



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE LETRAS**

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

**BERTTONI LICARIÃO**

**Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na  
ficção de Bernardo Kucinski e Micheline Verunschik**

<b>Linha de Pesquisa</b>	REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA
<b>Orientadora</b>	Prof <sup>ª</sup> Dr <sup>ª</sup> Regina Dalcastagnè

BRASÍLIA — 2021

BERTTONI LICARIÃO

**Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na  
ficção de Bernardo Kucinski e Micheline Verunschik**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de doutor em Literatura.

**Aprovada em 30 de novembro de 2021.**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè (Orientadora)

*Universidade de Brasília*

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leila Lehnen

*Brown University*

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eurídice Figueiredo

*Universidade Federal Fluminense*

---

Prof. Dr. Paulo César Thomaz

*Universidade de Brasília*

---

Prof. Dr. Anderson Nunes da Mata (Suplente)

*Universidade de Brasília*

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL698s Licarião, Berttoni  
Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção  
de Bernardo Kucinski e Micheline Verunsch / Berttoni  
Licarião; orientador Regina Dalcastagnè. -- Brasília, 2021.  
295 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Crítica literária. 2. Literatura brasileira. 3. Memória  
e ditadura. 4. Bernardo Kucinski. 5. Micheline Verunsch.  
I. Dalcastagnè, Regina, orient. II. Título.

**RESUMO:** Esta tese apresenta a produção literária brasileira sobre a ditadura civil-militar [1964-1985], publicada entre 2010 e 2020, como parte de um novo ciclo de memória cultural (ATENCIO, 2014) que se formou em torno dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade [2012-2014]. Em um primeiro momento, propõe organizar as narrativas identificadas durante a pesquisa em categorias de análise que, apesar das características que as distinguem, compõem um quadro de denúncia da precarização da memória e dos mecanismos institucionais de esquecimento. Em seguida, a partir de estudos sobre trauma, memória e violência, a tese se detém na análise das obras de B. Kucinski (*K. Relato de uma busca, Você vai voltar pra mim e outros contos, Os visitantes*) e Micheline Verunschik (*Aqui, no coração do inferno, O peso do coração de um homem, O amor, esse obstáculo*) como forma de explorar e compreender as diferentes estratégias empreendidas pela ficção na construção de uma percepção ética da dimensão coletiva da experiência traumática da ditadura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura brasileira; Memória; Violência; Comissão Nacional da Verdade; B. Kucinski; Micheline Verunschik.

**ABSTRACT:** This dissertation presents the literary production on Brazil's last dictatorship [1964-1985], published between 2010 and 2020, as part of a new cycle of cultural memory (ATENCIO, 2014) that was formed around the Brazilian National Truth Commission [2012-2014]. At first, it organizes the narratives identified during the research according to categories of analysis that, despite their idiosyncrasies, unveil a cultural framework for denouncing the precarious state of collective trauma memories and the institutional mechanisms of forgetting. Then, based on studies on trauma, memory and violence, the dissertation focuses on the analysis of the works of B. Kucinski (*K.*, *You're going to come back to me and other stories*, *The visitors*) and Micheline Verunschik (*Here, in the heart of hell*, *The weight of a man's heart*, *Love, this obstacle*) as a means to explore and understand the different strategies used by fiction in the construction of an ethical perception of the collective dimension of traumatic experiences — such as persecution, disappearance, torture — engendered by State violence.

**KEYWORDS:** Brazilian dictatorship; Memory; Violence; National Truth Commission; B. Kucinski; Micheline Verunschik.

**RESUMEN:** Esta tesis de doctorado presenta la producción literaria sobre la última dictadura de Brasil [1964-1985], publicada entre 2010 y 2020, como parte de un nuevo ciclo de memoria cultural (ATENCIO, 2014) que se formó en torno a la Comisión Nacional de la Verdad de Brasil [2012-2014]. En un primer momento, organiza las narrativas identificadas durante la investigación según categorías de análisis que, a pesar de sus idiosincrasias, desvelan un marco cultural para denunciar la precariedad de las memorias traumáticas colectivas y los mecanismos institucionales del olvido. Luego, a partir de estudios sobre trauma, memoria y violencia, la tesis se centra en el análisis de las obras de B. Kucinski (*K.*, *Vas a volver a mí y a otras historias*, *Los visitantes*) y Micheline Verunschik (*Aquí, en el corazón del infierno*, *El peso del corazón de un hombre*, *El amor, este obstáculo*) como medio para explorar y comprender las diferentes estrategias que utiliza la ficción en la construcción de una percepción ética de la dimensión colectiva de las vivencias traumáticas — a ejemplo de la persecución, la desaparición y la tortura — engendradas por la violencia del Estado.

**PALABRAS CLAVE:** Dictadura brasileña; Memoria; Violencia; Comisión Nacional de la Verdad; B. Kucinski; Micheline Verunschik.

RJ REGISTRA TRÊS RELATOS DE TORTURA A PRESOS POR DIA, MOSTRA PESQUISA. *As violações, na maioria dos casos, teriam sido praticadas por policiais militares nos locais onde ocorreram as prisões.*

— Revista EXAME, 2 de agosto de 2019.

DURANTE PANDEMIA, ONU QUESTIONA VIOLÊNCIA POLICIAL E COMBATE À TORTURA NO BRASIL. *Comitê de Desaparecimento Forçado lista série de questões a serem esclarecidas pelo governo brasileiro diante do compromisso no enfrentamento à violência institucional.*

— CONECTAS: Direitos Humanos, 2 de junho de 2020.

PILHA FOI ESPANCADO E TORTURADO NA PRISÃO. *A recepção de Pilha foi realizada com crueldade. Ele recebeu chutes, pontapés e murros enquanto ficava no chão sentado com as mãos na cabeça. Enquanto Pilha estava praticamente desmaiado, o agente que o agredia falava de Bolsonaro.*

— Revista Fórum, 29 de abril de 2021.

*Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim.*

— Jair Messias Bolsonaro, 17 de abril de 2016.

DEDICO ESTA TESE À DILMA ROUSSEFF,  
36ª PRESIDENTA DO BRASIL.



## AGRADECIMENTOS

Considerando-se o tema e o contexto sócio-político em que a escrita desta tese se deu, não exagero ao afirmar que ela não teria chegado ao fim sem os muitos sorrisos que me acompanharam ao longo de sua produção. Sorrisos do marido, **André Cabral Honor**, e aqueles provocados pela companhia de nossos filhotes caninos, a **Café**, a **Panqueca** e o **Caramelo**. Sorrisos de encorajamento e compreensão da orientadora, **Regina Dalcastagnè**, e das colegas de *#EscreveTese*, **Marina Farias** e **Maria-Clara Machado**, aqui no Brasil, e **Andressa Maia**, em Providence. Sorrisos de acolhimento e arguta provocação da professora **Leila Lehnen**, que me recebeu para o doutorado-sanduíche na *Brown University* em Providence, EUA. Também sorriram com respeito acadêmico **Eurídice Figueiredo**, **Paulo C. Thomaz** e **Anderson da Mata**, demais membros da banca mais generosa que eu poderia ter desejado. De minha mãe e meu pai, **Ivaniza Maria** e **Josalbo Licarião**, os sorrisos das chamadas à distância e de nossos reencontros em João Pessoa, sobretudo quando perguntavam “E essa tese, não acaba mais não?”.

E, claro, as muitas gargalhadas junto a amigas e amigos pelo mundo afora: pessoas que conheci pessoalmente e sei que torceram pela conclusão desta etapa da vida, gente que conheço apenas virtualmente, mas que nunca deixaram de enviar carinho ou promover trocas saudáveis. De maneira especial, gostaria de agradecer a todos e todas que participaram do coletivo **#DuraMemória**, um projeto desenvolvido em 2019 para levar às redes sociais leituras variadas de obras literárias sobre a ditadura e que envolveu mais de 50 pessoas espalhadas por todo o território brasileiro. Esse mesmo projeto me aproximou de uma excelente interlocutora na figura da doutoranda **Júlia de Mello**, que também estuda literatura e ditadura. Agradeço, por fim, à **CAPES** e ao programa **CAPES-PrInt**, que talvez não sorrissem hoje tanto quanto um dia já sorriram, mas foram responsáveis por garantir o alívio de bolsas de estudo no Brasil e nos Estados Unidos sem as quais este trabalho não teria chegado às conclusões que chegou.

É verdade que os canalhas também sorriem, como escreveu Regina Dalcastagnè em *O espaço da dor*. Mas enquanto eles sorriem suas impunidades e certezas autoritárias, seus lemas hipócritas, tacanhos e cafonas, nós sorrimos nossa **resistência**. Uma única palavra que é memória, transformação, reforma agrária, ciência, universidade pública, reparação histórica, vacinação, pluralidade, ações afirmativas, luto, poesia. Nossa resistência é tudo isso e muito mais sem deixar de ser — sempre — abraço e sorriso. Muito obrigado.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: SINTOMAS SOCIAIS DO ESQUECIMENTO .....	11
CAPÍTULO 1: A MEMÓRIA DA DITADURA NA FICÇÃO PÓS-CNV.....	30
1.1. OS LIMITES DA COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE.....	30
1.2. UM NOVO CICLO DE MEMÓRIA CULTURAL .....	44
1.3. A LITERATURA SOBRE A DITADURA BRASILEIRA ENTRE 2010 E 2020.....	52
a) Narrativas de busca .....	54
b) Narrativas de retorno .....	60
c) Narrativas de trauma .....	65
CAPÍTULO 2: A PRECARIZAÇÃO DA MEMÓRIA NA OBRA DE B. KUCINSKI.....	72
2.1. A TESTEMUNHA MELANCÓLICA: <i>K. RELATO DE UMA BUSCA E OS VISITANTES</i> .....	77
2.2. ANTÍGONA E K.: FAMILIARES E O DIREITO À MEMÓRIA .....	95
2.3. O SER PRECÁRIO: AFOGADOS E SOBREVIVENTES .....	131
a) Ana Rosa Kucinski e a professora de Química.....	134
b) Outras vítimas, outros destinos .....	148
2.4. A PRECARIZAÇÃO DA MEMÓRIA.....	166
CAPÍTULO 3: RASTROS DE VIOLÊNCIA NA <i>TRILOGIA INFERNAL</i> DE MICHELINY VERUNSCHK.....	172
3.1. ELEMENTOS PARATEXTUAIS DA <i>TRILOGIA INFERNAL</i> .....	185
3.2. AS VOZES DA TRILOGIA E O TESTEMUNHO DA IMAGINAÇÃO.....	191
a) Laura e o destronamento do xerife .....	195
b) Cristóvão: a odisseia do perdão.....	221
c) O testemunho da imaginação .....	233
3.3. AS VEIAS ABERTAS DO SERTÃO: UMA LEITURA DO ESPAÇO NARRATIVO .....	239
3.4. TORTURA, NOMES E OS TRABALHOS DA MEMÓRIA .....	253
CONSIDERAÇÕES FINAIS: FALAR O SILÊNCIO .....	262
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	269
ANEXOS .....	283
1. LITERATURA BRASILEIRA E DITADURA: LISTA POR TÍTULOS.....	283
2. LITERATURA BRASILEIRA E DITADURA: LISTA POR DÉCADAS .....	287
3. LITERATURA BRASILEIRA E DITADURA: LISTA POR AUTORES .....	291

## INTRODUÇÃO: SINTOMAS SOCIAIS DO ESQUECIMENTO

Querendo ou não querendo,  
teus genes têm um passado político,  
tua pele, um matiz político,  
teus olhos, um aspecto político.

O que você diz tem ressonância,  
o que silencia tem um eco  
de um jeito ou de outro político.

— Wisława Szymborska, *Filhos da época*

Um interesse renovado pela ditadura civil-militar [1964-1985] tomou conta da literatura brasileira nos últimos anos, especialmente após os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade<sup>1</sup> [2012-2014]. Diante da paisagem de violência que caracteriza a história do país, a CNV representou um retorno do recalco ao escancarar uma memória traumática não trabalhada coletivamente. Ao longo destes anos de democracia restaurada testemunhamos o processo de individualização dos crimes contra a humanidade cometidos pelo aparelho repressor da ditadura, uma vez que o Brasil não assumiu a tarefa de superar o golpe de 1964 como um trauma coletivo e o deixou circunscrito a tragédias pessoais. Logo, a construção de uma memória coletiva do período não encontrou terreno fértil para se desenvolver e limitou-se, com raras exceções, a medidas paliativas de retratação e indenização. A Lei da Anistia de 1979 pode ser considerada a principal impulsionadora dessa normatização do esquecimento, promovendo aquele *apagamento do erro* de que fala Paul Ricoeur (2007). Aqui, a anistia engendrou amnésia, e o luto de cada família ficou restrito à esfera do privado, carente de justiça. Torturadores seguem impunes beneficiados pelo “mal de Alzheimer nacional”.<sup>2</sup>

Observar como a memória da ditadura se comporta no romance contemporâneo é uma oportunidade de entrar em contato com aquilo que tem sido institucionalmente silenciado. Na evidente escassez de monumentos, tribunais e lugares de memória, nosso trauma encontra um espaço de elaboração também por meio da ficção, através de um complexo palimpsesto de discursos que recria aquilo que o historiador evita dizer: a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas, a tensão e o horror. O arquivo é duro, de pouco acesso e intimidador; a literatura, ao contrário, consegue ser um pouco mais acessível, cabe na mão e atinge um público mais amplo.

---

<sup>1</sup> “Comissões da verdade são órgãos de investigação criados para ajudar sociedades que têm enfrentado graves situações de violência política ou guerra interna a confrontar criticamente seu passado, a fim de superar as profundas crises e traumas gerados pela violência e evitar que tais atos se repitam em um futuro próximo. Por meio das comissões da verdade, busca-se conhecer as causas da violência aos direitos humanos e estabelecer as responsabilidades jurídicas correspondentes” (CUYA, 2011, p. 47).

<sup>2</sup> B. Kucinski, no capítulo “As cartas à destinatária inexistente” de *K. Relato de uma busca*.

Não se trata, claro, de aproximar ingenuamente literatura e verdade, ficção e documento, mas perceber o texto literário como um lugar onde discursos *do* e *sobre o* passado também se manifestam, alimentados, via de regra, por tensões do presente. Como aponta Jaime Ginzburg (2017, p. 393):

Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu.

A produção literária brasileira sobre a ditadura se situa, portanto, na tensão entre os traumas do passado e os conflitos e traumas do presente, que também demandam elaboração. A ficção problematiza um campo social marcado pela violência institucional, quebrando, dessa forma, com os gestos de interdição do silêncio que empurra para fora da representação os capítulos execráveis da história de um povo. Nas palavras de Wolfgang Iser (2013, p. 42), “as ficções não existem apenas como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo”. Por isso mesmo elas adquirem, no tocante à memória da ditadura, um caráter “de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o abjeto, conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e interdita que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devam dizer” (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 181).

Obrigadas a viver na clandestinidade, vitimadas pela desumanização da tortura, privadas dos próprios nomes e de suas famílias, desaparecendo ou sobrevivendo a sumidouros, crescendo à sombra de figuras autoritárias e violentas, fadadas, por fim, à busca incessante ou à valoração negativa da sociedade que as observa à distância, as personagens das ficções sobre a ditadura brasileira resistem à anomia, às valas comuns, aos fornos de incineração, às falsas notícias veiculadas pela mídia para trazer à tona vozes de uma tragédia coletiva continuamente negada: pela censura durante os anos de exceção, pela desinformação que caracterizou o período transitório, pela imposição do silêncio após a reabertura política. Enquanto a “máquina coletiva de recalque” trabalha sem descanso, “a literatura tem se ocupado de combater o déficit de memória e a sordidez da linguagem institucional” (FUKS, 2017, p. 84). Os textos existem, portanto, recuperando as palavras de Beatriz Sarlo (2005, p. 32) no ensaio “Os militares e a história”, como “obstáculos levantados contra o convite ao esquecimento, contra sua possibilidade ou imposição; teimam em opor-se à hipocrisia de uma reconciliação amnésica que pretende calar o que, de qualquer modo, já se sabe”.

