta com a violência por ela sofrida. Novamente a contradição entre afeto e violência se faz presente em grau mais aprofundado no que diz respeito à configuração dos personagens.

O narrador ainda nos desloca para o lugar dessas experiências passadas, a faculdade, onde conheceu Imaculata que, diferentemente da condição atual, costumava estar “sempre alegre e disponível para meia hora de conversa; pelo menos era assim comigo, ali mesmo, no pátio da faculdade” (KUCINSKI, 2014, p. 44). A limitação linguística da personagem pode ser explicada pelo aniquilamento dessa estrutura verbal oriunda do trauma, já discutida no capítulo anterior dessa dissertação, ou mesmo porque “não é comum que quem foi agredido queira comentar o que vivenciou” (GINZBURG, 2013, p. 12), visto que a experiência de Imaculata é inteiramente narrada por Rui.

Após se direcionar ao cenário do passado, em que se inicia a relação entre os personagens, Rui põe-se a testemunhar sua experiência e a de sua colega:

Lembrei-me súbito daquela tarde, quando ficamos até quase o anoitecer. Eu não deveria conversar com ela regularmente, essas eram as regras de segurança; ela era uma simples simpatizante, ajudava em tarefas leves, eu sabia disso, ela é que não sabia que eu também pertencia à organização. Eu era de um grupo de ação armada, não deveria conversar à toa com ela (KUCINSKI, 2014, p. 44).

No trecho acima, nota-se que o afeto entre os personagens, quando jovens, era tão inebriante que Rui feriu uma regra básica de segurança enquanto militante. Infere-se, a partir do uso da forma verbal “deveria”, conjugada no futuro do pretérito — tempo verbal empregado para indicar incerteza sobre acontecimentos passados, ou mesmo para expressar indignação — precedida pelo advérbio “não”, um possível descuido, desliz de personagem Rui, e um sentimento de remorso por não ter seguido as regras da organização, o que provavelmente colocou a vida de Imaculata em risco.

Rui continua a narração, revelando o gosto pelo cinema, literatura e filosofia, cujas áreas sempre motivavam as conversas com a amiga e que estabeleciam um campo ético de respeito e troca de experiências. Nesse sentido, ele lembra o assunto que discutia com a amiga em determinada tarde:

Lembro que naquela tarde o papo foi sobre a natureza do ser humano. O homem nasce bom e se torna malvado com o tempo ou já nasce com maus instintos? É o homem de Hobbes ou de Rousseau? Havia muita empatia entre nós. Naquela tarde ela já estava sendo observada. Eles não sabiam quem eu era, mas nos fotografaram conversando (KUCINSKI, 2014, p. 45).

Imaculata não fazia parte do movimento diretamente, mas estar perto de alguém procurado já a colocava em condição de subversiva. O contraste entre o ato profundamente humano de filosofar sobre a vida, “sobre a natureza do homem”, e os agentes militares fotografando-os cria um embate entre civilização e barbárie, e não apenas entre militantes e repressores.

O teor filosófico da conversa entre Rui e Imaculata, também expresso no título do conto (“Sobre a natureza do homem”), está intrinsecamente ligado à questão central da narrativa, isto é, a tortura. A intertextualidade presente neste trecho, a referência ao pensamento dos filósofos contratualistas²⁹ Thomas Hobbes e Jean-Jacques Rousseau, leva a refletir sobre essas duas divergentes concepções sobre a natureza humana: por um lado, o homem hobbesiano, livre por natureza e movido pelos seus instintos e vontades, por outro, o homem rousseauniano, naturalmente bom e corrompido pelo meio social. Nessa direção, vale destacar o pensamento de Keil (2004, p. 59), ao afirmar que “a tortura é encenada a três: o poder que tortura, o torturado e a sociedade”, pensamento que se aproxima da noção rousseauniana sobre a natureza do homem, pois o homem que tortura só o faz por se submeter às ordens de um poder e por ter o aval da sociedade.

Em contrapartida, o afeto entre os personagens centrais fica explícito no testemunho de Rui, ao afirmar: “havia muita empatia entre nós” (KUCINSKI, 2014, p. 45). O substantivo abstrato “empatia”, precedido pelo pronome indefinido “muita”, revela um intenso envolvimento afetivo entre os personagens, o que também é próprio da

²⁹ Apesar das diferentes concepções entre os filósofos contratualistas, entende-se, de forma geral, por contratualismo “todas aquelas teorias políticas que veem a origem da sociedade e o fundamento do poder político (chamado, quando em quando, *potestas*, *imperium*, Governo, soberania, Estado) num contrato, isto é, num acordo tácito ou expresso entre a maioria dos indivíduos, acordo que assinalaria o fim do estado natural e o início do estado social e político” (BOBBIO, 1998, p. 272).

“natureza do homem”. Entretanto, o conto apresenta forças antagônicas, haja vista que o afeto entre duas ou mais pessoas, dois ou mais corpos, é causa de ódio pelo modo padronizador do autoritarismo e totalitarismo: controlar corpos é elemento fundamental para ditaduras, pois sensações corpóreas indicam valores que são intensos e descontrolados nos termos militares e em outros campos ideológicos, seja de extrema direita ou de extrema esquerda.

Voltando à narrativa, Rui revela que, após conversar com Imaculata, eles se separam em direções opostas, no entanto ele percebe que estão sendo seguidos, mas não consegue avisar a amiga. Assim, Rui descreve a perseguição dos agentes e revela que eles conseguiram alcançar sua colega:

Depois soube que ela foi agarrada assim que desceu do ônibus e que a torturaram incessantemente. Quando exibiram à Maria Imaculata as fotos do nosso encontro, ela ainda teve forças para dizer que éramos apenas colegas de curso e que conversávamos muito sobre cinema. Mas isso bastou para que me identificassem com a ajuda das fotos nas fichas de inscrição do curso. Ao se darem conta de que eu não ia mais às aulas, me colocaram na lista dos procurados (KUCINSKI, 2014, p. 45).

Imaculata, portanto, é presa e torturada pela relação de afeto que tinha com Rui, e não por relações de militância política até então. Nessa passagem, nota-se que as lembranças afetivas dos encontros com Rui são utilizadas, paradoxalmente, para identificar e perseguir seu companheiro, isto é, os valores positivos do afeto da mulher são manipulados para assegurar os interesses do aparelho repressivo, através da tortura.

Apesar de o narrador evidenciar que Imaculata fora torturada de forma ininterrupta, é interessante observar que Kucinski opta pela não descrição deste ato bárbaro, talvez por entender o perigo de naturalizar ou banalizar a dor indizível dos torturados, ou mesmo pela impossibilidade de reconstruir linguisticamente tal ato.

A atitude de Imaculata, ao confessar que era apenas colega de Rui, também indica uma certa ingenuidade da personagem, tendo em vista que a mínima informação dada poderia sentenciar os opositores do governo militar. Tal inocência se apresenta coerentemente ao nome dado à personagem, ao considerar que Maria Imaculata, no catolicismo, se refere à Virgem Maria, e o adjetivo “imaculada” denota um ser puro, inocente, sem máculas.

A confissão da moça leva os agentes a procurarem Rui, que se vê obrigado a viver clandestinamente, tendo nome e documentos forjados, situação comum de muitos

militantes na época. Apesar de todos os esforços para resistir, Rui conta que seis meses depois ele é capturado:

Foi quando reencontrei Imaculata na cadeia, muito machucada. Ela passava horas imóvel, sentada, de olhos fixos na parede à sua frente. As companheiras a conduziam ao pátio, de volta ao corredor, à cela. Apática, não participava das reuniões do coletivo nem das aulas. Era como se estivesse se autoapagando [sic]. Assim permaneceu por três anos, parecendo embotada, sem reagir a nada, sem demonstrar afeto, desgosto ou o que fosse. Até a chegada da anistia, quando fomos todos soltos no mesmo dia (KUCINSKI, 2014, p. 46).

Vários adjetivos e expressões qualitativas que remontam ao estado inanimado da personagem são utilizados na descrição feita por Rui: “muito machucada”, “imóvel”, “olhos fixos”, “apática”, “embotada”. Tais palavras revelam semanticamente a imagem de uma pessoa com problemas de ordem psicológica e afetiva, que denunciam os impactos da tortura nas vítimas da ditadura. Essas palavras que qualificam o estado de Imaculata na prisão contrastam com a primeira descrição da mulher: “delicada”, “miudinha”, “cabelos louros encaracolados”, “fala suave”, “sempre alegre e disponível”. Assim, observa-se a fusão entre as tensões internas e externas na narrativa, pois ao passo em que os espaços e contextos mudam (da faculdade para a prisão, da liberdade para a repressão), a linguagem também se altera, se apresentando através desses antagonismos.