Como será exposto no capítulo 1 — a partir da leitura de antropólogos, juristas, psicanalistas, cientistas políticos e historiadores — os anos de exceção e autoritarismo não foram completamente expurgados da jovem democracia brasileira. Consequentemente, a tensão gerada por esses rastros da ditadura tem servido de farto material para muitas das narrativas publicadas na última década, que ora focam nas marcas de uma *herança de violência*, ora exploram as *cicatrices do esquecimento institucionalizado*. Investigo, portanto, tendo como ponto de partida esses dois eixos paradigmáticos — esquecimento e violência —, de que maneira a individualização do trauma da ditadura, relacionada à ausência de uma justiça de transição<sup>3</sup> e à política de apagamento promovida pela Lei da Anistia de 1979, têm se manifestado na produção ficcional dos últimos anos. O recorte é analisado a partir do que chamarei de nossos *sintomas de precariedade*, uma condição que se define pela permanência do autoritarismo como objeto traumático alojado no corpo das obras estudadas, e que toma o campo da memória cultural como um espaço de confronto que interpreta e discute a experiência coletiva.

Entendo por *autoritarismo* o regime político responsável pela manutenção de uma sociedade sem mobilidade social, cuja participação política do povo é amiúde controlada com base nos interesses de uma elite financeira organizada em torno do Poder Executivo e com forte apoio dos militares. Para além dessas características, é importante compreendê-lo, também, como mentalidade baseada em uma visão única do funcionamento da sociedade que, apesar de permitir oposição partidária moderada, busca coibir a liberdade individual e de grupos. No caso brasileiro, o autoritarismo tem estado intrinsecamente relacionado, ainda que não de maneira exclusiva, às Forças Armadas, cuja elite e seus subordinados, notoriamente permeáveis às políticas neoliberais, podem ser caracterizados como:

conservadores, avessos ao pluralismo identitário e de opinião, rancorosos e violentos em relação ao comunismo e aos diferentes tipos de socialismo. São também reversos à social democracia, a concepções libertárias de organização social e críticos da democracia, em que conflitos podem se expressar. Defendem a coesão social baseada na construção de uma vontade geral, produzida em última instância sob a tutela das Forças Armadas (CUNHA, 2020, pos. Kindle 2682).

Nesse sentido, observar o autoritarismo como um *objeto traumático* alojado no corpo das obras estudadas significa reconhecer as marcas presentes na ficção que traduzem um estado

---

<sup>3</sup> “Chama-se justiça de transição o conjunto de procedimentos e instituições postos a funcionar em um tempo de transição de regime de uma ditadura ou guerra para um estado democrático ou para uma situação de paz. Não se trata de uma justiça de exceção, mas do uso da justiça regular para fazer valer no período da transição (e depois como salvaguardas contra o autoritarismo) normas e direitos que vão além do acesso à justiça. Entre os direitos já bem caracterizados nesse tipo de justiça encontram-se os direitos à memória, à verdade, à reparação, à própria justiça e, em consequência, a reformas institucionais” (CUNHA, 2020, pos. Kindle 2535).

violento de incerteza, de impossibilidade de acerto de contas porque ainda sob o jugo dos resíduos ditatoriais que não foram dissipados com a transição para a democracia. Com esse intuito, a tese apresenta um breve panorama das ficções publicadas no último decênio, mas se concentra com mais fôlego nas obras de B. Kucinski — *K: Relato de uma busca* (2011), *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014) e *Os visitantes* (2016) — e na *Trilogia infernal* de Micheline Verunschik — composta pelos romances *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018). Escritas após a redemocratização e a abertura de Comissões da Verdade, essas narrativas representam a vivência do trauma de diferentes perspectivas, definidas pelo grau de crueldade e extermínio da máquina repressora, e pelo papel que a memória do período exerce no imaginário do país hoje.

O risco temporal traçado entre *K. Relato de uma busca* (2011) e *O amor, esse obstáculo* (2018) permite compreender a última década dentro de um novo ciclo de memória cultural duplamente assinalado: por um lado, pelos trabalhos que culminaram na publicação dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade em 2014 e, por outro, pela polarização política ocorrida a nível nacional que engendrou o bolsonarismo<sup>4</sup> e levou Jair Bolsonaro à presidência do Brasil em 2019. Para Rebecca J. Atencio (2014), os ciclos de memória cultural são determinados pelo surgimento simultâneo, seja por coincidência ou de maneira intencional, de uma dada obra ou conjunto de obras e mecanismos institucionais que carregam importância histórica. Atencio se debruça sobre alguns desses ciclos ao longo da história recente do Brasil, estabelecendo como primeiro exemplo a intersecção gerada entre a promulgação da Lei da Anistia de 1979 e o surgimento dos relatos *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, em 1979, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, publicado no ano seguinte.<sup>5</sup> Para Atencio, a análise das relações entre mecanismos institucionais

---

<sup>4</sup> O *bolsonarismo*, ainda carente de definição capaz de abranger todo o fenômeno, pode ser entendido como a ideologia neoliberal de extrema-direita surgida com a ascensão de Jair Bolsonaro (sem partido) à presidência, eminentemente anti-científica e empenhada no descrédito dos meios de comunicação. Caracterizado por uma retórica militarista e conservadora (deus, pátria e família), o *bolsonarismo*, enquanto fenômeno social, parece se nutrir das diferentes formas de ressentimento de classes sociais variadas para construir um discurso moralista que atrai uma base de apoiadores formada e informada através de *fake news*. Os chamados *bolsonaristas* veem seu ídolo como um dirigente “autêntico”, “do povo” e “sem papas na língua”, e em geral se identificam com sua postura avessa às pautas de direitos humanos (sobretudo direitos das mulheres, negros, indígenas e lgbtqiap+). Conforme síntese da advogada criminalista e membro da CNV, Rosa Cardoso da Cunha (2020, pos. Kindle 2750), o perfil de Bolsonaro seria “ultraconservador, pré-moderno, primitivo, antipartidário, anti-intelectual, fundamentalista, salvacionista, racista, homofóbico, nacionalista beligerante, ressentido com a esquerda, violento, anticomunista, contrário aos direitos humanos (destacadamente demolidor dos direitos trabalhistas) e anti-PT” e sua agenda de governo “ultraliberal, privatizante, desnacionalizante, aliada e subordinada aos interesses do presidente Trump e fortemente articuladas com o capital financeiro internacionalizado”.

<sup>5</sup> Outros exemplos estudados pela pesquisadora incluem as relações entre o impeachment do presidente Fernando Collor de Melo e a série *Anos rebeldes* produzida pela rede Globo e exibida em 1992, e o surgimento da Comissão Nacional da Verdade e o filme *Hoje* (2011), dirigido por Tatá Amaral.

e a produção artístico-cultural evidencia interações profundas e complexas no tocante ao processo de construção de memórias coletivas e individuais.

A pesquisadora estadunidense identifica quatro estágios que caracterizam um ciclo de memória cultural: ao já referido “surgimento simultâneo” (*simultaneous emergency*) segue a criação de uma “conexão imaginária” (*imaginary linkage*) a partir da qual o público passa a associar o evento cultural ao evento institucional. A terceira fase consistiria em um processo de aproveitamento dessas circunstâncias (*leveraging*) por parte de grupos diversos que exploram a conexão imaginária para colocar suas pautas em evidência. Por fim, a última fase seria a de “propagação” (*propagation*), ou seja, o momento em que uma ou mais produções artísticas impulsionam o surgimento de novas iniciativas que contribuam com o trabalho da memória cultural — seja pela quebra de tabus, pelo fomento de discussões, pela contaminação de outras mídias etc.

Ainda que estenda sua pesquisa até o surgimento da Comissão Nacional da Verdade e o lançamento do filme *Hoje* (dir. Tata Amaral, 2011), a investigação de Atencio não consegue abarcar, uma vez que publicada em 2014, a produção ficcional brasileira que surgiu concomitante ou posteriormente aos trabalhos da CNV. Por esse motivo apresento ainda no primeiro capítulo um breve panorama da literatura brasileira sobre a memória da ditadura em diálogo com os eixos paradigmáticos da *violência* e do *esquecimento* que marcam, na concepção que defendo aqui, este ciclo de memória cultural. Vale ressaltar que ao longo desta pesquisa mais de sessenta títulos foram identificados — entre memórias, romances, livros de contos, poemas e relatos jornalísticos — publicados por grandes e pequenas editoras a partir de 2010.<sup>6</sup> Semelhante proliferação de textos literários que abordam o tema da ditadura na última década atesta que o trabalho da memória não tem passado despercebido pelo campo cultural.

\* \* \*

Yves Michaud (1992) adverte que não é possível pensar a *violência* como categoria independente dos pontos de vista e de critérios sociais, institucionais e jurídicos. A dificuldade em definir o termo advém não apenas do fato da violência ser um evento que foge à norma, desregrada e imprevisível em sua essência, mas também de seu constante deslocamento entre esferas — das execuções em praça pública aos campos de concentração, das guerras de trincheiras aos ataques por drones, do dano físico ao dano psíquico. Nesse sentido, “a *decapitação* na sociedade da soberania, a *deformação* na sociedade disciplinar e a *depressão* na sociedade de desempenho são estágios da mudança topológica da violência, que é sempre

---

<sup>6</sup> O levantamento resultou em uma lista organizada por títulos, autores e década de publicação que se encontra em ANEXO.

mais internalizada, psicologizada e, assim, acaba se tornando invisível” (HAN, 2017, p. 10-11). Logo, a violência não pode ser pensada exclusivamente como manifestação eruptiva ou excepcionalidade política; semelhante postura implicaria na exclusão da violência estrutural ou simbólica que, segundo Luis Felipe Miguel (2018, p. 96), “é camuflada por sua conformidade às regras; é naturalizada por sua presença permanente na tessitura das relações sociais; é invisibilizada porque, ao contrário da violência aberta, não aparece como uma ruptura da normalidade”. Convém lembrar que as raízes latinas de “violência” já antecipam essa percepção ao carregar o sentido de “potência” (*vis*), ou seja, aquilo que assinala a “essência” ou “caráter” do ser (DADOUN, 1998). A violência consiste, dessa forma, em uma força estruturante que marca profundamente relações sociais, políticas de governo e instituições, além, claro, do campo literário — tanto no sentido do estabelecimento do cânone e nos embates sobre legitimação e representatividade dentro da crítica, quanto a nível do próprio texto e dos recursos narrativos empregados para dar conta de sua representação.

Também o *esquecimento*, enquanto categoria epistemológica, resiste a uma definição estanque. Via de regra, sua percepção é invocada a partir de contrapartes conceituais não necessariamente opostas, como memória, identidade, arquivo, história.<sup>7</sup> Na percepção de Nietzsche (1983) em “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”, por exemplo, a força motriz da história é recordar, e a da memória, esquecer. Para Halbwachs (2006), a memória coletiva seria um elemento agregador capaz de dar coesão aos grupos humanos. O sentido de pertencimento estaria ameaçado, portanto, caso as práticas identitárias não fossem protegidas contra a *ameaça* do esquecimento. Em termos semelhantes, mas em discussão mais complexa, Paul Ricoeur (2007, p. 421) reconhece que “o esquecimento continua a ser a inquietante ameaça que se delineia no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história”. Arelado ao perdão ou à expiação dos crimes, o esquecimento seria, para o filósofo francês, essencialmente um emblema da vulnerabilidade de nossa condição histórica porque todo lembrar, sobretudo o lembrar da narrativa institucional, demanda gestos de seleção e apagamento:

Está em ação aqui uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos autores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. Mas esse desapossamento não existe sem uma cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semipassivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma por um querer-não-saber (RICOEUR, 2007, p. 455).

---

<sup>7</sup> Ver Nietzsche (1983), Halbwachs (2006), Nora (1993).



A aproximação entre esquecimento e vulnerabilidade acima não é gratuita: se pensarmos, junto ao cientista político Tomás Moulian (1997, p. 37, tradução minha) que “o consenso é o estágio mais avançado do esquecimento”, podemos tornar evidentes os impactos causados à memória coletiva pelas *técnicas institucionalizadas de esquecimento*, definidas por Nelly Richard (2004) como medidas jurídicas, discursivas ou midiáticas que buscam impor uma determinada interpretação do passado, muitas vezes fundamentadas no ideal de reintegração social de um “nós” tranquilizador. Um exemplo próximo encontra-se na crítica literária brasileira, cujos livros de historiografia publicados ao longo do século XX, pautados nos princípios idealistas das “verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares” (COUTINHO, 1976, p. 8), validaram, por bastante tempo, a exclusão de escritoras e escritores não-brancos do cânone, afastados, uns e outras, sob a alegação de serem pouco universais e/ou demasiado políticos (como se as noções de “literatura”, “valor” e “universalidade” não fossem ideologicamente carregadas). A história oficial,<sup>8</sup> grande alvo de disputas, também impõe o que deve ser recordado e o que precisa ser esquecido, endossando determinadas figuras públicas e preterindo outras, consagrando mitos e obliterando efemérides, promovendo, em suma, múltiplos afastamentos entre passado e presente que levam, em última análise, ao apagamento do confronto entre forças políticas e à precarização de grupos sociais não-hegemônicos. Ciente disso, Walter Benjamin (1994, pp. 224-5) já nos alertava em suas teses “Sobre o conceito de história”: “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”.

Defendo aqui, portanto, que a memória também pode ser precarizada de maneira análoga à precarização da vida humana. Em *Quadros de guerra*, Judith Butler aborda as diferentes estratégias políticas e midiáticas responsáveis por esculpir o discurso da “violência justificada”. Ainda que toda vida seja em sua essência precária, no sentido de que está sujeita a acidentes, doenças ou formas fatais de violência, é a partir de determinados enquadramentos que reconhecemos quais vidas são passíveis de luto, com direito a lápides e rituais de rememoração, e quais vidas podem ser perdidas ou *humanitariamente* bombardeadas:

Essas populações são ‘perdíveis’, ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. Consequentemente, quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que

---

<sup>8</sup> O termo “história oficial” é tomado, aqui, no sentido oposto ao de “história crítica” (NIETZSCHE, 1994) ou do conceito de “materialismo histórico” de Walter Benjamin (1994).

racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos ‘vivos’ (BUTLER, 2016, p. 53).

A precarização da memória da ditadura seguiu, e continua a seguir, lógica semelhante: trata-se de uma memória “perdível”, de um passado que precisava ser superado para que o país pudesse voltar aos trilhos e prosperar, deixando para trás desavenças e abandonando, de uma vez por todas, o sentimento revanchista contra militares, torturadores e patrocinadores da repressão. O discurso antirrevanchista, diga-se de passagem, é constantemente retomado cada vez que uma proposta de revisão da lei de 1979 entra em pauta no Congresso Nacional brasileiro, a última delas em 2018. Um dos principais articuladores da anistia, o general ditador João Batista Figueiredo, afirmou na época da elaboração da lei: “Eu não quero perdão porque perdão pressupõe arrependimento [...]. Eu apenas quero que haja esquecimento recíproco” (apud BAUER, 2017, p. 15).

A *precarização da memória*, assim como o conceito de vida precária de Judith Butler, é uma condição politicamente enquadrada de tal maneira que significa, neste contexto, apagar, suprimir, abrir mão das inúmeras narrativas que compõem um trauma cultural. É contra esse tipo de violência simbólica que, na síntese de Nelly Richard (2002a, p. 192, tradução minha), “arte e literatura devem explorar as falhas de significado, as opacidades da representação: tudo o que a memória oficial ou a memória institucional tendem a suprimir para que esses resíduos rebeldes não atrapalhem sua tarefa de acalmar o passado”. Ao intitular minha tese “*Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de B. Kucinski e Micheliny Verunschik*” procuro enfatizar precisamente a busca, dentro de um determinado recorte da produção cultural, dos sinais de uma doença entranhada no tecido democrático brasileiro. Essa doença ou mal-estar social a que me refiro — perpetrada por medidas institucionais e endossada por discursos que negam, escondem, distorcem ou apagam o legado autoritário da ditadura — tem sido representada pela literatura, na maioria dos casos, como um ciclo inquebrável de violências que se alimenta da maneira precária com a qual a sociedade brasileira tem lidado com o trauma da ditadura (bem como outros traumas). Escritas mais ou menos 50 anos após o golpe de 1964, são ficções contaminadas por um presente ainda marcado por arbitrariedades, sequestros e corpos desaparecidos, chacinas em bairros pobres e pelo uso sistemático da tortura nas delegacias de polícia de todo país: logo, ao se debruçar sobre o passado conflitivo, a literatura enxerga mais claramente os conflitos do presente e a relação entre as diferentes temporalidades. Um trabalho importante que merece atenção acadêmica porque, nas palavras de Jaime Ginzburg (2017, p. 205), “quanto mais visibilidade pudermos dar à violência traumática das experiências

brasileiras, mais distantes estaremos da viabilidade de idealizar uma identidade nacional totalizante, não conflitiva e fechada em si mesma”.

Na intrincada relação que se estabelece entre memória e violência, trauma e esquecimento, o texto literário representa, ainda, um passo importante na ampliação do conceito de “testemunha”. Para Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 57) o termo poderia incluir, também, “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”. Tomadas em conjunto ou individualmente, as narrativas aqui estudadas constroem um espaço ético para a memória, um lugar de transmissão de experiências-limite no qual, diferente do pesadelo descrito por Primo Levi em *É isto um homem?*, as histórias dos mortos, desaparecidos e sobreviventes possam encontrar ouvintes atentos. Assim, “quando o diálogo se torna possível, quem fala e quem ouve começam o processo de nomear, dar sentido e construir memórias. Ambos são necessários, um é indispensável ao outro, interagindo em um espaço compartilhado” (JELIN, 2002, p. 64, tradução minha). As ficções sobre a ditadura se comportam, portanto, como suportes materiais para a construção desse espaço simbólico de resistência e, como tais, interagem com a memória individual de cada sujeito provocando uma reação, ou tomada de consciência, contra as voltas violentas do recalcado:

A literatura ligada ao trauma pode importar, em um país calcado em experiências intensas de autoritarismo político e violência coletiva, como uma espécie de ‘inconsciente coletivo’ (Jameson, 1992), em que o impacto traumático recalcado tenta encontrar formas de se manifestar (GINZBURG, 2017, p. 166).

No sentido mais freudiano do termo, o trauma designa “um evento que vai além dos ‘limites’ da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84). Em outras palavras, trata-se de um excesso de estímulo absorvido pela vítima que não consegue elaborá-lo conscientemente e, por essa razão, permanece como ferida não cicatrizável alojada no limite da representação. Ainda que o conceito tenha sido desenvolvido com o indivíduo em mente, o século XX nos proporcionou amostras mais que suficientes para enxergá-lo de uma perspectiva social. Grupos étnicos, religiosos ou políticos podem atravessar um evento traumático sem, contudo, conseguir elaborá-lo e superá-lo enquanto comunidade.<sup>9</sup> O espaço criado entre um evento e sua elaboração coletiva foi chamado por Jeffrey Alexander (2004, p. 11) de “processo de trauma” (*trauma process*), que teria início a partir do momento em que atores coletivos

---

<sup>9</sup> Entre os conflitos que as Ciências Sociais consideram traumas coletivos os mais citados são o genocídio dos armênios, a *shoah* dos judeus, o massacre dos *tutsis* em Ruanda, o *apartheid* na África do Sul.

decidem representar a dor como um rasgo no tecido social e exigir reparação simbólica, institucional e emocional. Note-se que exigir, no entanto, não significa obter sucesso na demanda estabelecida. Para Alexander (2004) o *trauma cultural* é, portanto, uma construção social cuja validade está atrelada à ação de agentes coletivos (chamados *carrier groups*) e de sua capacidade de convencer o público que uma experiência traumática de fato ocorreu:

A representação do trauma depende da construção de uma moldura convincente de enquadramento cultural. Em certo sentido, isso significa contar uma nova história. No entanto, essa narrativa é, ao mesmo tempo, um processo simbólico complexo e multivalente que é contingente, altamente contestado e, às vezes, altamente polarizador. Para que o público em geral fique convencido de que também ficou traumatizado por uma experiência ou um evento, os agentes coletivos precisam se envolver em um trabalho bem-sucedido de ressignificação (ALEXANDER, 2004, p. 12, tradução minha).

Independentemente de ser interpretado de uma perspectiva psicanalítica ou cultural, o trauma demanda a escuta do outro, e essa dimensão ética, reparadora quando amparada pela justiça ou quando incorporada ao tecido simbólico social, impede que a condição traumática possua o sujeito ou grupo. Na definição de Cathy Caruth (1995, pp. 4-5, tradução minha), “ser traumatizado é precisamente estar possuído por uma imagem ou evento”, significa carregar “uma história impossível dentro de si” ou tornar-se “o sintoma de uma história que não se pode possuir por inteiro”. Semelhante alijamento da experiência do ser transforma-o em uma versão precária de si mesmo; conseqüentemente, a aliança entre a impossibilidade de narrar e os esforços de uma reconciliação amnésica se manifesta, enquanto sintoma social, como “deficiência cultural *para ver o trauma*” (FELMAN, 2014, pp. 115-6):

Trauma é precisamente o que não pode ser visto; é algo que inerente, política e psicanaliticamente derrota a visão, mesmo quando esta entra em contato com as regras de evidência e com a investigação jurídica do julgamento em busca de visibilidade. Assim, o político está essencialmente ligado à estrutura do trauma. É, portanto, para a estrutura do trauma (e não simplesmente para uma diferente ideologia) que nossos olhos deveriam ser precisamente *educados*.

O que a literatura pode fazer como agente coletivo de um trauma cultural é educar os olhos e ajudar a enxergar clivagens. Isso não significa que enquanto *carrier group* a produção literária tenha o poder de interferir no plano institucional. No estudo *Trauma culture: the politics of terror and loss in media and literature* a professora e pesquisadora E. Ann Kaplan (2005) analisa como literatura e mídia vêm retratando o trauma tanto da perspectiva das forças institucionalizadas quanto daquela formada por vozes menos convencionais. Ao longo de seu estudo, a autora busca analisar se o “trauma vicário” — de segunda mão, experimentado como “espetáculo” por aqueles que não passaram por uma situação traumática — é capaz de

engendrar mudanças paradigmáticas ou, ao menos, um envolvimento pró-social dos indivíduos. Frente aos riscos representados por discursos negacionistas e revisionistas que endossam o silenciamento, o trauma vicário trabalhado pela memória cultural adquire, na visão de Kaplan, uma dimensão eminentemente reparadora (contra o esquecimento) ou conciliatória (a favor da balança de histórias). É o que pensa, também, o historiador da ditadura brasileira Carlos Fico (2013, p. 249), para quem “a história não é necessariamente capaz de elaborar a solução do trauma, como talvez seja a memória”. Como alerta Nelly Richard (2004, p. 18, tradução minha):

Tribunais, comissões e monumentos aos direitos humanos regularmente citam a memória (eles a mencionam), mas suas palavras cuidadosamente escolhidas deixam de lado toda a substância machucada da lembrança: a densidade psíquica, a magnitude da experiência, o despertar emocional, a cicatriz de algo inesquecível que resiste a ser submissamente moldado nas formas superficiais do procedimento judicial ou na inscrição de uma placa institucional.

Assim, dar relevo às representações simbólicas de um trauma cultural no campo literário é uma maneira de garantir que a reconstrução do passado não fique restrita ao conformismo institucional de arquivos, monumentos ou efemérides. Na famosa síntese de Pierre Nora (1993, p. 13), “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. Não é possível, no entanto, pensar em “lugar de memória” sem levar em conta o “lugar de enunciação” que o institui, eminentemente político. O monumento pode, muitas vezes, significar a vitória de uma narrativa sobre inúmeras outras, tornando-se imagem-síntese de um passado reificado que não se coaduna à imprevisível organicidade da memória:

O monumento e o documento têm o mérito de converter a memória em referência coletiva, em data para a recordação pública, tal como ocorre nos informes de tribunais ou placas comemorativas. Mas a objetivação da memória, sua classificação em arquivos ou sua ritualização em monumentos correm o risco de projetar a imagem estática de um passado preso. Para evitar essa fixidez da lembrança, a memória deve selecionar e montar, recombinar materiais inacabados da recordação experimentando incessantemente novos vínculos fragmentários entre eventos e entendimentos. [...] A coleta desses fragmentos, evitando junções forçadas, aprofundando-se na desarmonia e no conflito, na rugosidade de suas bordas, é uma questão ética e estética (RICHARD, 2002a, pp. 191-2, tradução minha).

De certa forma, a comparação feita por Nelly Richard entre o “trabalho da memória” e a “coleta de fragmentos” justifica a aproximação da questão central desta tese — *como a produção literária brasileira mais recente tem lidado com a memória da ditadura?* — a partir de uma contextualização da Comissão Nacional da Verdade e das relações de “desarmonia e conflito” entre a CNV e as narrativas publicadas na última década, apresentadas no capítulo 1.

Com isso, busco caracterizar as obras reunidas tendo em vista elementos recorrentes que mantêm um diálogo aberto com os limites da CNV e denunciam, cada uma à sua maneira, questões sociais prementes derivadas da precarização da memória e dos mecanismos institucionais de esquecimento. Do levantamento de ficções derivado desta pesquisa, o tríptico de B. Kucinski e a *Trilogia infernal* de Micheliny Verunschik se destacaram como detentores de um potencial simbólico mais abrangente e merecedores de atenção acadêmica. Ao trazer para o campo da análise crítica as ficções desses dois autores pretendo investigar como diferentes vozes se articulam em relação aos discursos do passado e do presente, e de que forma elas contribuem com a manutenção da memória de um trauma cultural sem, contudo, abandonarem-se a realismos politizados, optando por estruturas narrativas dialógicas que entrelaçam ética e estética.

A proposta acima pode causar estranhamento, uma vez que o livro de contos *Você vai voltar pra mim* e as novelas *K. Relato de uma busca* e *Os visitantes* não constituem, formalmente, uma trilogia. Essa aparente inconsistência taxionômica se justifica, no entanto, através de três evidências paratextuais e uma hipótese.

A primeira evidência diz respeito à advertência ao leitor presente nas duas primeiras edições de *K.* publicadas pela editora Expressão Popular (2011, 2012). Nela, Kucinski reforça, talvez desnecessariamente,<sup>10</sup> a construção da novela através do inevitável jogo entre imaginação e memória, e se refere à estrutura “arbitrária” que orientou a organização dos capítulos do livro: “A unidade se deu através de *K.* Por isso, o fragmento que o introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribuições está quase no final. A ordem dos demais fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos” (KUCINSKI, 2012, p. 13, grifo meu). Em outra advertência, desta vez à edição de *Você vai voltar pra mim*, Kucinski reforça o caráter inventivo de suas narrativas, ainda que lembrem pessoas e episódios reais, e chama a atenção para o processo de seleção e escritura dos textos: “as histórias desta coletânea fazem parte de um conjunto de 150 contos escritos entre junho de 2010 e junho de 2013, dos quais foram selecionados aqueles que se inspiram no clima de opressão reinante em nosso país nas décadas de 1960 e 1970 e suas sequelas” (KUCINSKI, 2014, p. 7). A declaração nos permite inferir que algumas narrativas foram escritas no mesmo período em que o autor trabalhava na elaboração e publicação de *K.*, e não seria inviável supor que dentre os fragmentos escolhidos para compor o *Relato de uma busca*, um ou outro tenha sido aproveitado do conjunto

---

<sup>10</sup> Vale notar que nas edições subsequentes, pela Cosac Naify (2013) e pela Companhia das Letras (2016), Kucinski omitiu consideravelmente o texto desta advertência, mantendo apenas a primeira frase “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”.

referido acima. Em um trecho de *Os visitantes*, o narrador-escritor corrobora essa ideia ao declarar que “a novela [K.] escreveu-se quase por si mesma, como um desses livros espíritos psicografados; e nem era novela, eram uns contos, primeiro um, depois outro, e saíam fácil, como se já estivessem prontos” (KUCINSKI, 2016, p. 18). Também na apresentação do volume *A cicatriz e outras histórias: (quase) todos os contos de B. Kucinski*, o autor se refere aos capítulos de sua primeira novela como “contos” e justifica a não inserção dos mesmos na coletânea publicada em 2021 (daí o “quase todos”). Por fim, a terceira evidência estaria na relação de causa e efeito estabelecida entre as duas novelas uma vez que *Os visitantes* ficcionaliza a recepção de público e crítica de *K*. Além disso, a novela de 2016 se filia ao livro de estreia do escritor por meio do reaproveitamento da primeira frase da advertência de 2011, que retorna como epígrafe: “Tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2016, p. 9).

A partir das ocorrências paratextuais apresentadas acima, a hipótese que se forma para efeitos de análise convida a perceber alguns contos de *Você vai voltar pra mim* e capítulos de *Os visitantes* como narrativas que poderiam ser facilmente amalgamadas ao fio condutor principal de *K*., que acompanha a personagem do pai em busca da filha e do gênero desaparecidos políticos.<sup>11</sup> Ela nos desafia a encontrar outra “possibilidade de ordenamento dos textos” — validada pela advertência de Kucinski (2012, p. 13) — na qual a história central da personagem *K*., as conversas de um escritor com os leitores de sua novela sobre um pai em busca da filha, e as narrativas de outras tantas vozes atingidas direta ou indiretamente pela ditadura poderiam formar uma obra única com coesão própria e sem prejuízo de nenhuma das partes. Levada a bom termo, essa experiência não pretende cercear a independência do texto literário por um capricho exegetico; pelo contrário, será uma oportunidade de perceber a *circularidade da experiência traumática* na obra de Kucinski a partir de textos publicados em diferentes contextos, mas que, articulados como peças de um mesmo quebra-cabeça, produzem um efeito que traduz o paradoxo de uma memória dividida entre presenças e ausências, entre o desejo de um luto institucionalmente negado e o rasgo no campo semântico da morte provocado pelo desaparecimento. O estudo dessas relações será tratado no capítulo 2.

Também composta por vozes diferentes que se complementam dialogicamente, a *Trilogia infernal* de Micheline Verunschik apresenta a ditadura brasileira como sombra de uma violência patente que contamina o público e o privado. A história tem início quando o delegado de uma cidade do interior, pai da narradora Laura, decide manter prisioneiro em casa um jovem

---

<sup>11</sup> Dos 27 capítulos que compõem *K*., treze acompanham a figura do protagonista. Os demais catorze capítulos apresentam outras vozes narrativas.

acusado de “comer gente” como forma de evitar que o rapaz fosse linchado pelos moradores da ficcional Santana do Mato Verde. Partindo dessa premissa, a narrativa de Laura se estende do final dos anos 1980 até os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade na década de 2010. À medida que a protagonista costura uma história na outra, descobrimos que seu pai foi um torturador da ditadura e é o principal suspeito pela morte de sua mãe.

Decidida a conectar os fios soltos da memória de sua família, Laura se depara com as valas comuns da memória nacional: documentos, envelopes e histórias oficiais que escondem monstruosidades. A ditadura, na trilogia de Verunschik, não rouba apenas vidas, corpos e nomes, mas também a noção de pertencimento, o sentido de coletividade, a estima pela memória. O que resta, parece dizer o romance, é a violência. Contra a ruína da memória e a história dos vencedores, a literatura de Verunschik aproxima repressão política e violência de gênero, fabulação e arquivo, para cumprir com o desejo da narradora de levar justiça aos mortos, não esquecer seus nomes e acusar os perpetradores. O capítulo 3 desta tese se ocupará da *Trilogia infernal* e seus desdobramentos.