É também no excerto anterior que se apresenta o único momento em que Rui narra a experiência no cárcere, ou melhor, a experiência de Imaculata, já que ele nada fala sobre como esta situação o atingiu e o atinge no tempo presente. O fato de Rui não narrar seus sofrimentos talvez se justifique pelo dever ético de testemunhar o que ocorreu com sua amiga, já que ela se encontra impossibilitada de o fazer. Desse modo, a atitude de Rui remete ao posicionamento de Primo Levi ao afirmar sua condição de testemunha por delegação:

quem fitou a górgona³⁰ não voltou para contar, ou voltou mudo [...] Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso ‘em nome de terceiros’, a narração de coisas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim

³⁰ Conforme já foi explicado na nota 2 dessa dissertação, o termo “górgona” se refere às criaturas da mitologia grega, que petrificavam quem as olhassem. Assim, a górgona pode significar a morte, o medo, sendo utilizada por Levi para ilustrar a condição daqueles que se depararam com situações-limite nos campos de concentração.

como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 42-3).

Apesar de Levi se referir à sua experiência em Auschwitz, suas reflexões sobre a testemunha e o ato de narrar dialogam com a experiência de Rui e Imaculata, ao passo em que: 1) Imaculata encontra-se demolida, física, psicológica e emocionalmente, portanto, está incapacitada de se expressar, sentir, agir, falar; 2) Rui assume o compromisso de testemunhar pela amiga, haja vista que ela está impossibilitada de narrar sua própria experiência, devido ao excesso do afeto traumático; 3) o auto apagamento de Imaculata pode ser encarado como uma morte que antecede a corporal, à semelhança do que foi pontuado por Levi; e 4) o testemunho de Rui é válido, porém é importante frisar a impossibilidade de narrar, por completo, a experiência de outrem, ainda mais quando se trata de questões traumáticas.

Como dito antes, o ato da tortura não é descrito pelo narrador, entretanto a condição do corpo torturado é exposta, uma estratégia para revelar os efeitos das práticas autoritárias nos sujeitos, vítimas do regime militar. A não descrição das cenas de tortura aponta três direções: 1) o afeto do narrador-personagem pela companheira, e ao mesmo tempo a preocupação em não contribuir com a política de esquecimento com as vítimas da ditadura, ao expor as consequências da tortura; 2) a estratégia de o escritor inserir o leitor naquela realidade, através de lembranças visuais, e produzir um impacto emocional, um afeto no sujeito-leitor, que o leve ao enfrentamento da realidade e 3) a não espetacularização da cena de tortura, sob o risco de torná-la um produto a ser consumido, usufruído, estetizado.

A condição de “autoapagamento” de Imaculata mostra a capacidade de a tortura destruir a dignidade humana, a ponto de usurpar do corpo torturado tudo o que é essencialmente da esfera humana: o afeto, os sentidos, a reação perante determinadas situações. Sobre esse estado de embotamento afetivo do corpo torturado, Kehl elucida que

a tortura refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro *separa o corpo e o sujeito* – no sentido do sujeito da ação, da vontade, da determinação. Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado que é como se a ‘alma’ – isso que no corpo pensa, simboliza, ultrapassa os limites da

carne pela via das representações – ficasse separada dele. A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pretende arrancar de sua vítima a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o outro teria a dizer. Resta ao sujeito que se identifica com o corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma de domínio de si (KEHL, 2004, p. 11, grifos da autora).

Nesse viés, cabe pensar também o antagonismo da relação afetuosa entre Imaculata e Rui e a relação unilateral entre ela e os torturadores. Enquanto a primeira é calcada na palavra, nas conversas da faculdade, no diálogo, troca, carinho e conhecimento, a segunda é marcada pela imposição, violência e esvaziamento da noção de diálogo, na qual apenas o torturador tem a palavra e, no jogo de perversão, o torturado é impelido a falar justamente algo que justifique sua tortura.

Desse modo, ao considerar a fusão do corpo e do sujeito, o “eu/corpo” — expressão de Kehl — fica nítido que, ao passo em que o corpo de Imaculata passa a ser dominado pelo poder estatal, este “eu” é abalado; logo, seu silêncio pode ser entendido por ao menos duas vias: 1) é a única forma de resistir ao controle do Estado; 2) é o resultado da destruição de sua subjetividade após as torturas.

A Lei da Anistia permite a saída da prisão dos personagens, momento em que Rui parece desacreditar na luta: “Companheiros se despediam na calçada, aturdidos pela súbita reentrada num mundo sem grades; a percepção imediata de que tudo o que ficara já não valia, e de que o grito de ‘a luta continua’ era apenas um subterfúgio de sobrevivência” (KUCINSKI, 2014, p. 46).³¹

Adiante, Rui rememora a imagem de Imaculata saindo da prisão: “Ela de repente olhou para trás e sorriu para mim, um meio sorriso, suave” (KUCINSKI, 2014, p. 46). Tal imagem recupera o afeto de outrora, que começa intenso e vai sendo perseguido, fragmentado e interditado. Além disso, a lembrança do gesto de Imaculata, ao sair da prisão, suscitou, de certa forma, uma esperança de que a mulher conseguiria se restabelecer dos traumas sofridos, o que justificaria a surpresa de Rui, no início do conto, ao saber que a amiga não superou a experiência-limite do cárcere: “Não imaginava que Imaculata tivesse chegado a este ponto de não poder falar ao telefone” (KUCINSKI, 2014, p. 44).

³¹ Tal desesperança na luta, após usurparem sua dignidade humana nos porões da ditadura, nos faz lembrar do poema “Celas – 23”, de Lara de Lemos (1997), no qual a poetisa expressa a falta de sentido e reação diante o que sobrou após sair da prisão: “Eis que me retornam / vestes, sapatos, / óculos, relógios. / Bolsa povoada/ de lenços, moedas, / inúteis estojos. / Despojada até aos ossos / não sei o que fazer / de meus despojos.”

Com a liberdade dos personagens, encerra-se o testemunho das vivências passadas de Rui e sua colega, testemunho este que auxilia a construção de um caminho para o leitor entender o provável motivo que levou Imaculata à condição inerte, apresentada no início da narrativa. Após este retorno ao passado, Rui volta a narrar no tempo presente, explicando ao advogado da amiga os procedimentos para o pedido de indenização. Por conseguinte, Rui aproveita a situação para perguntar ao advogado o que acontecera com sua cliente:

— Doutor Eliseu, conte-me o que aconteceu com a Imaculata depois que saímos da cadeia.

E ele contou. Em tom neutro, frio, não como quem pouco se importa; ao contrário, como quem já cansou de se comover.

— Nas duas primeiras semanas, Maria Imaculata foi muito torturada. A equipe que a interrogava foi de uma selvageria sem limites. Depois a trancaram numa solitária. Então, mudou a equipe e pegavam mais leve, vez ou outra. Mas a expectativa de ser torturada de novo e de novo fez mais estragos nela do que a tortura física. A Imaculata se apagou, ficou abúlica (KUCINSKI, 2014, p. 47).

A tortura psicológica sofrida por Imaculata abalou ainda mais sua estrutura psíquica, a qual não suportava a possibilidade de ter novamente seu corpo torturado. O advogado utiliza a expressão “selvageria sem limites” ao se referir à postura dos agentes torturadores, o que corrobora com o questionamento sobre a natureza humana, colocada em xeque no título do conto, isto é, a capacidade de o homem ferir outro homem. Nesse viés, cabe destacar alguns apontamentos de Kehl, ao discutir a tortura como algo humano, diferentemente do senso comum que pensa como uma ação animalesca:

a tortura existe porque a sociedade, implícita ou explicitamente, a admite. Por isso mesmo – porque se inscreve no laço social – não se pode considerar a tortura desumana. Ela é humana; não conhecemos nenhuma espécie animal capaz de instrumentalizar o corpo de um indivíduo da mesma espécie, e de gozar com isso, tanto quanto a espécie humana (KEHL, 2004, p. 13).