Vale destacar ainda que as referidas obras pertencem a temporalidades estratégicas: *K* antecede imediatamente os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, enquanto os contos de *Você vai voltar pra mim* e a novela *Os visitantes* não apenas se nutrem das pesquisas e audiências públicas, como ficcionalizam tanto o ciclo de memória cultural em que estão inseridas quanto os mecanismos legais de recuperação da memória coletiva. Publicados respectivamente em 2011, 2014 e 2016, os três livros apresentam elementos narrativos e sociais que refletem suas posições pré-, durante e pós-comissão. A *Trilogia infernal*, por sua vez, também se encontra marcada por violentas transformações a nível nacional. O primeiro livro da trilogia surgiu em 2016, período de forte polarização e instabilidade política que deu início ao golpe contra a presidenta Dilma Rousseff articulado pela mídia, pelo empresariado, por parlamentares, juízes, latifundiários e militares. Em meio à perseguição de líderes políticos, à homenagem a um torturador na câmara dos deputados, à redução de direitos, ao desmonte de políticas públicas e às declarações de um comandante do exército brasileiro que pedia garantias contra “o risco de surgir uma nova Comissão da Verdade”,<sup>12</sup> a segunda e a terceira parte da trilogia vieram a público.

---

<sup>12</sup> Diante da intervenção militar no Rio de Janeiro, assinada pelo presidente Michel Temer, o general comandante do Exército Eduardo Villas Bôas declarou, em reunião com o Conselho da República ocorrida no dia 19 de fevereiro de 2018, a necessidade de garantias para os militares agirem sem o risco de uma nova comissão da verdade. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/blog/cristiana-lobo/post/general-vilas-boas-militares-precisam-ter-garantia-para-agir-sem-o-risco-de-surgir-uma-nova-comissao-da-verdade.ghtml>>. Acesso em: 31 out. 2021.



\* \* \*

“Discutir critérios de avaliação de obras literárias exige discutir política da memória”, alerta Jaime Ginzburg (2017, p. 50). Logo, pensar a produção literária brasileira sobre a ditadura a partir dos eixos *violência* e *esquecimento* implica, por conseguinte, adotar uma postura isenta de qualquer inocência epistêmica, ou seja, assumir uma atitude que comporte a dimensão ética e política exigida pelo tema sem perder de vista os dispositivos que conferem cientificidade à pesquisa acadêmica. Uma investigação atenta não apenas aos dispositivos narrativos e seus efeitos na fatura da leitura, mas também ao percurso de uma memória literária que não pode ser encarada como ideologicamente neutra.

Na avaliação de Maria Rita Kehl (2010, p. 128), “displicência” e “frivolidade” caracterizaram a maior parte do ambiente crítico dos anos 1980, “como se pudéssemos conviver com o esquecimento dos desaparecidos; como se nosso conceito de humanidade pudesse incluir tranquilamente o corpo torturado do outro”. De maneira pouco surpreendente, a produção literária sobre a ditadura foi parcimoniosamente tratada pela crítica literária brasileira durante as últimas décadas do século XX. Segundo Jaime Ginzburg (2017, p. 394), vários fatores contribuíram para essa insuficiência crítica, “incluindo a presença de ideologias autoritárias nas universidades (Oliveira, 1983), a cooptação da elite intelectual pelo sistema de poder (Miceli, 2004) e a circulação de correntes críticas de análises literárias que desconsideram o contexto histórico (Bosi, 1992).” Tendo em vista a manutenção de privilégios que acompanha o estabelecimento do cânone e o empenho pela homogeneização dos conflitos humanos presente no discurso universalista da crítica, a inevitável aproximação entre política e literatura sempre foi, e continua sendo, um campo minado para a pesquisa em literatura.

Não cabe no escopo desta introdução resgatar exaustivamente todos os estudos realizados sobre literatura e ditadura no Brasil, muitos dos quais já tiveram sua própria parcela de rejeição ou suporte acadêmico. Apesar de reconhecermos sua contribuição para a crítica literária sobre a ditadura hoje, textos como *Literatura e vida literária* (Flora Süssekind, 1985), *Protesto e o novo romance brasileiro* (Malcolm Silvermann, 1995), *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70* (Tânia Pellegrini, 1995), “Depois do poemão. Um eu encoberto” (Heloísa Buarque de Holanda, 2000) e *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80* (Alcmeno Bastos, 2000) apresentam os resultados de suas pesquisas circunscritos a uma temporalidade superada, um tempo passado em que a literatura se ocupava de grupos opositores que pegavam em armas, embrenhavam-se nas matas, sequestravam embaixadores, lutavam contra um governo ilegítimo e eram mortos em emboscadas ou salas de tortura. Sob as lentes

microscópicas das pesquisas acima, a relação entre literatura e ditadura é apresentada do ponto de vista de uma democracia consolidada que impregnava o senso comum (ou em vias de se consolidar, no caso de Süsskind). As obras literárias estudadas por essas pesquisas compõem, em síntese, um perfil com “valor documental” do que a prosa e a poesia foram capazes de produzir durante os anos mais ferozes da repressão ou imediatamente após a Lei da Anistia e a abertura política.

Merecem destaque, no entanto, aquelas pesquisas que estabelecem conexões entre a experiência violenta dos anos de chumbo e nosso presente amnésico prenhe de estruturas autoritárias. Elas cumprem de maneira mais evidente aquele potencial anunciado por Rita Terezinha Schmidt (2017, pp. 39-40), de que “os estudos literários podem articular o seu papel educacional com uma função social de relevância na medida em que abrirem o campo da reflexão e crítica às formas de silenciamento, de exploração e destituição do humano”.

Em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, a professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè apresenta a leitura de nove romances<sup>13</sup> escritos durante o período do golpe civil-militar iniciado em 1964. Reunidos em três blocos interpretativos determinados pelo espaço em torno do qual se articulam as narrativas — os salões, as praças e as casas —, a autora os considera “romances engajados” que “não cederam ao panfletarismo nem tampouco ao esquematismo didático” (1996, p. 139), bem-sucedidos em seu papel de denúncia social e contestação na medida em que se tornam, também, um “espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras” (1996, p. 25, grifos meus). A partir dos mecanismos dialógicos que desmontam, rearranjam, discutem, estilizam e parodiam as estruturas e discursos de poder, coerção e resistência que constituíram o imaginário político-social da época, Dalcastagnè (1995, p. 15) investiga o edifício ficcional dos romances em questão como forma de expor sua relevância para o presente: a “obrigação de não esquecer” diante do “sorriso dos canalhas”.

Partindo de uma premissa diversa, o trabalho de Idelber Avelar intitulado *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* delinea uma topologia das narrativas publicadas após os processos de redemocratização nos países do Cone Sul. Com foco em obras brasileiras, chilenas e argentinas escritas a partir da década de 1980, Avelar vai na contracorrente dos estudos críticos que associavam a proliferação de narrativas de caráter alegórico com a necessidade de burlar a censura em contextos de produção autoritários. Para

---

<sup>13</sup> *A festa* (Ivan Ângelo), *Zero* (Ignácio de Loyola Brandão), *Reflexos do baile* (Antonio Callado), *Os tambores silenciosos* (Josué Guimarães), *Sombras de reis barbudos* (José J. Veiga), *Incidente em Antares* (Érico Veríssimo), *Tropical sol da liberdade* (Ana Maria Machado), *A voz submersa* (Salim Miguel) e *As meninas* (Lygia Fagundes Telles).

Avelar, o recurso alegórico seria, na verdade, expressão de um fracasso constitutivo da escritura, que incorpora a derrota política ao edifício ficcional para narrar uma história que permanece indizível. Ao defender a utilização de “pós-ditatorial” num sentido mais amplo, o autor ressalta “a incorporação reflexiva dessa derrota em seu sistema de significações”, bem como “o momento em que se aceita a derrota como determinação irreduzível da escrita literária” (AVELAR, 2003, p. 27). Ancorado em aportes teóricos que vão de Nietzsche e Derrida a Nicolas Abraham e Maria Torok, Idelber Avelar (2003, p. 32) expõe a associação dolorosa entre literatura e experiência ativada por uma rede alegórica na qual o “imperativo do luto” e a “decadência da arte de narrar” são determinantes fundamentais.

A pesquisa de Milena Mulatti Magri, *A ficção na pós-ditadura: Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*, defendida em 2014,<sup>14</sup> analisa transversalmente e em profundidade os romances *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996) e *Dois irmãos* (2000) para compreender como essas narrativas apresentam uma leitura da experiência política da ditadura através da fragmentação, da falha, do discurso alquebrado e traumatizado. A partir do conflito entre narrador e autoridade, e tendo por suporte teórico as noções de alegoria e do *chiffonnier*<sup>15</sup> de Walter Benjamin, Magri esmiúça os dispositivos narrativos que parecem sustentar uma encenação por parte de narradores-testemunhas e do foco narrativo múltiplo da impossibilidade de se construir uma verdade definitiva sobre o passado, ou de se produzir qualquer visão coesa sobre o que se narra. Na admirável síntese da pesquisadora “é porque a história permanece incompreensível e velada que é preciso que se narre pelas bordas e sobre as rasuras o que até agora não foi compreendido” (MAGRI, 2019, p. 176). O esforço de uma geração que deseja entender-se com o passado traumático, alegorizado, na leitura de Magri, pelos narradores e personagens de Abreu, Carvalho e Hatoum, atravessa (e é atravessado por) inúmeras formas de violência, tanto aquelas associadas aos anos de repressão da ditadura civil-militar entre as décadas de 1960 e 1980, quanto as que extravasam no presente das periferias dos grandes centros urbanos. Os romances estudados comportam, na conclusão da pesquisadora, uma dimensão testemunhal, especialmente no que toca à capilaridade da experiência das vítimas: mesmo quando não amparados em fatos reais, eles permitem a vivência simbólica do evento histórico coletivamente recalcado.

---

<sup>14</sup> Pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras da FFLCH-USP, publicada em livro pela Editora Unifesp em 2019.

<sup>15</sup> O *chiffonnier* é o sucateiro ou trapeiro, alguém que sobrevive daquilo que foi descartado/ rejeitado. Para Benjamin, seria uma figura crítica da sociedade de consumo, emblemática do esforço de recuperação do passado e da memória.

A dissertação de Grazielle Frederico, *Ausências e silenciamentos: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira*, defendida em dezembro de 2016 propõe a análise de um conjunto de sete romances sobre a ditadura brasileira publicados a partir de 2000: *Não falei* (Beatriz Bracher, 2004), *História natural da ditadura* (Teixeira Coelho, 2006), *Soledad no Recife* (Urariano Mota, 2009), *Nem tudo é silêncio* (Sonia Regina Bischain, 2010), *K.* (B. Kucinski, 2011), *Amores exilados* (Godofredo de Oliveira Neto, 2011) e *O punho e a renda* (Edgar Telles Ribeiro, 2014). Partindo da proposta de interpelação ética de Levinas e de como esta se manifesta nas estruturas narrativas dos romances selecionados, Frederico divisa dois modos ficcionais de confrontar a memória da repressão: de um lado, a inscrição da ditadura militar em um passado distante e superado; do outro, as narrativas que reconhecem não ser possível “pacificar uma história que continua presente, impune” e que “diante de mortos e desaparecidos e de crimes contra os direitos humanos, não é possível propor certezas, encerramentos e uma conciliação nacional. A página não está virada e as cicatrizes permanecem abertas” (FREDERICO, 2016, p. 101). Este segundo grupo, no entendimento da pesquisadora, estaria comprometido com uma representação do regime opressor sem perder de vista a multiplicidade de questões derivadas da ditadura ainda presentes e prementes.

Publicado no início de 2017, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* de Eurídice Figueiredo se concentra no estudo de pouco mais de 50 anos de produção literária que trata da história do Brasil desde a década de 1960 até meados dos anos 2010. O escopo da pesquisa empreendida pela professora e pesquisadora é, portanto, bastante amplo. Compreende desde lançamentos mais recentes, como as obras premiadas de Julián Fuks (*A resistência*, 2015) e Maria Valéria Rezende (*Outros cantos*, 2016), quanto livros publicados durante os anos de repressão, a exemplo dos romances de Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Renato Tapajós. É importante ressaltar, todavia, que não se trata de um recenseamento exaustivo das obras produzidas sobre o assunto: o recorte em questão enfoca a reelaboração da experiência traumática da ditadura e a manutenção dessa memória na coletividade. A partir das noções de arquivo de Derrida e Foucault, associadas às contribuições de Walter Benjamin sobre a escrita da história, a autora compreende o conjunto de narrativas ficcionais e não ficcionais publicados desde 1964 como documentos capazes de inventariar não somente trajetórias de vidas, como também o impacto das torturas, mortes e desaparecimentos no cotidiano e no imaginário de milhares de brasileiros. A leitura dos textos apresentada por Figueiredo reforça a noção de literatura sobre a ditadura como trabalho de um *carrier group* (ALEXANDER, 2004):

Aqueles que tentam hoje escrever sobre o passado da ditadura se apoiam, de um lado, nas lembranças pessoais e familiares, de outro lado, em informações

levantadas e já compiladas nos diferentes arquivos. Muitos familiares de desaparecidos e mortos fizeram suas buscas, contribuindo para esclarecer os fatos e desmontar as farsas. O trabalho de escavação não terminou e a quantidade de livros publicados, sobretudo desde 2010, comprova que o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua (FIGUEIREDO, E. 2017, p. 30).

Na tradição iniciada pelos trabalhos seminais referidos acima e tendo em vista o número crescente de obras que abordam o tema da ditadura, faz-se necessário o estudo aprofundado dos expoentes atuais dessa tendência literária. Michel de Certeau (2013, p. 109) definiu a escrita da história como “um rito de sepultamento”. Nos capítulos que seguem, busco investigar em que medida a literatura cumpre um papel contrário, ou seja, como a ficção pode desenterrar aquilo que a história sepultou, experiências silenciadas ou preteridas por um presente pretensamente pacífico. Nas ficções de Kucinski e Verunschik, a carência de justiça, o trauma não elaborado, a perpetuação da violência e a precarização da memória são muito mais que temas transversais às obras: são sintomas sociais do esquecimento que impactam as estruturas narrativas, estabelecem uma dimensão testemunhal para os textos e resgatam a capacidade reparadora da imaginação. Esta tese é uma tentativa de compreender os pontos de encontro e tensão entre justiça e literatura, memória cultural e trauma, democracia e autoritarismo.

Por último, um parágrafo talvez desnecessário: o presente trabalho tem como princípio fundamental a crença de que o texto literário deve ter preeminência em relação às leituras teóricas, não o contrário. Com isso, quero ressaltar o poder de teorização da ficção e sua capacidade inerente de fornecer as ferramentas necessárias à leitura e interpretação de um texto em seu próprio corpo ficcional. As vozes de historiadores, filósofos, sociólogos, teóricos da literatura e críticos literários serão evocadas, portanto, em função de seu potencial articulador e estarão sujeitas às vicissitudes das obras sob escrutínio acadêmico.

## CAPÍTULO 1: A MEMÓRIA DA DITADURA NA FICÇÃO PÓS-CNV

Uma sociedade se define não só por sua atitude diante do futuro como também diante do passado: suas lembranças não são menos reveladoras que seus projetos. [...] Vivemos entre o mito e a negação, idolatramos certos períodos, nos esquecemos de outros. Esses esquecimentos são significativos; há uma censura histórica, bem como uma censura psíquica. Nossa história é um texto cheio de trechos escritos com tinta preta e outros escritos com tinta invisível. Parágrafos repletos de pontos de exclamação seguidos de parágrafos riscados.

— Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*

Na América Latina a memória é sempre política, um grito de justiça.

— Josefina Ludmer, *Aqui, América Latina*

### 1.1. OS LIMITES DA COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE

Após a reabertura política, o governo brasileiro levou mais de vinte anos para instaurar uma Comissão Nacional da Verdade com o objetivo de investigar as graves violações de direitos humanos cometidas no país entre 1946 e 1988. Ainda que tardio, o esforço da comissão visava ao fortalecimento das instituições democráticas e respondia a um longo processo de lutas por parte de perseguidos políticos e familiares de desaparecidos. Fundamentada no princípio de que o direito à memória e à verdade histórica seria capaz de engendrar um compromisso social pela manutenção do estado de direito, a Lei nº 12.528 foi aprovada pelo Congresso Nacional<sup>16</sup> e sancionada pela presidenta Dilma Rousseff em 18 de novembro de 2011. Seis meses depois, em 16 de maio de 2012, Rousseff instalou a CNV e apresentou os sete membros<sup>17</sup> responsáveis pela condução dos trabalhos até seu término em 2014. Com esta medida, o Brasil se tornou, no cenário latino-americano, o último país a estabelecer uma comissão para apurar crimes contra a humanidade perpetrados por agentes do Estado durante a ditadura.

---

<sup>16</sup> O projeto de lei, em seu artigo sexto, afirmava que a CNV poderia “atuar de forma articulada e integrada com os demais órgãos públicos” como, por exemplo, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e a Comissão da Anistia. O texto final aprovado, no entanto, acrescentava que a atuação da comissão de maneira integrada com outros órgãos estaria garantida se “observadas as disposições da Lei nº 6.683, de 23 de agosto de 1979”.

<sup>17</sup> Composta inicialmente por Claudio Lemos Fonteles (ex-procurador-geral da República), Gilson Langaro Dipp (ministro do Superior Tribunal de Justiça), José Carlos Dias (advogado), José Paulo Cavalcanti Filho (advogado e ex-ministro da Justiça), Maria Rita Kehl (psicanalista e jornalista); Paulo Sérgio Pinheiro (professor titular de ciência política da USP) e Rosa Maria Cardoso da Cunha (advogada criminal e defensora de presos políticos). Claudio Lemos Fonteles renunciou em setembro de 2013 e foi substituído por Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari (advogado e professor titular de direito internacional do Instituto de Relações Internacionais da USP).

A criação de comissões da verdade pressupõe um confronto crítico com o passado. Por meio delas, instâncias governamentais e sociedade civil assumem a tarefa de desmontar mecanismos que dissimulam um evento traumático, oferecendo um fórum para que práticas autoritárias sejam expostas e questionadas à medida que novos significados são publicamente trazidos à tona. Como adverte Caroline Silveira Bauer (2017, p. 26), “é na gestão pública do passado que se encontra um espaço privilegiado para pensar-se as relações entre história, tempo e ética”. Neste espaço, a abertura de arquivos, a coleta de depoimentos, o cotejo entre narrativas e a elaboração de relatórios galvanizam uma abordagem agonística (MOUFFE, 2013) do problema da memória, fomentando o conflito necessário e inerente à manutenção de valores democráticos. A memória assume, então, o sentido de lembrar ativo, “um processo aberto de reinterpretação do passado, que desfaz e refaz seus nós, para que se ensaiem novamente os acontecimentos e as compreensões” (RICHARD, 2002b, p. 77).

O texto da Lei nº 12.528/2011 guarda, todavia, implicações práticas dignas de nota. A primeira delas diz respeito ao vasto período demarcado (1946 a 1988), indicativo de um esforço para dispersar a centralidade da ditadura como objetivo da comissão (QUINALHA, 2013). Em segundo lugar, a lei é clara ao propor que a comissão deverá agir de maneira estritamente *investigativa*, apesar de reconhecer a violação sistemática de direitos humanos alçada, pelo governo brasileiro, ao status de política estatal durante os anos de exceção. No escopo de suas determinações estavam previstos a coleta de testemunhos, o esclarecimento das circunstâncias de tortura, morte, desaparecimento e ocultação de cadáveres, a identificação de lugares e instituições relacionadas a práticas de violação de direitos, a reconstrução da história recente do país e a recomendação de medidas que impedissem novos abusos e promovessem efetiva reconciliação nacional. Logo, a comissão deveria desconstruir a teoria dos dois demônios,<sup>18</sup> oficializando um discurso que colocaria desaparecidos, perseguidos, torturados e familiares no lugar jurídico de vítimas de crimes contra os direitos humanos cometidos pelo Estado.

A lei não contempla, portanto, um dos pilares da justiça de transição que prevê, ao lado do direito à verdade, à reparação e reformas institucionais, que vítimas e sociedade civil também sejam devidamente auxiliadas na busca por justiça (SIKKINK, WAILLING, 2007; CUNHA, 2020). Na esteira de outros marcos legais da responsabilidade do Estado — como a Comissão

---

<sup>18</sup> “A teoria dos ‘dois demônios’ é dominante nas Forças Armadas Brasileiras e em alguns setores da sociedade civil, e estabelece uma equiparação ética da responsabilidade entre militares e esquerda sobre a violência das ditaduras civil-militares de segurança nacional. Responsabilizando igualmente os ‘dois demônios’ como forças que se equivalem, justifica-se a imunidade e impunidade dos agentes repressivos, corroborando a ideologia da reconciliação. Por esse raciocínio, os dois lados seriam culpados, de modo que se deve incentivar o esquecimento recíproco (BARBOSA, 2014, p. 2).

Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP)<sup>19</sup> e a Comissão da Anistia<sup>20</sup> — a CNV foi instrumentalizada sob os signos da *solidariedade social* e do *imperativo da verdade*, destinada a beneficiar toda a sociedade, incluindo “os 82 milhões de brasileiros que nasceram já sob o regime democrático” (BRASIL, 2014, p. 21), sem, contudo, questionar os efeitos de uma busca por memória que abdica do direito à justiça. Na análise do debate que deliberou sobre o requerimento de urgência da pauta CNV (aprovado com 351 votos a favor, 42 contrários e 11 abstenções)<sup>21</sup> e, posteriormente, dos discursos na sessão plenária de 21 de setembro de 2011 que favoreceu o projeto de lei que criava a Comissão Nacional da Verdade, a professora e pesquisadora Janaína de Almeida Teles (2020, pos. Kindle 3636) ressalta “as disputas políticas e metodológicas que refletiam o amplo arco ideológico de seus integrantes, a reduzida participação da sociedade e o temor dos envolvidos nos abusos da ditadura em face das possíveis consequências jurídicas das investigações da CNV”. De um lado, o reconhecimento de um momento histórico para o país e para a democracia brasileira, do outro, a retórica de que a comissão representaria uma ameaça à convivência democrática; no meio desse debate legislativo, a aprovação unânime de um projeto de lei que desconsiderava as demandas de familiares e da sociedade civil (TELES, J. 2020).

Em parte, os obstáculos levantados à responsabilização criminal dos agentes da repressão se deveram à manutenção de interesses hegemônicos antirrevanchistas que não apenas guiaram a formulação da Lei da Anistia de 1979, mas mantiveram a influência do tacão militar sobre a Constituição de 1988<sup>22</sup> e sobre as leis de reparação que se seguiram. Segundo Anthony Pereira

---

<sup>19</sup> Estabelecida pela Lei nº 9.140 de 1995 que reconheceu a responsabilidade do Estado brasileiro pela morte e desaparecimento de opositores da ditadura e permitiu, entre outras medidas, a emissão de atestados de óbito.

<sup>20</sup> Comissão criada pela Lei nº 10.559 de 2002 com o intuito de indenizar vítimas e familiares de mortos e desaparecidos políticos.

<sup>21</sup> Após a aprovação da urgência, o deputado Jair Bolsonaro subiu à tribuna para se manifestar nos seguintes termos: “[...] A Sra. Presidente Dilma está pensando o quê? Que com esse poder de busca e apreensão ela vai entrar no CIE [Centro de Informação do Exército], no sistema de informação de outras forças [...] e vão [sic] apreender e acabou? [...] O que vocês têm a ganhar com isso? A Dilma vai ter o seu troco. Vai! Ela quer a Comissão da Verdade? Vai ter a tribuna da verdade aqui. E eu não tenho medo de processo de cassação, não! [...] Não queiram ameaçar. Não me importo com isso. O soldado que vai à guerra e que tem medo de morrer é um covarde. E o Parlamentar que não usa da palavra é um vendilhão. E eu não sou um vendilhão, não. Não me afino com vocês. Covardes! Muito machão aqui com microfone na mão! [...] Essas verdades, essas verdades não vêm a público. Essas verdades vocês não querem. Fizeram curso em Cuba, na China, na Coréia, de guerrilha, de como torturar, de como sabotar, de terrorismo, e vieram aqui ao Brasil falar que combatiam uma tal de ditadura. Isso é uma piada, isso é uma piada, é uma vergonha. E eu lamento que o meu Congresso esteja aprovando essa proposta, apunhalando os militares das Forças Armadas, apunhalando!” (BRASIL, 2011, pp. 171-172).

<sup>22</sup> Apesar de apresentar avanços na esteira das democracias mais avançadas, como benefícios sociais e a descentralização dos poderes, parte da Constituição autoritária de 1967 (e sua emenda de 1969) continuaram a integrar a carta de 1988, em especial as cláusulas relativas à autonomia das Forças Armadas, ao controle do Exército sobre as PMs, à segurança pública e ao sistema judiciário militar.



(2009, p. 219), “o Brasil foi o [país] que viveu menos justiça de transição após a transição democrática, em parte porque a legalidade autoritária — gradualista e conservadora — de seu regime militar envolveu a participação de boa parte do *establishment* jurídico e continuou a ser legitimada sob a democracia”. Não surpreende, portanto, que a recomendação de julgamento e punição para torturadores tenha sido mantida fora das atribuições<sup>23</sup> da Comissão Nacional da Verdade, sobretudo porque a impunidade daqueles foi, e continua sendo, assegurada por uma leitura oportunista da Lei nº 6.683/1979.<sup>24</sup> Na avaliação de Flávia Piovesan (2010, p. 100), não é possível atribuir conexão entre as sevícias cometidas por torturadores nos porões da ditadura e as ações praticadas por perseguidos políticos: “a anistia perdoou a estas e não àquelas; perdoou as vítimas e não os que delinquem em nome do Estado [...], é inadmissível que o crime de tortura seja concebido como crime político, passível de anistia e prescrição”.<sup>25</sup>

A proximidade tantas vezes reiterada entre anistia e amnésia “aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação da memória” (RICOEUR, 2007, p. 460). Enquanto suspensão da máquina jurídica e tentativa de reconciliação, a anistia repousa na dissimulação coletiva de um passado tido por superado; ela é, em outras palavras, “um esquecimento voluntário, uma forma de autofixação e limitação do discurso, que toma determinados estados de coisas e os expulsa da circulação social” (ASSMANN, 2011, p. 79). Falar em esquecimento social é, na verdade, admitir uma falha na transmissão do que se conhece do passado à posteridade, independente desta falha ter sido intencional ou acidental, produto de rebelião ou indiferença, trabalho de grupos civis ou militares. Como consequência, uma ruptura se estabelece entre a memória individual e o exercício público da memória, uma vez que questões prementes do presente — como o desemprego, a inflação, pandemias e outras tragédias —

---

<sup>23</sup> Refiro-me, aqui, ao texto da Lei nº 12.528/2011. Nas recomendações finais do relatório da CNV (volume 1), os membros da comissão reforçaram a necessidade de que crimes de violação de direitos humanos fossem levados aos tribunais: “A CNV considerou que a extensão da anistia a agentes públicos que deram causa a detenções ilegais e arbitrárias, tortura, execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres é incompatível com o direito brasileiro e a ordem jurídica internacional, pois tais ilícitos, dadas a escala e a sistematicidade com que foram cometidos, constituem crimes contra a humanidade, imprescritíveis e não passíveis de anistia” (BRASIL, 2014, p. 965).

<sup>24</sup> A expressão “crimes conexos”, a partir da qual se justificou a anistia de torturadores, diz respeito aos delitos que detêm uma relação de causa e efeito com outro crime, seja para encobrir ou facilitar sua execução.

<sup>25</sup> “O crime de tortura viola a ordem internacional e, por sua extrema gravidade, é insuscetível de anistia ou prescrição. A tortura é crime de lesa-humanidade, considerado imprescritível pela ordem internacional. Demanda do Estado o dever de investigar, processar, punir e reparar a violação perpetrada, assegurando à vítima o direito à justiça e o direito à prestação jurisdicional efetiva” (PIOVESAN, 2010, p. 100). Cabe reiterar, ainda, junto ao professor Lenio Streck (2009, pp. 25-6), que “a Lei 6.683/79 concedeu anistia apenas aos crimes políticos; a tortura ficou efetivamente fora do seu alcance; o art. 8 do ADCT (Ato das Disposições Constitucionais Transitórias) não concede anistia a qualquer atitude violadora dos direitos humanos; as leis 9.140 e 10.559 não dizem respeito ao ‘apagamento’ de crimes que não os de índole política. Ou seja: como a tortura não é crime político, não poderia ser alcançada por qualquer lei ou Constituição. Mas, mais do que isso, nenhuma lei pode proteger de forma deficiente ou insuficiente os direitos humanos fundamentais”.

sempre irão suplantar, nas pressões sociais e na agenda política, a necessidade de reabertura de arquivos ou exumação de corpos desaparecidos há décadas. Aliada ao estigma da cordialidade brasileira,<sup>26</sup> a anistia compôs, em última análise, o enquadramento simbólico dentro do qual a Comissão Nacional da Verdade operou e foi, portanto, seu ponto de partida e limite jurídico. Ainda segundo Aleida Assmann (2011, p. 91), “o passado recordado [...] está sempre relacionado com projetos identitários, com as interpretações do presente e as pretensões de validade. Assim, a reflexão sobre a recordação conduz ao cerne da reflexão sobre motivação política e formação da identidade nacional”.

A despeito de algumas conquistas, como a Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011) ou das 29 recomendações presentes no relatório final, é importante frisar que a ausência do caráter jurídico de responsabilização foi decisiva para a diluição do impacto social e simbólico que, hoje, podemos atribuir à CNV. Segundo avaliação de Janaína de Almeida Teles (2020, pos. Kindle 3671), “a Comissão da Verdade subestimou a magnitude da violência empregada pela ditadura militar, assim como de seu legado e suas repercussões, o que se reflete na precária cidadania exercida no Brasil”. Dessa forma, “os limites impostos pela transição democrática tutelada à valorização das memórias e experiências do passado não favoreceram a constituição de uma consciência coletiva acerca da repressão ditatorial e do status de suas vítimas e sobreviventes” (TELES, J. 2020, pos. Kindle 3677). Decorre dessa justiça de transição *à brasileira*, isto é, sem justiça, uma oportunidade desperdiçada de apresentar à esfera pública a face condenada dos responsáveis diretos e indiretos por crimes contra a humanidade. Como será demonstrado a seguir, a guinada autoritária que temos observado nos últimos anos e o retorno do protagonismo às claras de militares na cena política nacional são apenas algumas das consequências da transformação de um mecanismo de acesso à justiça em ferramenta conciliadora. Na síntese de Janaína Teles (2020, pos. Kindle 3690), “uma vez mais, o Brasil perdeu a oportunidade de gerar investigações que refletissem a magnitude da violência estatal do período, assim como de estabelecer rupturas significativas com as práticas e instituições remanescentes da ditadura militar”.