Adiante, Rui diz saber dessa experiência da colega na cadeia e indaga sobre o que aconteceu depois da prisão. O advogado, nesse sentido, continua a relatar o que Imaculata viveu, constituindo um outro tipo de testemunha que quebra a dicotomia *superstes* versus *testis*³², aquela que não viveu, nem presenciou, mas ouviu de alguém e transmite o

³² Nesse sentido, vale destacar a ampliação da noção de testemunha por Gagnebin (2009, p. 57): “testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha

testemunho de outrem. A fala do personagem é longa, mas é peça fundamental para entender a tensão estabelecida no início da narrativa sobre a condição apática de Imaculata:

— Depois foi pior. Logo que ela saiu da prisão, recuperou um pouco de vivacidade, como se estivesse acordado de um pesadelo. Mas esses momentos eram raros e foram se tornando cada vez mais curtos, como se ela estivesse regredindo. Até que um dia ela se apagou por completo, não se movia para nada, passava todo o tempo dentro do quarto, em desalinho. Tiveram que alimentá-la à força. Mas ela urinava e defecava na própria roupa. E por duas vezes entrou em convulsão. Decidiram interná-la para tratamento. Estava sofrendo de um transtorno psíquico muito severo e perigoso, disse o médico. Levaram a Imaculata para aquele hospital psiquiátrico do SUS no Jardim Botânico, um hospital moderno, novo, não muito grande. Acharam que ali ela teria uma chance de se recuperar. Mas aconteceu que a Imaculata foi violentada repetidas vezes por dois pacientes. Eles se revezavam. Um a agarrava e tapava a sua boca, outro a estuprava. Isso durou meses. Ela não conseguia dizer nada, ficava em estado catatônico. Até que engravidou. Só então descobriram o que estava acontecendo. Quando a criança nasceu, um menino, ela sofreu um novo transtorno de personalidade, uma ruptura mental. Ora acalentava a criança, dava de mamar, trocava a fralda e banhava, ora a agredia. Tiveram que separá-la do filho. Diagnosticaram esquizofrenia. Os pais levaram o neto para casa e pediram um novo diagnóstico, de comprovação, para que a pudessem tratar. Hoje ela se medica com antipsicóticos, vive com os pais, embora sem nenhuma atividade, desligada do mundo. A família se mudou para uma chácara, assim ela tem mais espaço e também não fica exposta a vizinhos. Mas não deixam que ela tenha acesso a ferramentas, facas, essas coisas (KUCINSKI, 2014, p. 48).

Uma sequência de eventos traumáticos é revelada pelo advogado. Mesmo saindo da prisão, e tentando recuperar seu “eu-corpo”, Imaculata não consegue se desvencilhar do “pesadelo” que viveu, voltando a não ter domínio do seu corpo, ao passo em que se descreve a falta de controle das necessidades fisiológicas da personagem. Este constante reviver, próprio da memória traumática, é explicado por Keil:

A tortura desfigura completamente o rosto, massacra e mutila o corpo, aniquila a alma e, às vezes, transforma a vítima em uma simples coisa. [...] Mais grave ou menos grave, as sequelas psíquicas causadas pela tortura acompanham a vida daqueles que foram torturados. Muitos ainda arcam com a severidade de distúrbios físicos permanentes colados

direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque 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”.

no corpo como para não deixar o esquecimento encobrir a maldade humana. As lembranças dos torturados são fios que tecem a contínua e eterna reparação da vida (KEIL, 2004, p. 50-1).

É interessante destacar ainda que, ao sair da prisão, a personagem não se encontra livre do aparelho repressor, pois logo é internada em uma instituição psiquiátrica — como muitos outros presos políticos, reconhecidos como doentes mentais — que, regida por normas autoritárias, volta a ter controle sobre o corpo de Imaculata.³³

Desse modo, outros infortúnios são sofridos pela personagem: a violência sexual no hospital psiquiátrico, seguida de uma gravidez, fruto do estupro. Consequentemente, ela tem suas estruturas psíquicas ainda mais abaladas, o que se confirma na fala do advogado: “Quando a criança nasceu, um menino, ela sofreu um novo transtorno de personalidade, uma ruptura mental” (KUCINSKI, 2014, p. 48).

A dimensão afetiva de uma maternidade imposta da forma mais violenta possível provoca uma inquietação no sujeito-leitor, pois como esperar sentimentos positivos por um filho que nasceu de um estupro e a lembrará diariamente de todos os traumas vividos? Nessa direção, a oscilação dos afetos pela criança é totalmente compreensível, tendo em vista o histórico de violências (física, psicológica, moral e sexual) as quais Imaculata foi submetida.

Assim, o advogado informa a condição atual de sua cliente — “Hoje ela se medica com antipsicóticos, vive com os pais, embora sem nenhuma atividade, desligada do mundo” (KUCINSKI, 2014, p. 48) —, ou seja, a personagem é levada a um estado vegetativo devido à tortura sofrida no regime militar, responsável também pelo seu internamento em um hospital psiquiátrico, onde volta a ser violentada. No entanto, nota-se que o tratamento dos problemas psicológicos e emocionais de Imaculata se dá apenas via medicação, ao invés de também ser encaminhada para um tratamento com um terapeuta, o que é irônico porque se sabe que é, principalmente, através da palavra, da fala, que é possível elaborar os traumas, e irônico também pelo fato de Rui, o amigo que narra a história da personagem, ser um terapeuta.

Destarte, muito comum às narrativas testemunhais, não existe a resolução dos pontos de tensão desenvolvidos durante o conto de Kucinski, não há um “final feliz” para a protagonista. Pelo contrário, o sofrimento de Imaculata é mais uma vez confirmado pelo

³³ Sakaguch e Marcolan (2016), no artigo “A história desvelada no Juquery: assistência psiquiátrica intramuros na ditadura cívico-militar”, apontam a conduta autoritária das instituições psiquiátricas, que colaboraram com o regime militar brasileiro, controlando, por meio da tortura, os corpos dos que se opuseram à política vigente.

testemunho do seu advogado. Tal testemunho, coerente com o enredo do conto, é carregado de afetos, ou melhor, da ausência de afetos, já que progressivamente as emoções da personagem vão sendo cerceadas pelo controle e violência estatal.

O conto se encerra com uma pergunta feita por Rui sobre o filho de Imaculata, findando com a resposta do advogado: “— O garoto está com quatro anos, é esperto, diz que a mãe ficou doente por causa de uns homens do mal que a maltrataram e que quando crescer vai comprar uma espada bem grande e matar todos eles” (KUCINSKI, 2014, p. 48). O discurso do garoto, carregado de uma certa inocência e, ao mesmo tempo, de desejo por justiça, encerra a narrativa, denunciando a impunidade desses “homens do mal”, metonimicamente representantes de um governo autoritário, que foi legitimado pelo corpo civil, haja vista a participação de vários setores da sociedade civil na consolidação do golpe de 1964.

A atitude de enfrentamento do garoto se assemelha ao de sua mãe, relatado no início do conto por Rui: “aquela garota desprendida que queria acabar com as maldades do mundo” (KUCINSKI, 2014, p. 43). Por outro lado, tal postura contribui com a continuidade e permanência de práticas violentas, coerentemente ao caráter cíclico da violência, um “circuito fechado”, desenvolvido em toda a narrativa.

O final do conto, portanto, rompe completamente com o afeto que moveu o enredo da narrativa: a busca de Rui por Imaculata, na perspectiva de ela também assegurar a reparação institucional do trauma causado pela ditadura, reparação esta irrealizável, já que a capacidade cognitiva e emocional da personagem se encontra demolida. Além disso, a tortura sofrida por Imaculata priva seu filho da primeira relação de afeto, a maternal, o que, provavelmente, levará à constituição de outros traumas nesse sujeito.

Entretanto, é importante reiterar que a violação do afeto entre os personagens apresenta ao leitor imagens da situação política durante a ditadura, capazes, talvez, de despertar-lhe afetividade pelos personagens, assim como um desejo de justiça pela memória das vítimas do regime militar.

Em síntese, permeado por forças antagônicas, o conto “Sobre a natureza do homem” aponta, para além das relações entre algozes e torturados, as duas faces do ser humano: de um lado, aquele capaz de estabelecer laços afetivos, e do outro, aquele capaz de torturar o outro, na perspectiva de manter o regime político vigente, e provocar uma ruptura das relações afetivas dos sujeitos vítimas da violência política.

3.2 “Dodora” e a síndrome da tortura

*Tantas as perguntas,
tantas as denúncias,
tantos os indícios de culpa
que só resta
aceitar a sentença
e beber, sem pressa, a cicuta.*
(Lara de Lemos).

De modo semelhante aos contos já analisados nesta dissertação, “Dodora”³⁴ trata dos impactos traumáticos oriundos do regime militar brasileiro. Ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, e sem a presença de diálogos, conta-se a história da complexa personagem Dodora, uma guerrilheira que delata precipitadamente o grupo do qual fazia parte, possivelmente por sofrer de uma “síndrome da tortura”, isto é, um enorme medo de ser torturada. No entanto, de modo oposto ao observado na maioria das narrativas testemunhais, há um desfecho feliz para a protagonista, ainda que sua atitude surpreendente tenha acarretado uma série de eventos catastróficos para a organização delatada.

A construção da personagem Dodora muito provavelmente foi inspirada na pessoa física de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, também apelidada de Dodora ou Dora. Em *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), Kucinski alerta seus leitores sobre essa possível identificação: “Aos leitores familiarizados com aqueles tempos, os contos podem lembrar episódios e pessoas conhecidas. Mas não passam de invenções, criações literárias sem nenhuma obrigação de fidelidade a pessoas ou fatos que eventualmente os possam ter inspirado” (KUCINSKI, 2014, p. 7). Por um lado, se tal assertiva atesta a autonomia da escrita literária, por outro acentua o teor testemunhal da obra a partir da presença de elementos factuais, demarcando a íntima relação entre ficção e história.

Nesse sentido, sem descentralizar o texto literário, se estabelecerá um diálogo entre elementos extratextuais, no caso, dados biográficos da pessoa que inspirou a protagonista Dodora do conto homônimo, com o intuito de discutir a construção dessa personagem. Assim, propõe-se como hipótese que a construção de um desfecho positivo

³⁴ O objeto de estudo dessa pesquisa é a edição original de *Você vai voltar pra mim e outros contos*, publicada em 2014, entretanto, vale ressaltar que houve uma revisão na 1ª reimpressão da obra, de 2015, na qual o conto “Dodora” e a personagem homônima passaram a ser “Heliodora”. Esta informação é relevante, pois incita questionamentos acerca dos motivos que levaram Kucinski a esta modificação, assim como os novos sentidos que o nome da personagem sugere.

para essa personagem, diferente do que aconteceu no plano real, se deve à empatia e ao compromisso ético do escritor Kucinski com as vítimas do regime militar brasileiro.

O conto inicia-se com as lembranças do narrador-personagem sobre os encontros com os amigos, ex-militantes, nos quais rememoravam suas ações contra o regime ditatorial:

De quando em quando eu me reunia com amigos para lembrar nossos tempos de universidade e nossas investidas contra a ditadura. Sempre na casa do Alberto e sempre os mesmos cinco: além dele, eu, o Nilo, o Ferreira e o Piauí. Deles ouvi, pela primeira vez, o nome Dodora (KUCINSKI, 2014, p. 82).

A partir da expressão “de quando em quando”, constata-se a recorrência das memórias da ditadura, o que torna possível inferir que existe algo desse passado ainda não elaborado que, portanto, persiste no presente. A respeito dessa memória do passado no tempo presente, Sarlo (2007), baseada nos estudos de Ricouer, elucida que

A hegemonia do presente sobre o passado no discurso é da ordem da experiência e se apoia, no caso do testemunho, na memória e na subjetividade. A rememoração do passado [...] não é uma escolha, mas uma condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode livrar-se das premissas impostas pela atualidade à enunciação. E, mais que uma libertação dos ‘fatos’ coisificados, como Benjamin desejava, é uma ligação, provavelmente inevitável, do passado com a subjetividade que rememora no presente (SARLO, 2007, p. 49).

Desse modo, a constante rememoração da experiência da ditadura aponta uma certa influência desse passado no presente dos personagens, ou seja, a mudança de suas subjetividades, provocadas pelas práticas repressivas do regime militar, impossibilita um distanciamento dos tempos de outrora. Além disso, a atualidade do discurso testemunhal, considerando a lacuna na reparação de crimes da ditadura, demanda a lembrança frequente desse período.

Tendo em vista a pouca atenção à política da memória das vítimas do regime militar brasileiro, por vias oficiais, depreende-se que a nomeação de todos os amigos, exceto o nome de quem narra (muito semelhante ao conto “Recordações do casarão”), constitui uma estratégia narrativa para dar visibilidade à história dos vencidos, para não esquecer esses anônimos da história.

Ainda sobre o parágrafo que inicia o conto, chama a atenção a súbita referência ao nome de Dodora, que, aparentemente, é ou foi alguém importante, pois se o narrador

destaca que foi a primeira vez que ouviu falar sobre a mulher, provavelmente ela é assunto recorrente nas reuniões com os amigos ou será assunto da narrativa, como o próprio nome do conto já antecipa. Adiante, o narrador destaca ainda a afetividade nas memórias de seus colegas:

Recordavam com nostalgia profunda cada nome, cada episódio daqueles tempos. As manias desse ou daquele, as batalhas ideológicas. As perdas. Falaram de quando explodiu o fusquinha, matando três companheiros, de quando caiu fulano num assalto a banco, de quando cicrano [sic] bandeou para outro grupo levando o jipe da organização. E falaram da Dodora (KUCINSKI, 2014, p. 82-3).

A mudança do foco narrativo para a terceira pessoa deve-se ao fato de o narrador ter vivido pouco tempo na residência estudantil, diferente dos amigos; portanto, esse narrador constitui uma testemunha que escapa à noção de *superstes* e *testis*. Ainda que haja um maior distanciamento do narrador em relação a tais recordações, observa-se que a memória daqueles que se opuseram ao regime militar é novamente recuperada.

Sua “nostalgia profunda” aponta um afeto por aqueles que não sobreviveram e reitera o dever de manter a memória desses companheiros. Essa constatação pode ser confirmada com o curto período “As perdas”, no qual fica nítido o seu caráter de indizibilidade. Mas, apesar de o narrador citar acontecimentos que envolvem diferentes pessoas, observa-se que estas micro-histórias são secundárias, pois seus protagonistas são anônimos (“fulano”, “cicrano”) e não têm suas histórias desenvolvidas. Entretanto, o nome de Dodora é pela segunda vez citado, a qual tem sua história expandida:

Sempre falavam da Dodora. Da firmeza de suas convicções, da sua coragem nas ações. Ela é que tinha colhões, diziam brincando, pois era a única mulher a participar das ações armadas. Percebi que, invariavelmente, após algumas reminiscências a conversa estancava. Logo se calavam, compungidos, como se súbito se lembrassem de algo inominável. Mudavam de assunto (KUCINSKI, 2014, p. 83).

A figura de Dodora como participante das ações armadas traz a memória de muitas mulheres que romperam com a cultura patriarcal da época dentro da esquerda, ao marcarem presença ativa na luta contra a ditadura, presença esta apagada da história oficial. A exclusividade da vida pública aos homens confirma-se na narração sobre Dodora: “Ela é que tinha colhões, diziam brincando, pois era a única mulher a participar das ações armadas” (KUCINSKI, 2014, p. 83). O uso do termo “colhões”, que simboliza

masculinidade, aponta que a luta política era um espaço essencialmente masculino, ao passo em que uma mulher que rompia com essa lógica precisava ser comparada a um homem. Contudo, é sabido que muitas mulheres, a exemplo de Dodora, Ana Rosa, Aurora, Dilma Rousseff, Dina do Araguaia, Iara Iavelberg, Olga Benário, entre outras, marcaram dupla oposição ao controle e repressão, isto é, ao regime autoritário e ao patriarcado.

Apesar de Dodora se destacar por ser a única mulher na luta armada contra a ditadura, é evidente que esta não é a razão principal para que ela seja sempre lembrada. O desvio das conversas sobre tal mulher contrasta com a descrição positiva das ações dela: “Sempre falavam da Dodora. Da firmeza de suas convicções, da sua coragem nas ações”. Nota-se que não se predica o sujeito, mas suas ações, o que indica uma maior importância do agir da personagem do que sua subjetividade. O deslocamento das lembranças sobre Dodora e a suposição de que os amigos recordavam de “algo inominável” também sinalizam possíveis cicatrizes, traumas não elaborados e que, portanto, ainda não podem ser verbalizados.

A suspensão destas lembranças incita a curiosidade do narrador, o qual começa a fazer conjecturas sobre o paradeiro de Dodora: “Fiquei muito curioso. Por que de repente se fechavam? O que de tão terrível acontecera para provocar esse silêncio? Será que essa Dodora havia sido torturada, talvez estuprada ou esquartejada? Será que foi desaparecida pela ditadura?” (KUCINSKI, 2014, p. 83). Desse modo, várias práticas do regime de exceção são expostas na tentativa de explicar o silêncio dos companheiros sobre o que aconteceu com a protagonista do conto. Esse silêncio é compreensível ao passo em que o testemunho se encontra entre a necessidade e a impossibilidade de narrar experiências-limite. Ainda nessa direção, vale pensar esse silêncio em diálogo com a própria sonoridade do nome da personagem, a qual remete à dor, que também é indizível.

Na perspectiva de desvendar a história de Dodora, o narrador-personagem resolve perguntar ao seu amigo Alberto sobre a tal mulher. A seguir, o narrador, em discurso indireto, passa a testemunhar o que ocorrera:

O nome dela, ele disse, era Maria Auxiliadora. Estudava filosofia e vinha de uma família de velhos comunistas do interior de São Paulo. Já chegou politizada e logo se engajou na organização. Participava de ações de expropriação sem pestanejar. Parecia querer vingar o pai, que, já idoso, ainda sofria de sequelas da prisão na ditadura do Getúlio. Era uma garota robusta e destemida. Mas tinha outro lado muito sensível e um tanto instável. Chegava a chorar ao ler relatos de presos supliciados.

Também não percebemos, contou o Alberto, que tomava uma pílula, ou não demos importância. O fato é que, passado algum tempo, a Dodora foi demonstrando um nervosismo crescente e o cacoete de olhar para trás e para os lados o tempo todo, como se temesse estar sendo seguida. Isso tudo, disse o Alberto, só foi lembrado depois, quando tentaram entender o que aconteceu naquela madrugada (KUCINSKI, 2014, p. 83).