\* \* \*

---

<sup>26</sup> “A compreensão da anistia como um reflexo do estigma da cordialidade permite compreender que, para além dos esquecimentos promovidos pelos mecanismos de silenciamento da ditadura, o hiper historicismo — ou seja, a busca das origens conciliatórias da sociedade brasileira em um passado longínquo — contribuiu para o apagamento da conflitividade do presente, que extrapola a supressão da execução das penas” (BAUER, 2017, p. 20).

Em 2007, as pesquisadoras Kathryn Sikkink e Carrie Booth Wailing publicaram os resultados de uma pesquisa da Universidade de Minnesota realizada em países vitimados por governos autoritários, incluindo o Brasil. O estudo “*The Impact of Human Rights Trials in Latin America*” procurou examinar em que medida a impunidade para crimes de lesa-humanidade cometidos no passado poderia resultar em uma cultura de violência e abuso dos direitos humanos nas democracias do presente. De acordo com Sikkink e Wailing, os países que exibiram índices sociais menos violentos nos anos após a transição para a democracia foram aqueles que reforçaram o Estado de direito ao processar e punir chefes de estado e torturadores, independente de patente, posição social ou de quando o crime fora cometido:

O mais relevante componente do Estado de direito é a ideia de que ninguém está acima da lei. Desse modo, é difícil construir um Estado de direito ignorando graves violações a direitos civis e políticos e fracassando em responsabilizar agentes governamentais do passado e do presente. [...] Os mecanismos de justiça de transição não são apenas produtos de idealistas que não compreendem a realidade política, mas instrumentos capazes de transformar a dinâmica de poder dos atores sociais (SIKKINK; WAILLING, 2006, pp. 20-1).

O grave quadro de violência e violação de direitos humanos que se observa no Brasil hoje está estritamente relacionado à cultura da impunidade. Outra pesquisa revela, ainda, que “a média brasileira na escala de Terror Político foi de 3.2 nos cinco anos antes da transição, havendo piorado para 4.1 nos dez anos seguintes a partir de 85. O Brasil experimentou um declínio na manutenção de direitos humanos maior do que em qualquer outro país em transição na América Latina” (SIKKINK; WAILLING, 2007, p. 437). Confirmando o prognóstico das pesquisadoras estadunidenses, os números da violência no Brasil segundo dados da Anistia Internacional atualmente situam o país entre os mais violentos do mundo,<sup>27</sup> sobretudo em relação à brutalidade policial. Em anos mais recentes, de acordo com levantamento realizado pelo Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo (USP) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, o total de civis mortos pela polícia brasileira subiu de 4.222 em 2016 para 5.716 em 2018. Em 2019, foram 5.829 assassinatos cometidos por policiais na ativa. Já 2020, primeiro ano da pandemia do COVID-19, registrou 5.660 mortes.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Dados do Atlas da Violência do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) citados no relatório da Anistia Internacional “*Brazil: Police Killings, Impunity and Attacks on Defenders*”. Entre 2006 e 2015, mais de 8.000 casos de assassinatos por policiais na ativa foram registrados apenas no estado do Rio de Janeiro. Relatório disponível em: <<https://www.amnesty.org/download/Documents/AMR1954672016ENGLISH.pdf>>. Os anos de 2019 e 2020 não incluem os dados do estado de Goiás, que se recusou a fornecê-los. Acesso em: 31 out. 2021.

<sup>28</sup> Dados disponíveis em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/04/19/numero-de-pessoas-mortas-pela-policia-no-brasil-cresce-em-2018-assassinatos-de-policiais-caem.ghtml>>. Acesso em: 31 out. 2021.

Não é difícil traçar paralelos entre os índices da violência no Brasil hoje e os estertores da ditadura. Os anos de autoritarismo puseram em movimento a engrenagem da exceção policial e da militarização da sociedade, respaldadas, uma e outra, por medidas institucionais, intervenções federais, pacotes anticrimes e alterações estratégicas no código penal em benefício dos militares, mesmo em caso de crimes contra os direitos humanos.<sup>29</sup> Na contramão das demandas de combate ao abuso de poder e à impunidade policial apresentadas pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos, o Brasil se afasta a passos largos de suas diretrizes mais básicas. Um cenário alarmante, como expôs João Camillo Penna (2007, p. 199) no artigo “Estado de exceção: um novo paradigma da política?”:

Absolutamente todas as práticas atuais que resulta(ra)m em abusos monstruosos de direitos humanos tiveram sua origem durante os 21 anos do regime militar: a privatização do aparelho de segurança (que se inicia com a contratação de seguranças para a proteção de bancos contra ataques terroristas), a militarização da polícia, a prática regular da tortura que passou dos porões da polícia “política” da ditadura ao cotidiano das chefaturas de polícia, os esquadrões da morte (apoiados pelas autoridades militares durante a ditadura, que sequestravam ou matavam dissidentes políticos no Rio e em São Paulo), a prática dos justiceiros, e as execuções sumárias de suspeitos.

Pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento — a exemplo de Flávia Piovesan (2010), Renato Lessa (2008), Janaína de Almeida Teles (2010, 2012) e Márcio Seligmann-Silva (2012) — também fizeram notar o crescimento do uso da tortura por forças da polícia sobretudo nos anos mais recentes de democracia. Na síntese da psicanalista Maria Rita Kehl (2010, p. 124), integrante da Comissão Nacional da Verdade, “a impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar uma sinistra escalada de práticas abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz”. O caráter anistiável da tortura, continuamente reforçado por mecanismos institucionais que a reconhecem e condenam aos olhos do mundo, mas não levam seus perpetradores ao banco dos réus, aponta para o “estado de sítio branco” (PENNA, 2007) que se manifesta contra a população negra e contra as comunidades mais pobres, revelando que “o silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e torturados de hoje” (GAGNEBIN, 2010, p. 47). Para a procuradora do Estado de São Paulo, Flávia Piovesan (2010, p. 106):

A prática da tortura se manterá na medida em que se assegurar a impunidade de seus agentes. Como já afirmou o então relator especial da ONU, Nigel Rodley, a tortura é um “crime de oportunidade”, que pressupõe a certeza da

---

<sup>29</sup> A Lei nº 13.491, sancionada por Michel Temer em 13 de outubro de 2017, alterou o Código Penal brasileiro e atribuiu à Justiça Militar jurisdição no julgamento de crimes contra os direitos humanos cometidos por militares.

impunidade. O combate ao crime de tortura exige a adoção pelo Estado de medidas preventivas e repressivas, sob o atento monitoramento da sociedade civil. De um lado, é necessária a criação e manutenção de mecanismos que eliminem a “oportunidade” de torturar, garantindo a transparência do sistema prisional-penitenciário. Por outro lado, a luta contra a tortura impõe o fim da cultura de impunidade, demandando do Estado o rigor no dever de investigar, processar e punir os seus perpetradores, bem como de reparar a violação.

Contra o impulso daqueles que preferem “virar a página”, o julgamento de torturadores teria o valor de *rito constitutivo* da restauração democrática, na expressão da psicanalista Fabiana Rousseaux (2019); uma maneira de elaborar coletivamente o passado traumático com suporte jurídico de um Estado engajado, por sua vez, no resgate da dignidade de vítimas, testemunhas, familiares e da sociedade como um todo. Mesmo nos casos em que a condenação foi substituída por um pedido de perdão público dos perpetradores, como aconteceu durante a Comissão Verdade e Reconciliação (*Truth and Reconciliation Commission*) na África do Sul, ainda assim, segundo a leitura de Paul Ricoeur (2007, p. 490), os efeitos restauradores são bastante evidentes:

Do lado das vítimas, o benefício é inegável em termos indivisamente terapêuticos, morais e políticos. Famílias que lutaram durante anos para saber puderam dizer sua dor, exalar seu ódio perante ofensores e diante de testemunhas. À custa de longas sessões, puderam narrar as sevícias e nomear os criminosos. Nesse sentido, as audiências permitiram verdadeiramente um exercício público do trabalho de memória e de luto.

Chama a atenção, no trecho acima, a indissociabilidade expressa entre subjetividade, moral e política. Um trabalho coletivo de memória levado a bom termo consiste precisamente na justaposição dessas três camadas da vida em sociedade, um processo simbiótico no qual a experiência do indivíduo, a receptividade no corpo social e a diligência do Estado perfazem juntos o caminho de uma guinada ética. No Brasil, a anistia com impunidade provocou uma guinada *amnésica*, fortemente marcada pela “ideologia da conciliação” (BAUER, 2014). Longe de constituir um legado do “nunca mais”, persistimos enquanto nação na manutenção de um silêncio anestésico e na continuidade de políticas negligentes apesar dos efeitos traumáticos da violência de Estado que se fazem sentir até hoje. A postura assumida pelas Forças Armadas, marcada pela fórmula “não há nada para comentar” segundo depoimento da advogada e integrante da CNV Rosa Cardoso da Cunha (2014, s/p), revela a sistematização de um silêncio tripartido: pela negação de acesso aos arquivos secretos da ditadura, pela ausência de reconhecimento do envolvimento de militares nos casos de tortura, morte e desaparecimento, e pela omissão de um pedido formal de desculpas pelos crimes contra a humanidade perpetrados em nome do Estado.

A subordinação do poder militar ao poder civil é um dos princípios constitutivos de governos democráticos.<sup>30</sup> Não obstante, desde 1985 órgãos e centros de informação da marinha, do exército e da aeronáutica prosseguem ignorando ordens judiciais e investidas da sociedade pela abertura de seus arquivos. Por mais de 30 anos as Forças Armadas brasileiras negam acesso aos documentos secretos da ditadura, registros que os próprios militares já deram provas de existência mesmo após terem sido declarados perdidos ou destruídos.<sup>31</sup> A despeito de uma legislação que protege documentos de valor histórico e prevê ofícios lavrados que autorizem sua destruição, a atitude dos centros de informação das forças militares não apenas sugere confissão de culpa, mas é, sobretudo, caso evidente de destruição e ocultação de provas, crime previsto na constituição brasileira.

Mesmo durante a CNV, os arquivos continuaram secretos. Mesmo com ordem expressa da Justiça Federal emitida em março de 2009 para que documentos sobre a Guerrilha do Araguaia fossem imediatamente apresentados, o Exército permaneceu em silêncio, esquivando-se até mesmo de uma resposta.<sup>32</sup> Mesmo com pressão de familiares e declaração de generais assegurando que “foram queimados coisa nenhuma”,<sup>33</sup> arquivos sigilosos continuam escondidos da sociedade, protegidos por um resíduo de autoritarismo que assassina e mata a morte. Como afirma Ricoeur (apud GAGNEBIN, 2010, p. 181), “todos os malefícios do esquecimento estão contidos nessa incrível pretensão de apagar os rastros das discórdias públicas”. Evitar o dissenso é uma forma de interromper o trânsito de narrativas e a apuração dos fatos. Em moto perpétuo, as impunidades do passado e do presente se retroalimentam, produzindo a sensação de uma memória barrada ou, para usar expressões recorrentes nos depoimentos de familiares, um “vácuo”, um “vazio”, uma “tela em branco” (TELES, J. 2012). O direito à verdade não pode conviver com o acesso limitado aos arquivos. O resgate histórico precisa ser abrangente e detalhado o suficiente para garantir não só a construção da identidade e da memória de um povo, mas sobretudo aquele “amplo compromisso social [...] para que tais

---

<sup>30</sup> Em obediência a esse princípio, a pasta da Defesa, criada em 1999, esteve desde sua criação até o governo Dilma [2011-2016] nas mãos de um civil. Durante os governos Temer e Bolsonaro, o Ministério passou a ser controlado por militares.

<sup>31</sup> É o caso do projeto Orvil de 1988, além de divergências significativas em relatórios apresentados em 1993 e 2013, para citarmos alguns exemplos. A pesquisa do jornalista Lucas Figueiredo (que participou da Comissão Nacional da Verdade), *Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura*, apresenta ampla documentação sobre o processo de aperfeiçoamento de tecnologias de arquivo e informação empreendido pelas forças armadas ainda no início dos anos de exceção, além das várias contradições das Forças Armadas quanto ao paradeiro dos arquivos secretos.

<sup>32</sup> Cf. FIGUEIREDO, L. 2015.

<sup>33</sup> Frase dita em entrevista pelo general Leônidas Pires Gonçalves, ex-ministro do Exército, ao jornalista Lucas Figueiredo em 2007 (FIGUEIREDO, L. 2015, p. 83).

violações não se repitam nunca mais” (BRASIL, 2014, p. 20). Para além de arquivos de relevância social, os relatórios finais da Comissão Nacional da Verdade são também registro de uma busca por memória à contrapelo dos interesses das Forças Armadas e de setores da sociedade civil.

Ainda segundo Ricoeur (2007), toda memória expressa (tanto quanto é determinada por) enquadramentos sociais cujos valores e necessidades são produtos de visões de mundo específicas. É natural, portanto, que a dimensão eminentemente política do ato de lembrar *em sociedade* seja marcada por disputas de narrativas, sobretudo quando um dos braços do Estado, as Forças Armadas, se mostra reticente, ou abertamente contrário, ao desenvolvimento de medidas institucionais que reconheçam e condenem mecanismos de repressão e violência estatais. Em virtude desse conflito inerente ao jogo de forças sociais, o depoimento de vítimas e familiares desafia o edifício simbólico através do qual o passado havia sido interpretado até então e expõe feridas não cicatrizadas no tecido social. Em resposta, setores conservadores que defendem os interesses das Forças Armadas também avançam suas agendas com um discurso anfíbio, ora relativista ora laudatório, em clara ascensão nos últimos anos; mesmo, ou sobretudo, durante os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade.

No ano em que se completavam 50 anos do AI-5, o Brasil elegeu para presidente da república Jair Bolsonaro, notório representante de um horizonte necropolítico no qual “a violência constitui a forma original do direito, e a exceção proporciona a estrutura da soberania” (MBEMBE, 2019, p. 38). Menos de dois anos após a entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, no dia 17 de abril de 2016, o então deputado federal pelo Partido Social Cristão (PSC), Jair Bolsonaro, votou a favor do *impeachment* da presidenta brasileira em memória de um notório torturador, “coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”.<sup>34</sup> Naquele mesmo ano, em entrevista à rádio Jovem Pan, Bolsonaro declarou que “o erro da ditadura foi torturar e não matar”. Em 2009, em resposta à iniciativa do governo federal de recuperar e identificar os restos mortais de opositores da ditadura, o mesmo deputado (PP-RJ) afixou um cartaz na porta de seu gabinete onde se lia “Guerrilha do Araguaia: quem procura [osso] é [cachorro]”; meses depois, fez pronunciamentos em sessões da câmara exaltando a ditadura e criticando a busca pelos “ossos dos marginais que combateram os militares”. Dez

---

<sup>34</sup> Em 28 de dezembro de 2020, durante uma conversa com seus apoiadores no Palácio da Alvorada (posteriormente publicada em formato de vídeo em suas redes sociais), Bolsonaro colocou em dúvida as agressões sofridas por Dilma Rousseff em sessões de tortura durante sua prisão em 1970: “Dizem que a Dilma foi torturada e fraturaram a mandíbula dela. Traz o raio-X para a gente ver o calo ósseo. Olha que eu não sou médico, mas até hoje estou aguardando o raio-X”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/globonews/jornal-globonews-edicao-das-10/video/bolsonaro-ironiza-tortura-sofrida-pela-ex-presidente-dilma-na-ditadura-9137496.ghtml>>. Acesso em: 31 out. 2021.

anos antes, no programa *Câmera aberta* da rede de televisão Bandeirantes, Bolsonaro defendeu o uso de violência pelo Estado: “Pau-de-arara funciona. Sou favorável à tortura, tu sabe [sic] disso. E o povo é favorável também”.