A partir desse excerto, muitas informações sobre Dodora são postas, na perspectiva de delinear um caminho que revele o paradeiro dessa mulher. O primeiro dado revelado é que Dodora é um codinome, já que seu nome é Maria Auxiliadora, o que confirma a referência à pessoa física de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, membro da organização Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares)³⁵. No entanto, opta-se por dar continuidade à análise da narrativa, antes de relacionarmos a construção da personagem com a biografia da pessoa física que, provavelmente, a inspirou.

Vinda de família engajada na luta contra regimes de exceção, nota-se, em Dodora, um empenho nas ações contra a ditadura, talvez motivado por um sentimento de justiça pelas sequelas que seu pai ainda carregava após ter sido preso, e provavelmente torturado, na ditadura Vargas. Nesse sentido, partindo da ideia de que as sequelas traumáticas são transgeracionais, justifica-se a condição de constante medo de Dodora, ao passo em que, além de ser filha de uma vítima da violência política, ouviu muitos relatos de companheiros torturados. A respeito da possibilidade de transferência do trauma entre gerações, Martín (2005), em seu artigo “As sequelas psicológicas da tortura”, elucida que

as sequelas psicológicas da tortura são crônicas e têm duração transgeracional [sic]; assim, por exemplo, foi demonstrado com descendentes de famílias de judeus exterminadas nos campos de concentração nazistas. Com efeito, os grupos terapêuticos realizados em Paris, reunindo familiares da terceira geração da “Shoah”, têm evidenciado diversos sintomas desses traumatismos, presentes na afiliação, na memória familiar, nos “buracos negros” da história de cada um, nos silêncios do impossível de dizer e simbolizar (MARTÍN, 2005, p. 439).

Considerando que, assim como os pais, Dodora é uma militante de esquerda, pode-se inferir que ela foi educada para a resistência, mas também vivenciou, direta ou

³⁵ Os dados sobre Maria Auxiliadora Lara Barcelos foram obtidos através do portal Memórias da ditadura, disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/maria-auxiliadora-lara-barcelos/index.html>>.

indiretamente, as cicatrizes de seus pais oriunda da ditadura do Estado Novo, seja por meio de relatos das memórias traumáticas da época, seja pelas sequelas físicas e/ou psicológicas carregadas por seus progenitores.

Forças antagônicas se apresentam na característica da personagem: “robusta e destemida” por um lado, “sensível e um tanto instável”, por outro. Esse antagonismo se relaciona com as “tensões externas” que constituem o pano de fundo da narrativa. A revelação de que a personagem tomava uma pílula, e de que ela aparentava estar imersa em estado de medo, tal como tio André, do conto homônimo analisado, permite a inferência de que Dodora sofre de algum distúrbio psíquico ou emocional provocado pelo próprio contexto altamente repressivo:

Também não percebemos, contou o Alberto, que tomava uma pílula, ou não demos importância. O fato é que, passado algum tempo, a Dodora foi demonstrando um nervosismo crescente e o cacoete de olhar para trás e para os lados o tempo todo, como se temesse estar sendo seguida” (KUCINSKI, 2014, p. 83).

Entretanto, observa-se que a mudança de comportamento de Dodora é a ponta do iceberg, pois a maior inflexão ainda não foi exposta: “Isso tudo, disse o Alberto, só foi lembrado depois, quando tentaram entender o que aconteceu naquela madrugada” (KUCINSKI, 2014, p. 83). O despercebimento do uso de medicamentos por Dodora, bem como sua condição apreensiva, pode ser justificado pelo momento de constante terror que todos os companheiros estavam submetidos. Por isso, então, esses detalhes só foram lembrados depois do que se sucedeu:

A ação em si fora de pouco risco. Dodora e alguns outros estavam pichando Abaixo a Ditadura, quando dois carros trombaram na esquina próxima e um deles incendiou-se. Obviamente veio polícia, corpo de bombeiros, ambulância. Deu a maior confusão. Dodora podia simplesmente ter se mandado, como fizeram os outros; a polícia estava ligada no desastre, não nas pichações. Mas, em vez de cair fora, ela se enfiou num dos carros da polícia e ali ficou. Os policiais acharam que era uma doida qualquer e mandaram que saísse. Mas ela se recusou a deixar o carro. Disse que tinha algo muito importante para revelar. Tanto insistiu que foi levada à delegacia. Na delegacia, confessou ao atônito delegado de plantão que fazia parte de um grupo que assaltava bancos para financiar a revolução. Foi transferida na mesma noite para o Dops. Lá descreveu calmamente todas as ações das quais participou e, o que é pior, entregou todos os nomes que conhecia, um por um, com endereços, telefones, pontos e outros detalhes que sabia. Só então se convenceram de que ela falava a verdade. Os dados batiam com o que eles sabiam. Disseram que ela ainda teve o cuidado de pedir um

escrevão e foi ditando tudo bem devagar, para que nenhuma informação se perdesse, ou para que não precisassem perguntar depois. A organização foi dizimada. Muitos caíram, alguns foram mortos. Poucos escaparam (KUCINSKI, 2014, p. 84-5).

A partir desse longo excerto, desvenda-se o motivo do silêncio dos amigos do narrador sobre Dodora e instaura-se uma maior tensão na narrativa. A ação da personagem é imprevisível porque, apesar da delação ser algo comum em contextos repressivos, ela não o fez a partir de uma ação concreta do regime de exceção: “Dodora podia simplesmente ter se mandado, como fizeram os outros; a polícia estava ligada no desastre, não nas pichações. Mas, em vez de cair fora, ela se enfiou num dos carros da polícia e ali ficou” (KUCINSKI, 2014, p. 84). Assim, a atitude da protagonista foge ao esquema revolucionários x reacionários, contracorrente x *status quo*, pois Dodora “colabora” com aqueles que, até então, eram seus opositores. Entretanto, é a situação de medo que implode o engajamento e valores da personagem.

Esse tipo de delação impulsionada pela máquina da tortura fora antes tematizado no filme *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant. Semelhante aos contos de Kucinski, a produção cinematográfica confirma a perenidade das sequelas da ditadura, os fantasmas do passado sob as diferentes perspectivas dos personagens. O enredo do filme se desenvolve a partir de um determinado presente, vinte e cinco anos após a ditadura, no qual quatro amigos (Elói, Miguel, Paulo e Osvaldo) viajam a convite de Miguel, que planeja encontrar e matar seu torturador, Correia.

No entanto, a grande complicação da narrativa se dá com a revelação sobre o paradeiro do algoz dos amigos, que está vivo e perto do sítio onde os companheiros iriam passar um fim de semana pescando. Outro ponto problemático da obra cinematográfica é a delação feita, na época da ditadura, por um dos quatro amigos, o que provocou sérias consequências.

Além de colocar em xeque os dilemas éticos dos militantes e das consequências irreversíveis da delação motivada pela tortura, o filme de Brant destaca a relação entre um passado conflituoso e um presente marcado por memórias traumáticas em aberto, sem responsabilização oficial, assim como Kucinski trata em sua literatura.

Voltando ao conto em análise, nota-se que a polícia considera, a princípio, a atitude da mulher como uma manifestação da loucura: “Os policiais acharam que era uma doida qualquer e mandaram que saísse. Mas ela se recusou a deixar o carro” (KUCINSKI, 2014, p. 84). Isto porque não se espera que um militante entregue seus companheiros

espontaneamente. No entanto, observa-se que após as informações serem úteis para a polícia, o discurso de Dodora passa a ter enorme validade, ela já não é considerada uma “doída qualquer”.

Além da ação impulsiva de Dodora ser surpreendente, é intrigante como a mulher se dispõe a delatar seu grupo de maneira tão detalhada e fria:

Lá descreveu *calmamente* todas as ações das quais participou e, o que é pior, *entregou todos os nomes* que conhecia, um por um, com endereços, telefones, pontos e outros detalhes que sabia. Só então se convenceram de que ela falava a verdade. Os dados batiam com o que eles sabiam. Disseram que *ela ainda teve o cuidado* de pedir um escrivão e foi ditando tudo *bem devagar*, para que nenhuma informação se perdesse, ou para que não precisassem perguntar depois (KUCINSKI, 2014, p. 84-5, grifos nossos).

Dodora expõe detalhadamente todos os seus companheiros, talvez para garantir a autenticidade de seu discurso. A princípio, o gesto da mulher parece ser motivado por um sentimento de egoísmo, que muito contrasta com os sentimentos de solidariedade e coletividade característicos de grupos de esquerda. Porém, ao considerar que a mulher assim fez “para que não precisassem perguntar depois”, infere-se que sua ação abrupta foi motivada exclusivamente pelo medo de precisar delatar sob práticas de tortura.

Apesar do saldo negativo, a prisão e morte de companheiros, a organização delatada por Dodora nada faz contra ela. O narrador revela, a partir do que Alberto conta, que inicialmente justificaram a atitude da mulher pela loucura: “Perguntei ao Alberto se a organização não tomara alguma medida contra ela. Ele disse que não. Espalharam que ela havia enlouquecido e que a família a tinha internado para tratamento. Tudo teria acontecido porque naquele dia ela não se medicara” (KUCINSKI, 2014, p. 85). Observa-se que a loucura aparece novamente para justificar a ação de Dodora, só que, diferentemente da polícia, os militantes tentam acreditar nesse provável distúrbio psicológico, pois seria o único argumento razoável para explicar a irresponsável postura da companheira.

Aqui vale ressaltar algumas inquietações de Viñar sobre a dificuldade de manter a lucidez e a coerência com seus ideais diante de uma experiência-limite como a ditadura: “Por quais caminhos a tortura conduz à alucinação? De que maneira o louco que portamos em nós, e que emerge nesta situação extrema, pode servir a valores éticos tão antinômicos e nos conduzir à alternativa tão seguidamente apresentada entre o herói e o traidor?” (VIÑAR, 1992, p. 58-59). Nessa perspectiva, entende-se que o medo de ser torturada

acaba servindo interesses opostos ao de Dodora, e, nessa condição, a mulher poderia ser considerada uma “heroína” pelos militares, ao denunciar aqueles que consideravam inimigos da pátria, e por outro lado, “traidora” pelos companheiros. No entanto, a partir da voz narrativa, constata-se que, diferente do que se espera, a organização não repreende a atitude da mulher, o que, talvez, se explique pela consciência da dificuldade de se manter lúcido na circunstância aterrorizante que viviam.

Não obstante, “muito tempo depois, surgiria outra versão, negando que ela tivesse esquecido o remédio e que tivesse sido internada. Disseram que, ao contrário, subitamente todos os seus cacoetes sumiram e ela sentira um enorme alívio” (KUCINSKI, 2014, p. 85). A partir desse outro ponto de vista, constata-se que a delação foi feita para se livrar do constante medo de ser perseguida, quiçá torturada, ou mesmo pelo demasiado peso que os militantes carregavam, ao assumirem uma postura de combate e resistência ao regime militar. Assim, não há um desfecho certo para o que levou Dodora realizar tal ação. Contudo, diante dessas duas versões, o narrador-testemunha encerra o conto com o parecer do amigo Alberto sobre o caso de Dodora:

O Alberto acha que foi um caso extremo de síndrome da tortura, comum na época. Disse que os relatos que chegavam à residência estudantil, e talvez outros da época de seu pai, devem ter criado nela tamanho pavor, que Dodora precisou se antecipar e entregar tudo voluntariamente, eliminando, com isso, a necessidade de ser torturada. Perguntei ao Alberto se ela estava viva, o que fora feito dela. Ele contou que Dodora vivia no interior, casou-se, teve filhos e hoje é avó (KUCINSKI, 2014, p. 85).

A conclusão de Alberto sobre o caso de Dodora não invalida nenhuma das duas proposições anteriores, porque, de fato, a mulher sofria um distúrbio psicológico, no entanto, provocado pelo clima opressivo, mais especificamente pelo medo de ser torturada. Conforme Martín (2005, p. 436), “não há uma patologia específica da tortura”, entretanto entende-se a “síndrome da tortura”, assim nomeada pelo personagem, como um efeito do tempo repressivo e autoritário em que viviam, capaz de desestabilizar a pessoa, antes mesmo da tortura.

Viñar elucida que “a tortura cria no espaço social algo como um referente de punição, cujos efeitos trágicos visam não somente à vítima, mas, através dela, o grupo social no qual provoca o medo e a paralisia” (VIÑAR, 1992, p. 73). Sob essa perspectiva, pode-se pensar que a tortura dos companheiros de Dodora, conhecida pelos relatos que recebia, foi capaz de atingir não somente a mulher, mas toda a organização da qual fazia

parte, isto porque o conhecimento de tais práticas violentas foi suficiente para instaurar um terror em Dodora ao ponto de paralisá-la na ação, e assim delatar o seu grupo.

Em “Pedro ou a demolição: um olhar psicanalítico sobre a tortura”, Viñar (1992) apresenta a história de um “anti-herói e seu fracasso”, de um militante latino-americano, Pedro, que, ao ser torturado, acaba tendo sua identidade manipulada, levando à delação de seus companheiros. Porém, diferentemente de Dodora, Pedro não conseguiu conviver com o olhar de desaprovação dos seus, carregar o peso de ter agido como um “traidor” e, assim, vive fugindo da realidade e de si mesmo. Logo, ele acaba se distanciando da esposa, que é militante, porque a imagem dela o faz lembrar de sua “covardia”. No entanto, chega um momento em que a luta se torna impossível diante da ação militar, e isso acaba viabilizando que Pedro volte a conviver com os seus.

Apesar de Dodora não ter sido torturada antes da delação, nem ter o destino de Pedro, ela também pode ser considerada uma anti-heroína, que tem suas ações determinadas pelo conhecimento da prática da tortura e sua força ameaçadora. Nessa direção, cabe discutir os três momentos da experiência da tortura, propostos por Viñar, a fim de estabelecer uma relação com o caso de Dodora:

- o primeiro momento, o mais conhecido, visa a aniquilação do indivíduo e a destruição de seus valores e de suas convicções;
- o segundo momento desemboca numa experiência de desorganização da relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo, o que chamei, segundo a expressão lúcida deste paciente [Pedro], *a demolição*;
- o terceiro momento é a resolução desta experiência limite” (VIÑAR, 1992, p. 45, grifos do autor).

Ainda que Dodora tenha evitado a tortura física, compreende-se que, de certa forma, todos que resistiam ao aparelho repressor do Estado estavam submetidos a uma tortura psicológica, através da perseguição e possibilidade de ser preso e torturado fisicamente. Assim, compreende-se que, dada as condições do contexto político, Dodora tem sua subjetividade alterada, o que leva à ruptura de seus valores éticos e sua convicção política. Dessa forma, a entrega espontânea de seus companheiros justifica-se por essa demolição, a qual não permite uma clara dissociação entre os algozes e os torturados, os inimigos e os amigos. Destarte, diante do terror psicológico da época, a personagem vê a delação como única saída para esta situação-limite.

Viñar compreende que a tortura provoca uma alteração dos valores éticos, assim como o terror e o desamparo motiva essa relação entre torturado e torturador:

A submissão e a aliança com o inimigo, dos quais a confissão e a delação são os produtos visíveis exteriormente, são o resultado da instauração de uma relação de cumplicidade perversa entre o prisioneiro e seus torturadores. Relação que se origina na necessidade de conjurar o pavor do espaço destruído, preenchendo com o demônio que se queira exorcizar. Assim como o delírio é a cura monstruosa da catástrofe psicótica, a relação de submissão perversa e masoquista é o produto da degradação que substitui o abandono da demolição (VIÑAR, 1992, p. 49).

Por isso, ainda que a ação de Dodora tenha acarretado consequências irreversíveis aos companheiros, observa-se que não há um caráter moralizante no conto de Kucinski, a fim de julgar a personagem. Isto porque entende-se que o principal motivador de todo esse infortúnio foi o próprio contexto repressivo, a atmosfera de medo que envolvia os tempos de outrora.

Contudo, o mais intrigante em “Dodora” é que, diferente dos outros contos de Kucinski, de forma imprevisível e irônica, a protagonista tem um “final feliz”. Descartada a possibilidade de ser torturada, Dodora passa a ter uma vida tranquila, enquanto os companheiros delatados tiveram seus sonhos interrompidos, ou mesmo suas vidas ceifadas.

O desfecho do conto de Kucinski, muito provavelmente, provocou parte de seus leitores, pois questiona-se “como é possível a personagem ficar incólume após a delação dos companheiros?”. No entanto, ao retomar a relação entre a construção da personagem Dodora e a pessoa física que a inspirou, é interessante pensar que, talvez, Kucinski reinventou a realidade, dando um outro rumo para a história dessa mulher, muito mais pela pessoa de Maria Auxiliadora, que não delatou ninguém, do que pela personagem construída em sua homenagem.

Maria Auxiliadora Lara Barcelos, Dodora, estudante de medicina, foi presa em 1969, junto a Antônio Roberto Espinoza e Chael Charles Schreier, os quais foram extremamente torturados³⁶. Após o sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher, em 1971, Dodora e mais sessenta e nove presos políticos foram banidos para o Chile. Lá foi entrevistada por Haskell Wexler, cineasta norte-americano, que produziu o documentário

³⁶ Gaspari (2002), em *A ditadura escancarada*, descreve as torturas às quais Dodora e companheiros foram submetidos, a partir de depoimentos.

*Brazil: a report on torture*³⁷, no qual, através do depoimento de recém-exilados, denuncia as práticas de tortura do regime militar brasileiro.