As ocorrências não se restringem à trajetória de Jair Bolsonaro como vereador (1989-1990) ou deputado federal (1991-2018). Durante o primeiro ano na chefia do Poder Executivo, o presidente brasileiro afirmou ter informações sobre as circunstâncias da morte de Fernando Augusto de Santa Cruz, preso por agentes do DOI-Codi no Rio de Janeiro em 1974, em provocação ao presidente da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Felipe Santa Cruz, filho do desaparecido. Ainda em 2019, por meio do decreto nº 9.759 que extinguiu conselhos e comissões que permitiam a participação da sociedade civil no governo federal, Bolsonaro encerrou os Grupos de Trabalho “Perus” e “Araguaia” responsáveis, respectivamente, pela identificação de corpos de desaparecidos políticos da ditadura em valas clandestinas do Cemitério Dom Bosco (São Paulo/SP) e pela busca e identificação de restos mortais de guerrilheiros assassinados na região do Araguaia. Através de outro decreto, nº 9.831 assinado em 10 de junho de 2019, o presidente da república alterou o funcionamento do Mecanismo Nacional de Prevenção e Combate à Tortura (MNPCT) suspendendo, entre outras mudanças, a remuneração dos peritos da comissão que trabalhavam monitorando denúncias de maus tratos em presídios brasileiros.<sup>35</sup> Entre agosto e novembro de 2019, o presidente encontrou-se por duas vezes com a viúva do torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra, Maria Joseíta Silva Brilhante Ustra. Ambos os encontros foram divulgados na agenda oficial da Presidência. Em 29 de fevereiro de 2020, por meio de um vídeo divulgado em suas redes sociais, Bolsonaro se dirigiu novamente às vítimas de perseguição política durante a ditadura: “tortura é cascata para ganhar indenização”. Em meio à pandemia do vírus COVID-19, no dia 4 de maio de 2020, Bolsonaro recebeu no Palácio do Planalto Sebastião Curió, oficial do exército denunciado seis vezes pelo Ministério Público Federal por homicídio e ocultação de cadáveres durante a repressão militar à Guerrilha do Araguaia. Curió é um dos 377 agentes das Forças Armadas reconhecidos pela Comissão Nacional da Verdade como autores de crimes contra os direitos humanos. Em 2009, ao ser entrevistado pelo jornal Estado de São Paulo, o militar abriu seus arquivos e confirmou a responsabilidade do Exército na execução de 41 vítimas da ditadura.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Em resposta, o Comitê contra a Tortura e Outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Desumanos ou Degradantes da ONU emitiu um relatório em novembro de 2019 acusando o presidente Jair Bolsonaro de violar o tratado de 1984, do qual o Brasil é signatário. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/bolsonaro-%C3%A9-denunciado-%C3%A0-onu-ap%C3%B3s-exonerar-equipe-antitortura/a-49165399>>. Acesso em: 31 out. 2021.

<sup>36</sup> “No dia 21 de junho de 2009, em reportagem de Leonencio Nossa para O Estado de S. Paulo, divulgou-se informações dos arquivos pessoais do major Sebastião Curió Rodrigues de Moura, um dos principais repressores



Em 31 de março de 2021, o Ministério da Defesa emitiu uma ordem do dia alusiva ao 31 de março de 1964. Apesar dos esforços da Defensoria Geral da União no sentido de acionar a Justiça Federal para que esta proibisse Jair Bolsonaro de incentivar comemorações, o Tribunal Regional Federal da 5ª Região aprovou um recurso da Advocacia-Geral da União (AGU) que garantia o direito do governo federal de comemorar o golpe militar de 1964. Na contramão de grande parte da produção historiográfica e científica produzida nos últimos anos, uma declaração oficial das forças armadas é publicada,<sup>37</sup> pelo terceiro ano consecutivo, com base no argumento de uma luta contra “a ameaça à democracia” e pela “responsabilidade de pacificar o país”. Nas palavras do professor Mateus Gamba Torres (2021, s/p), diretor da Anpuh-DF e professor do Departamento de História da Universidade de Brasília:

Junto a poderosas corporações de empresários, aos Estados Unidos da América, a políticos antidemocráticos, a Igreja Católica e ao STF, as Forças Armadas, entre 31 de março e 1 de abril de 1964, descumpriram sua função institucional de defensores da ordem constitucional e depuseram um presidente legal e legitimamente eleito para se perpetuarem no poder por 21 anos. [...] Foram os militares que acabaram com a democracia! O que se pleiteava eram reformas sociais que foram descartadas pela ditadura após 1964.<sup>38</sup>

Sob a alegação de que o estado democrático de direito pressupõe o pluralismo de ideias e projetos, o recurso da AGU interpretou a celebração da efeméride como possibilidade de discutir as diferentes visões sobre fatos passados, ou seja, uma forma de impedir que apenas um tipo de projeto para a memória brasileira tivesse representação junto à sociedade. Não é isso, contudo, o que pode ser interpretado nas Ordens do dia emitidas pelo Ministério da Defesa em 2019, 2020 e 2021: reitera-se, ali, a glorificação dos militares em seu papel pacificador e a compreensão do “movimento” de 1964 como uma resposta aos anseios de brasileiros que foram às ruas, “com amplo apoio da imprensa, de lideranças políticas, das igrejas, do segmento empresarial, de diversos setores da sociedade organizada e das Forças Armadas” para combater uma “escalada conflitiva” que, segundo o documento, ameaçava a paz e a democracia. Para além da simplificação do contexto mundial da Guerra Fria, o documento não faz qualquer menção aos 434 mortos e desaparecidos políticos já reconhecidos como vítimas do Estado, aos

---

da Guerrilha do Araguaia. Os documentos contidos nesses arquivos informam que 41 guerrilheiros foram executados depois de presos – o que representa mais de 60% do total dos combatentes – e fornece dados sobre os momentos finais de vida de dezesseis deles, sobre os quais não se tinha nenhuma informação” (TELES, J. 2010, p. 292).

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www.gov.br/defesa/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias/ordem-do-dia-alusiva-ao-31-de-marco-de-1964-2021>>. Acesso em: 31 out. 2021.

<sup>38</sup> Texto publicado na página oficial da Anpuh-DF no Facebook e nas redes sociais do professor. Disponível em: <<https://www.facebook.com/anpuhdf/posts/1255999801463592>>. Acesso em: 31 out. 2021.

8,3 mil indígenas e 1.192 camponeses assassinados pela ditadura (VALENTE, 2017) ou ao uso da tortura como política estatal durante os anos de exceção. Destarte, o conteúdo é deliberadamente omissivo quanto aos custos sociais provocados pelo desrespeito aos direitos humanos básicos que o chamado “movimento” de 1964 engendrou.

A escalada do discurso de apologia à tortura e menosprezo das vítimas da ditadura foi sintetizada acima através da trajetória de Jair Bolsonaro, mas encontra-se largamente presente em declarações de parlamentares, membros do governo, jornalistas e influenciadores digitais, o que indica o recrudescimento de um ódio à democracia muito bem articulado ao longo das décadas. É sintomático, a propósito, que a Lei dos Desaparecidos (Lei nº 9.140/1995) e a Lei nº 10.559/2002 não tragam uma única ocorrência da palavra “vítima”. Além da omissão lexical, ambas as leis, orientadas pelos princípios de reconciliação e pacificação nacional, desobrigam o Estado da responsabilidade de identificar e julgar autores de crimes hediondos e imputam sobre os familiares o ônus da prova. Ainda mais grave, elas instituem que o requerimento de reconhecimento da culpabilidade do Estado só possa ser apresentado por parentes afetados, impedindo, dessa forma, que a questão, restrita à esfera doméstica, seja tomada como um direito da sociedade. Assim, o léxico do trauma é esvaziado das palavras que lhe dão sentido, aumentando a distância entre memória histórica e redes afetivas.

A aversão a qualquer traço de reconhecimento é, a propósito, *modus operandi* fundamental ao ódio como política: “uma vez que os contornos são esmaecidos, uma vez que indivíduos como indivíduos se tornam irreconhecíveis, apenas coletivos vagos permanecem como destinatários do ódio, sendo difamados e desvalorizados, xingados e enxotados à vontade” (EMCKE, 2020, pos. Kindle 72). No Brasil, impedir que o diferente seja reconhecido e integrado ao tecido social sob a defesa de valores puros, naturais e/ou homogêneos para a sociedade, é impor às vítimas um único rótulo possível, o execrável “comunista” — não por acaso, termo resgatado por apoiadores de Jair Bolsonaro para “insultar”, negligentemente, quem quer que critique o governo, seja de esquerda ou de direita. Ademais, como aponta Jaime Ginzburg (2017, p. 171), “em casos em que os interesses se direcionam à exclusão social, criar condições para que não se desenvolva uma linguagem propícia à resistência pode ser oportuno e conveniente para o controle conservador das relações sociais”. Reafirma-se, dessa maneira, o não-lugar da vítima no imaginário coletivo e nos mecanismos institucionais:

Por definição, uma vítima não é só alguém que é oprimido, mas também alguém que não possui linguagem própria, alguém de quem, muito precisamente, é *subtraída uma linguagem* com a qual articular sua (dele ou dela) vitimização. O que está para ela disponível como linguagem é somente a linguagem do opressor (FELMAN, 2014, p. 168).

A linguagem é um forte constituinte das dinâmicas de pertencimento comunitário, capaz de configurar — assim como as noções de nação, território e cultura — os enquadramentos que definem a memória coletiva e reforçam o senso de responsabilidade de um indivíduo sobre os demais integrantes do grupo ao qual pertencem (BUTLER, 2016). No caso de sociedades como a brasileira em que violências reais e simbólicas atingem níveis endêmicos, muitas vítimas não encontram espaço público para a elaboração de seu sofrimento. As narrativas ficam, portanto, restritas à esfera privada, sujeitas às vicissitudes da memória e carentes de interlocução. A Comissão Nacional da Verdade representou um interstício nesse estado melancólico<sup>39</sup> ao possibilitar que aqueles que foram torturados, perseguidos ou que perderam familiares pudessem reconhecer-se como vítimas e contar histórias mantidas, até então, dentro das rachaduras de nosso edifício democrático. A partir da notoriedade despertada pelos trabalhos da CNV, a palavra *vítima* é reintegrada à esfera pública e a memória da vítima é *desprivatizada* (BAUER, 2017). Com o impulso das audiências e dos relatórios das comissões estaduais e nacional, falar sobre o trauma da ditadura deixou de ser imperativo de sobreviventes e familiares para atingir esferas mais amplas, configurando um novo ciclo de memória cultural profundamente marcado por imagens de tortura, impunidade e violência.

Como vimos, no entanto, a Comissão Nacional da Verdade foi articulada desde sua gênese para cumprir com uma formalidade conciliatória, não como elemento crucial de uma justiça de transição com potencial transformador da sociedade. Durante o já referido debate legislativo que antecedeu a aprovação da Lei que criaria a Comissão, o pronunciamento do então presidente da Câmara, o deputado Marco Maia (PT/RS), é sintomático de uma “política do consenso” — “regime puro da necessidade econômica” (RANCIÈRE, 2006, p. 367) —, muito mais preocupada em seguir adiante com pautas neoliberais do que com um acerto de contas com o passado. Para o parlamentar, a proposta que seria por fim encaminhada “não é nem aquilo que gostaria de ver aprovado a Ministra dos Direitos Humanos, [...] os setores militares ou o Ministro da Defesa; e [...] o Ministro da Justiça. Mas é aquilo que efetivamente é possível ser votado e se ter um mínimo de acordo para a votação desta matéria (BRASIL, 2011, p. 74). Apesar de ser um marco importante, sua efetividade no tocante à reflexão sobre o passado e coibição de práticas análogas no presente pode ser questionada não apenas a partir da polarização política no Brasil acentuada em 2013 ou do ciclo de degradação institucional que acompanhou a ascensão do bolsonarismo e suas celebrações do “movimento de 1964”, mas em

---

<sup>39</sup> Na diferenciação estabelecida por Freud entre luto e melancolia, ao estado melancólico associam-se sintomas de precariedade (como o rebaixamento do sentimento de autoestima e o empobrecimento do ego) que são consequência da impossibilidade do sujeito melancólico aceitar sua perda (FREUD, 2013).

comparação com outras Comissões latino-americanas, a exemplo da argentina (CONADEP). O relatório final da CONADEP foi publicado em 1985, apenas dois anos após o fim da ditadura, e serviu de base aos julgamentos da Junta Militar que condenaram à prisão os ditadores Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti e Emilio Eduardo Massera, entre muitos outros responsáveis. De acordo com Enrique Serra Padrós,<sup>40</sup> professor de História Contemporânea da UFRGS, nunca se falou tanto sobre ditadura quanto nos anos de funcionamento da Comissão da Verdade, o país foi tomado por eventos, pesquisas e notícias sobre os anos de repressão. Não obstante, menos de quatro anos depois, desponta o fenômeno Bolsonaro.<sup>41</sup>

Como consequência, o ciclo de memória cultural que se desenvolve em torno da Comissão Nacional da Verdade parece profundamente marcado pela frustração de um trabalho de memória que não conseguiu remover o que Priscilla Hayner (2010, p. 21, tradução minha) chamou “possibilidade da negação continuada”. Focadas na impunidade, na tortura, no desaparecimento ou nos inúmeros espectros de autoritarismo que rondam o presente, as obras assumem, portanto, um caráter pedagógico de condenação moral da violência ditatorial que carrega adiante o trabalho que a CNV pôde desempenhar tendo em vista suas limitações políticas e estruturais.

## 1.2. UM NOVO CICLO DE MEMÓRIA CULTURAL

O surgimento e a manutenção dos chamados ciclos de memória cultural não podem ser compreendidos dissociados dos embates entre forças que definem o presente. Cada ciclo é único e responde de maneira *sui generis* ao espírito do tempo. Quando a Comissão Nacional da Verdade entra em cena em 2012, o Brasil já havia encarado pelo menos dois marcos legais de responsabilidade do estado por crimes cometidos durante a ditadura civil-militar: a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos,<sup>42</sup> que produziu o livro-relatório *Direito à memória e à verdade* publicado em 2007, e a Comissão de Anistia, criada como Medida Provisória pelo presidente Fernando Henrique Cardoso em 2001 e transformada em lei no ano seguinte com o objetivo de garantir reparação financeira e outros direitos a anistiados políticos. Nenhum desses dois eventos, no entanto, foi capaz de galvanizar um clima social que pudesse

---

<sup>40</sup> Em entrevista. Cf. GLOCK, Karina. “Falsificações da História e história da resistência”. In: Jornal Extra Classe. Porto Alegre, 12 de junho de 2019.

<sup>41</sup> Sobre origem e ascensão do bolsonarismo, cf. LEIRNER (2020).

<sup>42</sup> A CEMDP foi instituída pela Lei nº 9.140/1995 que reconheceu automaticamente a responsabilidade do Estado no assassinato de 135 opositores da ditadura.

ser traduzido em termos de reciprocidade entre indústria cultural e mecanismos institucionais.<sup>43</sup> Segundo Janaína de Almeida Teles (2020, pos. Kindle 3302), ambas as comissões tinham poderes limitados e não receberam o apoio necessário dos governos civis. Embora fossem públicas, “suas diligências e decisões [...] não são acompanhadas de forma ampla, aberta e sistemática pela sociedade”.

Com efeito, o período entre o final dos anos 1990 e a publicação da novela *K.* em 2011 produziu um total consideravelmente menor de obras ficcionais sobre a ditadura do que nas décadas que compreendem os anos de exceção e censura (1964-1985) ou no recorte atual em torno da CNV. É difícil afirmar, como o fez Ricardo Lísias (2010, p. 322, grifo meu), que “a literatura no Brasil [...] simplesmente esqueceu a ditadura militar, deixando-a relegada a poucos textos, no mais das vezes de fôlego estético reduzido”, mas a discrepância em quantidade e reconhecimento público (via premiações ou listas de mais vendidos) é inegável. Fazem sentido, no entanto, as razões levantadas por Lísias para explicar o fenômeno — já apontadas por outros críticos.<sup>44</sup> Para o autor, o tema da ditadura foi suplantado pela “recriação ficcional da chamada violência urbana”, e o desinteresse da classe escritora — eminentemente branca, masculina, pequeno-burguesa, carioca ou paulista — viria de sua adesão “a todos os anseios, paranoias e procedimentos de controle econômico da classe dominante, recusando-se a ocupar a contramão do discurso de poder” (LÍSIAS, 2010, p. 322).