Com o golpe militar no Chile, Dodora se refugia, em 1973, na Bélgica, e em 1974 consegue asilo na Alemanha Ocidental, onde continua os estudos na Universidade Livre de Berlim. No entanto, com a instável vida no exílio e os traumas da tortura sofrida no Brasil, Maria Auxiliadora acaba sendo internada em uma clínica psiquiátrica em Spandau e, em 1976, aos 31 anos de idade, comete suicídio, ao se atirar nos trilhos de um trem, em Berlim³⁸.

Antes de sua morte, Dodora havia escrito suas memórias do exílio, nas quais se inscrevem as traumáticas lembranças da tortura:

Pisei no calcanhar do monstro, e ele virou sua pata sobre mim, cego e incontrolável. Fui uma das vítimas inumeráveis do machão crioulo, monstro verde-amarelo de pés imensos de barro.
Foram intermináveis dias de Sodoma. Me pisaram, cuspiram, me despedaçaram em mil cacos. Me violentaram nos meus cantos mais íntimos.
Foi um tempo sem sorrisos. Um tempo de esgares, de grito sufocados, um grito no escuro.
A Apologia da Violência. A luta pelo poder absoluto. A destruição do outro, da antítese de sua alma negra (BARCELLOS, 1978, p. 317).

Recuperam-se tais dados biográficos a título de trazer a memória dos esquecidos da história, assim como denunciar as práticas autoritárias que silenciaram essas pessoas, a exemplo de Dodora. Esse dever ético com a memória das vítimas do regime militar brasileiro também se cumpre na literatura de Kucinski que, de forma muito sensível, desfaz o trágico fim da história de Dodora, delineando outros caminhos para que a personagem não pereça como na vida real, sem perder de vista que o único inimigo foi o autoritarismo e violência do Estado. Ou seja, a afirmação inicial de Kucinski sobre não ter compromisso com a real existência das histórias e dos personagens, talvez, aponte a impossibilidade de testemunhar a experiência de outrem de forma fidedigna, e a dificuldade de narrar memórias traumáticas, sendo necessário o suporte da imaginação para dar conta de temas-limite, como a violência.

Conforme Seligmann-Silva, “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma

³⁷ O documentário está disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=YIQKL707vro>>.

³⁸ Os dados sobre Maria Auxiliadora Lara de Barcelos foram obtidos através de Barcellos (1978), *Projeto Brasil: nunca mais* (1985) e do site *Memórias da ditadura*.

encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Desse modo, a impossibilidade de testemunhar a realidade traumática de Dodora leva Kucinski a reinventar, através do espaço ficcional, a cena traumática.

Se “o testemunho [se constitui] como híbrido de singularidade e de imaginação, como evento que oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72), pode-se compreender a construção da personagem de Dodora que, apesar de lembrar a pessoa que a inspirou, tem seu destino traçado a partir de outras escolhas desenhadas por Kucinski. A empatia e imaginação do escritor salvam a personagem de um desfecho trágico, sem apagar os rastros dos tempos de outrora.

Diante da necessidade e impossibilidade de narrar o trauma, a ficção se apresenta, portanto, como via de elaboração de situações-limite, sem perder de vista os valores éticos do testemunho. Assim, “Dodora” não é apenas ficção, pois, a partir de elementos factuais, retoma memórias traumáticas da ditadura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos
dadas.*

(Carlos Drummond de Andrade)

Para além da dívida social com a memória das vítimas da ditadura civil-militar brasileira, nosso presente, marcado pelo legado autoritário, demanda a reconstrução dos fragmentos do passado, na perspectiva de combater a política de esquecimento de um período tão traumático da história sociopolítica do Brasil. Assim, a recriação desse momento histórico, através das artes, e de modo especial pela literatura, é de suma importância para garantir o direito à memória e para contribuir com o debate sobre os direitos humanos.

Nesse sentido, Ginzburg (2013) ressalta a função social da literatura ao tratar de temas como a violência: “O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos” (GINZBURG, 2013, p. 178). Em tempos nos quais se homenageiam torturadores e pedem a volta do regime militar, entre outras barbáries, a contribuição ética da literatura, ao sensibilizar os leitores e fazê-los conhecer a realidade de então, é de suma importância.

Nessa perspectiva, *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014) apresenta-se como obra que permite problematizar os limites entre ficção e real, e que impacta o sujeito leitor diante das fragmentadas imagens da ditadura. Apesar de cada conto de Kucinski tratar de questões diferentes, a partir de vozes diferentes, todas as narrativas estão interligadas por um “passado que não passa”, feridas em aberto, memórias traumáticas, formando uma rede de testemunhos. Essa rede de testemunhos, formada por vinte e oito contos que tematizam o regime ditatorial brasileiro, atesta a singularidade da obra de Bernardo Kucinski, haja vista que, apesar de haver muitos contos sobre esse período histórico, salvo engano, não há outra obra, de um único autor, que reúna apenas narrativas curtas sobre esse momento político.

Em *Literatura e sociedade*, Candido (2006, p. 13) pensa os fatores externos e internos, isto é, texto e contexto fundidos no processo interpretativo da obra literária. Por esse ângulo, constatou-se na obra de Kucinski a internalização dos problemas sociais

tematizados, isto é, os impasses próprios do contexto sociopolítico representado na obra, que estão intrinsecamente ligados aos recursos formais da narrativa.

Logo, como foi proposto, as análises dos contos selecionados mostraram que as tensões internas (os elementos formais) se relacionam intrinsecamente com as tensões externas (o contexto sociopolítico tematizado na obra, assim como o contexto de produção).

Diante da fusão de elementos fictícios e factuais, Kucinski constrói um panorama dos anos de chumbo, possibilitando a problematização da violência, autoritarismo e traumas oriundos de contextos repressivos. Assim, no capítulo II, as memórias fragmentadas e o passado inacabado foram os pontos centrais para a análise da narrativa “Recordações do casarão”, que rompe com a estrutura do conto tradicional, ao apresentar múltiplos núcleos no enredo, muitos personagens, espaço e tempo indefinidos. A suspensão de tensões, a fragmentação das lembranças e as lacunas na narrativa apontam, por um lado, a dificuldade de elaborar a memória do passado em um contexto de interdição de debates públicos e institucionais sobre a ditadura e suas consequências. Por outro lado, a presença de elementos factuais do citado contexto acentua o teor testemunhal da contística de Kucinski.

Ainda no capítulo II, as questões do trauma, da melancolia, do luto e da possibilidade de elaborar as memórias traumáticas pela linguagem literária foram focalizadas como pontos principais de discussão da narrativa “Tio André”. Em sua análise, destacou-se a continuidade dos elementos tradicionais do gênero conto, entretanto notam-se alguns recursos na narrativa que rompem com esse tradicionalismo, como a suspensão de tensões e o desvio do foco narrativo, que se relacionam coerentemente com a dificuldade da elaboração dos traumas e a limitação da linguagem nesse processo, característica própria de narrativas testemunhais.

Na pretensão de discutir os aspectos da tortura e suas sequelas, analisaram-se, no terceiro e último capítulo, dois contos de Kucinski que apresentam imagens da violência ditatorial e suas consequências. Na análise do conto “Sobre a natureza do homem”, a demolição do sujeito pela tortura, o silêncio do corpo torturado, assim como a ruptura do afeto pelo clima de opressão da época são apresentados, na narrativa, através de *flashbacks* e de uma linguagem carregada de forças antagônicas. Observou-se também que Kucinski não descreve as cenas de tortura no conto, mas expõe a condição do corpo torturado, estratégia que, por um ângulo, evita a naturalização da violência e, por outro, combate a política de esquecimento das vítimas do regime militar.

Por último, no conto “Dodora”, debateram-se os impactos traumáticos da ditadura, a destruição dos valores éticos através da tortura, e a “síndrome da tortura”, medo constante provocado pelo clima de opressão da época. A fusão de elementos fictícios e factuais é nítida nessa narrativa, ao passo em que existe uma referência à pessoa real de Dodora, e, ao mesmo tempo, Kucinski recria um destino para a protagonista Dodora, diferentemente do seu fim trágico no plano da realidade. Um desfecho positivo para a protagonista rompeu com a previsibilidade do enredo da narrativa, tendo em vista que a maioria das narrativas testemunhais, por razões óbvias, não possuem um desfecho, principalmente, positivo. Entretanto, o conto reafirmou a linha tênue entre a ficção e o testemunho e, portanto, a possibilidade de testemunhar via imaginação.

Todos os contos analisados apresentaram um ponto em comum: a presença de dois tempos na narrativa (o tempo passado, no qual se situa a ditadura civil-militar, e o tempo presente, momento da enunciação das memórias traumáticas do passado). A recorrência dessa estratégia discursiva aponta o caráter repetitivo da memória traumática, assim como as consequências intermináveis de experiências-limite, como a ditadura. Isto é, as tensões do passado e do presente não se fecham: o passado pelos traumas, o presente pela impossibilidade de se elaborar e lidar dignamente com esses traumas, pois ninguém foi responsabilizado. Assim, nas narrativas de Kucinski, o passado não é acabado, nem distante.

Apesar de se entender que há uma dificuldade em transpor a dor em linguagem, foi possível compreender que existe também a necessidade de encontrar meios para expressar esses traumas, pois

existe em cada sobrevivente uma necessidade imperativa de contar e portanto de conhecer a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado contra os quais temos de nos proteger. Devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver as nossas vidas (LAUB apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 70).

Dessa forma, compreende-se a necessidade das narrativas testemunhais, que diferem da história oficial, na qual são apagadas as experiências e cicatrizes dos sujeitos que foram vítimas de contextos catastróficos, repressivos e violentos. Ainda assim, é preciso reconhecer a limitação da linguagem na representação da dor, do trauma, pois

se é verdade que ‘ninguém jamais voltou para contar sua morte’, não é menos verdade o fato de que os sobreviventes são aqueles que, como

versões modernas e em carne e osso de Ulisses, visitaram ainda em vida o inferno. A impossibilidade da narração advém do ‘excesso’ de realidade com o qual os sobreviventes haviam se defrontado (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79).

Sendo assim, ainda que seja impossível representar, “de forma objetiva”, as experiências traumáticas, entendendo-as como experiências-limite, reconhece-se a importância das narrativas testemunhais como um meio de reelaboração do terror vivido, por demarcarem um espaço nos debates públicos da política. Além disso, é incontestável a contribuição dessas narrativas para a construção de uma memória coletiva sobre uma história da política brasileira, por vezes, esquecida e, muitas vezes, velada.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 65-89.
- _____. Dialética negativa: conceito e categorias. In: *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 117-176.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ALVERGA, Alex Polari de. Recordações do paraíso. In: _____. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Comitê brasileiro pela anistia e Teatro Ruth Escobar, 1978, p. 13.
- _____. Inventário de cicatrizes. In: *Inventário de cicatrizes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro Pela Anistia e Teatro Ruth Escobar, 1978, p. 13.
- ANDERSSON, Luciane Maria. *As cadeias da humanidade são feitas de papel - O testemunho da ditadura civil-militar no romance K*. 2014. 204 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. 4.ed. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARAUJO, Cecília Guedes Borges de; FERNANDES, Fabrício Flores. A representação da violência em *Você vai voltar pra mim e outros contos*, de Bernardo Kucinski. In: ABRALIC: experiências literárias textualidades contemporâneas, 15, 2016, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: 2016, p. 4489-4500. Disponível em: <http://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- BARCELLOS, Maria Auxiliadora Lara. “Continuo sonhando”. In: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino. *Memórias do exílio — Brasil 1964/19??*. São Paulo: Livramento, 1978.
- BECHARA, Evanildo (org.). *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política I*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- BOEIRA, Marino. O poder absolutista da MPM na década de 80. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 6, 2008, Niterói. *Anais*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008->

1/O%20PODER%20ABSOLUTISTA%20DA%20MPM%20NA%20DECADA%20DE%2080.pdf>. Acesso em: 15. jun. 2018.

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRAZIL: a report on torture. Direção de Hannah Eaves. Estados Unidos: 1971. 60 min., son., color.

CANDIDO, Antonio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 25.

_____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, Elisabeth. Apontamentos sobre ditadura e loucura em *Quatro-Olhos* de Renato Pompeu. In: *Revista Fronteiraz*. São Paulo: 2014, n. 13, p. 44-60. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/20816>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

DELLASOPPA, Emilio. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991, n. 9, p. 79-86. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25550/0>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FUKS, Julián. [Orelha do livro]. In: KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Resultado do prêmio literário da Fundação Biblioteca Nacional*. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/editais/2014/0502-premio-literario-biblioteca-nacional-2014/resultado-premio-literario-biblioteca-nacional-2014-80_0.pdf> Acesso em: 01 out. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: *História memória literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 89-110.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-150.

_____. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: *Conexão Letras*. Porto Alegre: 2008, v. 3, n. 3, p. 61-66. Disponível em: <

<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55604/33808>>. Acesso em: 15 maio. 2018.

_____. Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates. In: BITTAR, Eduardo C. B. *Educação e metodologia para os direitos humanos*. São Paulo: Editora Quartier Latin, 2008, p. 339-360.

_____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2013.

_____. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: *Revista Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. Milão: 2012, p. 199-221. Disponível em: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

GONÇALVES, Danyelle Nilin. Os processos de anistia política no Brasil: do perdão à “reparação”. In: *Revista de ciências sociais*. Fortaleza: 2008, v. 39, n. 1, p. 38-48. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/520/503>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KEHL, Maria Rita. Prefácio: A ironia e a dor. In: KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 15-18.

_____. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo (Coleção Estado de Sítio), 2010, p. 123-132.

_____. Prefácio: Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

KUCINSKI, Bernardo. *K*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEMOS, Lara de. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

MARTÍN, Alfredo Guillermo. As sequelas psicológicas da tortura. In: *Revista Psicologia ciência e profissão*. Brasília: 2005, vol. 25, n. 3, p. 434-449. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932005000300008>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MELO, Demian Bezerra de. Ditadura “civil-militar”?: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. In: *Revista Espaço Plural*. Cascavel-PR: 2012, n. 27, p.39-53. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/8574/6324>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA. Rua Maria Antonia. In: *Lugares da memória*. Disponível em: <<http://www.memorialdaresistenciasp.org.br/memorial/Upload/file/lugares-da-memoria/maria%20antonia.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Maria Auxiliadora Lara Barcelos. In: *Biografias da resistência*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/maria-auxiliadora-lara-barcelos/index.html>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

MENDES, Ricardo Antonio Souza. Ditaduras civil-militares no Cone Sul e a Doutrina de Segurança Nacional – algumas considerações sobre a Historiografia. In: *Revista Tempo e Argumento*. Florianópolis: 2013, v. 5, n. 10 a, p. 06-38. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/2175180305102013006/2835>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MORAÑA, Mabel. Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. In: PIZARRO, Ana. (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispanoamericano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991, n. 9, p. 45-56. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25547>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

PORTO, Luana Teixeira. Contas para prestar, narrativas para rememorar: a ditadura militar brasileira em contos de Bernardo Kucinski. In: SILVA, Denise Almeida; PORTO, Luana Teixeira (Orgs.). *Pensando as Américas: narrativas e violência*. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016, p. 18-31.

PROJETO BRASIL: nunca mais. *Tomo V: Os mortos*. São Paulo/Petrópolis: Arquidiocese de São Paulo/Vozes, 1985, vol. 4.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: 2010, vol.23, n.45, p.171-186. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2914/1835>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

SACÇO, Roberta Cristina de Oliveira. *Narrativas da dor: entre o silêncio e a representação*. 2016. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

SAKAGUCHI, Douglas Sherer; MARCOLAN, João Fernando. A história desvelada no Juquery: assistência psiquiátrica intramuros na ditadura cívico-militar. In: *Acta Paul Enferm.* São Paulo: 2016, vol. 29, n. 4, p. 476-81. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ape/v29n4/1982-0194-ape-29-04-0476.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

SALINAS FORTES, Luiz Roberto. *Retrato calado*. São Paulo: Marco Zero, 1988.

SANTANA, Suzeli Santos. Literatura em tempos autoritários: uma análise do conto “Recordações do casarão”, de Bernardo Kucinski. In: *Darandina Revisteletrônica*. Juiz de Fora: 2018, vol. 11, n.1, p. 01-20. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2018/08/Artigo-Suzeli-Santana.pdf>>. Acesso em: 10. nov. 2018.

_____. O passado que não passa: dimensões do trauma no conto Tio André, de Bernardo Kucinski. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC 2018: Circulação, tramas & sentidos na Literatura, 2018, Uberlândia. *Anais*. Uberlândia: ABRALIC, 2018. v. II. p. 2779-2788. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1546965993.pdf>. Acesso em: 29. Jan. 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: *O local da diferença: ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 63-80.

_____. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro: 2008, vol. 20, n.1, p. 65-82.

VEIGA, Ana Maria. Um território a ser defendido: corpos, gênero e ditaduras. In: *Revista de história comparada*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, v. 6, p. 66-88.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 151-176.

VIÑAR, Marcelo; VIÑAR, Maren. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

WALDMAN, Berta. Badenheim, 1939: ironia e alegoria. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 171-187.

XAVIER, Joelma Rezende. De memória, trauma e ficção: um olhar sobre a narrativa de Bernardo Kucinski. In: *Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo*. Santa Maria: 2016, dossiê n. 16, p. 88-103. Disponível em: <

<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/viewFile/21508/13030>>. Acesso em: 15 mar. 2018.