Além da presença ubíqua da violência e suas imagens, o interesse reduzido da literatura brasileira pelos anos de chumbo no período em questão também pode ser compreendido como consequência de outras duas transformações globais: i) a virada subjetivista que acompanhou as últimas duas décadas do século XX e alterou as lentes interpretativas a partir das quais artes e ciências humanas passaram a ser vistas; e ii) o fim dos grandes projetos universais, pulverizados junto com a dissolução das esquerdas. Esse argumento é defendido por Márcio Seligmann-Silva em “Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil”. Juntos, os três fatores explicam a dificuldade da memória da ditadura em penetrar o tecido social e integrar a imaginação pública: “No Brasil, a dor se tornou uma questão bem pessoal. Nas artes e na literatura, sobretudo a partir dos anos 1980, o espetáculo da dor (que sempre existiu) não passa

---

<sup>43</sup> Há casos dignos de nota, como a adaptação fílmica *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto (1997), baseado no relato homônimo de Fernando Gabeira e um sucesso de bilheteria. Após o filme ser indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, Gabeira teve seu visto negado para entrar nos EUA e participar da cerimônia de premiação. Na ocasião, a filha do embaixador sequestrado em 1969, Valerie Elbrick, se pronunciou a favor de Gabeira, considerando a medida um exagero do governo estadunidense. Não há, no entanto, reciprocidade ou simultaneidade entre a produção do filme e as medidas de reparação mencionadas. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-mar-06-mn-26140-story.html>>. Acesso em: 31 de out. 2021.

<sup>44</sup> Cf. CARNEIRO, 2003; BARBIERI, 2003; PELLEGRINI, 2008; RESENDE, 2008; SCHØLLHAMMER, 2009.

mais pelas grandes questões políticas, mas por micropolíticas da memória e do corpo” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67). A partir de então, fecha-se o cerco em torno das narrativas de sobreviventes e familiares que passam a ocupar o círculo da experiência privada no momento em que a premência da vida nos grandes centros urbanos, destinos de acentuado fluxo migratório, invadiu os espaços de produção cultural e midiática. Após o *boom* memorialístico da década de 1980, em geral bastante conservador em sua crítica às instituições, a literatura brasileira dos anos 1990 e 2000 apresenta um país esfacelado pelas demandas do presente, de maneira que “o martirologio dos que caíram e dos que sobreviveram à ditadura se tornou cada vez mais uma questão que é considerada restrita ao círculo dos familiares e amigos” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67).

Quais seriam, então, as razões para que cenas de tortura, exílio, desaparecimento político e opressão centradas nos anos da ditadura civil-militar, bem como a própria ditadura como tema, retornassem à narrativa brasileira com maior fôlego a partir de 2010? Eurídice Figueiredo atribui à efeméride dos cinquenta anos do golpe de 1964 o grande número de publicações surgidas em 2014 e nos anos seguintes. Para a pesquisadora, “a qualidade de boa parte da produção do período revela que se operou a decantação necessária para que a experiência traumática se transformasse em objeto estético” (FIGUEIREDO, E. 2017, p. 87), o que sugere, com acerto, que a distância temporal para a elaboração artística aliada à inscrição da ditadura no horizonte de um passado que se mantém presente podem ser consideradas determinantes à configuração de um dever ético e estético assumido por escritoras e escritores. Já as pesquisadoras Rita Olivieri-Godet e Mireille Garcia, citando Walter Benjamin, atribuem o interesse renovado da literatura pela ditadura às “consequências da barbárie na contemporaneidade brasileira alimentada pela onipresença de um ‘inimigo que não parou de vencer’” (OLIVIERI-GODET; GARCIA, 2020, p. 1), avaliação que se coaduna ao percurso simbólico apresentado até aqui. Na introdução à coletânea de ensaios *Literatura e ditadura*, Rejane Pivetta e Paulo Thomaz chamam a atenção para o efeito cascata da CNV, que permitiu a abertura de comissões estaduais, municipais e mesmo setoriais dentro de universidades e sindicatos, e, na contramão desses trabalhos de resgate da memória, a reação revisionista, a perseguição ideológica e a acentuação de uma política de ódio sobretudo a partir da extrema polarização em torno do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Para Pivetta e Thomaz (2020, p. 12), a literatura se mantém atenta aos “sucessivos golpes de Estado que levam à ascensão das ditaduras — inclusive em suas modalidades mais recentes, parlamentárias e judiciais — no continente latino-americano, bem como dos desdobramentos da experiência autoritária no mundo contemporâneo”. Esse período de nossa história recente, a propósito,

produziu (e continua a produzir, anos depois) imagens de marchas e protestos que explicitam as rachaduras de uma democracia ainda carente de debates sobre direitos humanos, práticas democráticas e cidadania. Lembrando mais uma vez Jaime Ginzburg (2017, p. 444), vivemos uma realidade na qual “entre os jovens que ocupam hoje classes universitárias não há nem mesmo o consenso ético de que a tortura deva ser eliminada. [...] Muitos cultivam um descaso que, em perspectiva histórica, é potencialmente capaz de reforçar a desumanização”.

Para os estudos críticos mencionados acima, a convergência entre as impunidades do passado e os problemas do presente é componente fundamental à explicação do *boom* de ficções sobre a ditadura na última década. É também a partir dessa linha de pensamento que minha hipótese se apresenta: observando à distância (MORETTI, 2008) o conjunto bastante heterogêneo de narrativas que compõem o ciclo de memória cultural da CNV é possível destacar que, apesar de apresentarem diferentes abordagens do tema — como seria de se esperar de textos produzidos em regiões diversas do país e por autores tanto iniciantes quanto experientes —, as ficções sobre o regime militar de 1964 comportam-se diante desse trauma coletivo continuado como vítimas presas a uma cultura histórica do recalque. Isso não significa que sejam obras desprovidas de originalidade, mas sugere que devido à ausência de justiça no campo institucional e de elaboração no âmbito social, as representações da repressão retornam com frequência considerável às cenas de tortura, de perseguição e sequestro, de luto insuperável e da busca infrutífera por desaparecidos e por justiça. Para essas narrativas, a ditadura civil-militar é um passado que passou, mas não passa.

Nesse sentido, o estudo *History, Memory, and State-Sponsored Violence*, de Berber Bevernage (2011), fornece uma chave de leitura para as obras em foco ao propor uma diferenciação entre o tempo do perpetrador, que se assemelharia ao tempo cronológico e linear da historiografia tradicional,<sup>45</sup> e o tempo das vítimas, que comportaria múltiplas temporalidades preenchidas por afastamentos, repetições traumáticas, incompletudes e proximidades. Para Bevernage não cabe aos violadores de direitos humanos determinar quando a lembrança da crueldade sistemática deve ser deixada para trás, como aconteceu no Brasil; apenas vítimas, sobreviventes e familiares detêm esse direito porque são indivíduos em quem a violência da repressão ainda dói. Ao elaborar ficcionalmente manifestações possíveis dessa dor, este ciclo

---

<sup>45</sup> O autor argumenta que o tempo dos perpetradores, advindo de uma tradição do tempo absoluto, soma-se a uma “*cronosofia* que não é apenas um *tour de force* intelectual que provocou uma nova maneira de ver o mundo, mas também uma engenhosa ‘maneira de não ver’ partes desse mundo. Esta *cronosofia* [...] permite-nos ver apenas um presente ‘vivo’ que está totalmente presente e um passado ‘morto’ que está totalmente ausente ou distante, obscurecendo tudo o que não pode ser categorizado como puramente passado ou puramente presente” (BEVERNAGE, 2011, p. 110, tradução minha).

de memória cultural incorpora não só a pluralidade dos tempos subjetivos (muitas vezes dentro de uma mesma obra), como também questiona, enquanto conjunto, a unilateralidade das narrativas autoritárias, adotando como ferramenta crítica de denúncia o tratamento simultâneo de passados e presentes no corpo textual.

O trabalho de rememoração parece vir, portanto, para escovar a história a contrapelo, aproveitando-se da circulação semântica de um vocabulário até então adormecido ou abafado em arenas tão distintas quanto as audiências públicas, as redes sociais e a grande mídia televisiva e impressa.<sup>46</sup> Diferente, portanto, das comissões que a precederam, a CNV representou para a produção literária um rebuliço memorialístico de maior alcance dentro de uma temporalidade suficientemente distanciada e, ao mesmo tempo, atenta às voltas violentas do recalco de uma nação acostumada a “permitir” mudanças lentas e graduais de superfície conquanto as engrenagens do sistema continuem funcionando como sempre funcionaram e em benefício daqueles que as desejam intactas. A premência desses antagonismos não resolvidos da realidade, respaldados pela atuação da Comissão Nacional da Verdade, faz a literatura transbordar de imagens espelhadas de sofrimentos e marcas autoritárias de ontem e de hoje, demonstrando, na provocativa acepção de Jacques Rancière (2009, p. 58), que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”. É o que podemos ler de forma bastante explícita em *Ainda estou aqui*, quando Marcelo Rubens Paiva aproxima o destino de seu pai ao do pedreiro Amarildo Dias de Sousa, desaparecido pela Polícia Militar do Rio de Janeiro em 14 de julho de 2013:

Amarildo era casado com a dona de casa Elizabeth Gomes da Silva e pai de seis filhos.

Meu pai era casado com Eunice Paiva, dona de casa, e tinha cinco filhos.

Não se tem notícias do paradeiro de ambos.

Para a polícia, traficantes da comunidade são os principais suspeitos do desaparecimento de Amarildo. Para o Exército, terroristas sequestraram meu pai enquanto militares faziam reconhecimento de aparelhos com ele num Fusca. Versão oficial que só foi desmentida em 2014.

Testemunhas ouviram Amarildo ser torturado por choques elétricos num contêiner anexo à UPP. Meu pai foi torturado num prédio do Pelotão de Investigações Criminais (PIC), onde funcionava o DOI, anexo ao I Exército, e testemunhas o ouviram gritar.

Retiraram o corpo como retiraram o corpo do meu pai, sem testemunhas, sem alarde (PAIVA, 2015, p. 109-110).

---

<sup>46</sup> Sobre o impacto da CNV nesses espaços, ver tese de Vanessa Veiga de Oliveira (2017), “Mídia, memória pública e Comissão da Verdade no Brasil: a luta pela verdade e justiça como uma luta por reconhecimento”.



No momento em que debates em torno do direito do povo à verdade atingem a esfera institucional, a rememoração operada pela ficção impõe uma semântica atenta às ressurgências do trauma. Um novo ciclo de memória cultural se estabelece, portanto, a partir dessa eclosão simultânea e, por vezes, recíproca,<sup>47</sup> de uma medida do governo federal brasileiro focada no esclarecimento das graves violações cometidas por agentes do estado durante a ditadura e uma produção literária ciente de que essas mesmas violações não estão circunscritas ao período em questão e assombram, com sua indecidibilidade jurídica, tanto o presente quanto a memória coletiva em clara construção e disputa. *K. Relato de uma busca* (2011), marco inaugural deste ciclo, lança a palavra de ordem que será ecoada por grande parte das obras que lhe seguiram e pela própria CNV: combater o “totalitarismo institucional” (KUCINSKI, 2012, p. 163) com invenção e conhecimento, lembranças e fraturas, depoimentos e silêncios, gestos e vazios. Curiosamente, também será Kucinski o responsável por assinalar o fim deste ciclo, que coincide com o primeiro ano de Jair Bolsonaro na presidência do Brasil e a publicação de *A nova ordem*.

Para Rebecca J. Atencio (2014), as melhores conexões entre trabalhos culturais e institucionais envolvidos em um novo ciclo de memória cultural são aquelas capazes de restituir a relevância de um episódio passado e de capturar e intensificar uma sensibilidade ou estado de espírito nacional preexistente: “como resultado desses esforços de alavancagem, o mecanismo institucional e o trabalho cultural adquirem novas camadas de significado, multiplicando as oportunidades para o público se envolver com eles e ver o passado — e o presente — com novos olhos” (ATENCIO, 2014, pos. Kindle 260, tradução minha). Ao mergulhar nos anos de repressão e ditadura militar, a atitude da literatura contemporânea revela a necessidade de questionar as condições históricas que fundam uma violência estrutural e de promover uma “justiça de transição” *paralela* dentro da memória cultural, chamando à tela “uma política do nome próprio em relação ao passado [...] em que a violência não se eufemiza nos disfarces linguísticos e pode declinar-se em todas as forças que a constituem” (VECCHI; DALCASTAGNÈ, 2014, p. 12). Perante os mecanismos de embargo jurídico, a resistência burocrática dos arquivos, o discurso saudosista e a continuidade de uma exceção provocada, em certa medida, pela ausência de justiça, escritoras e escritores se veem na urgência de “transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados”, afirmando, em suma “que o inesquecível existe mesmo se nós não podemos descrevê-lo” (GAGNEBIN, 2009, p. 47). Essa busca aporética, claro está, tem sido desempenhada por ficcionistas de diferentes décadas e lugares, independente de terem vivido

---

<sup>47</sup> Exemplos de reciprocidade serão trabalhados no capítulo 2, sobre a obra de B. Kucinski.

em primeira mão ou de maneira vicária a violência de regimes autoritários. Através do fragmentário e do inconcluso, de falhas, lapsos e silêncios, a literatura se apresenta como um dispositivo simbólico que tenta dar relevo às fissuras da recordação histórica sem, com isso, pretender a totalidade dos fatos ou uma síntese da experiência humana em tempos de exceção. Por sua própria configuração, seja através de novelas polifônicas como *K.* ou romances de uma única voz como *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende (2015), a literatura mantém uma abertura capaz de perturbar a narrativa totalizadora dos discursos autoritários e de ódio, focados, uns e outros, na sacralização e na inequivocidade da Verdade Única. Além de motivar a empatia, a leitura desses textos propõe deslocamentos éticos múltiplos, formas de microrresistência que desestabilizam visões de mundo estagnadas. Como aponta Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 56):

A leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à “musealização” do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade de memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes.

Neste novo ciclo de memória cultural, assim como nos ciclos que o precederam, o impacto traumático encontra na literatura formas de elaboração análogas aos testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração. A diferença fundamental, no caso da *ficção* (aqui em “oposição” informal ao *testemunho*), é que sua ligação com a retomada do trauma não pressupõe o resgate do indivíduo da clivagem provocada pelo recalque; o que a ficção pode fazer é tentar resgatar uma parcela do inconsciente coletivo do campo da experiência impronunciável. Ao atingir um público mais amplo e heterogêneo que pode, ou não, assim como eles, ter vivido o período da ditadura, autores e autoras reforçam uma cadeia de transmissão de memórias para que o terror e a arbitrariedade não caiam no esquecimento. Ainda que o passado deixe rastros, no sentido de ruínas tanto materiais quanto simbólicas, esses traços só passam a integrar memórias quando são articulados dentro de um contexto social que lhes dê sentido e possa ser comunicado. Por meio desse processo, um trauma coletivo começa a ganhar contornos no imaginário social, permitindo que a sociedade não apenas identifique cognitivamente a existência e a fonte do sofrimento humano, como assuma responsabilidade pelo mesmo e abra caminhos para novas formas de apropriação da cultura histórica.

Para Jeffrey Alexander (2004) em *Toward a Cultural Theory of Trauma* esse trabalho é desenvolvido por grupos portadores (*Tragergruppen*), conceito resgatado da *Ética protestante*

e o espírito do capitalismo de Max Weber<sup>48</sup> para designar agentes coletivos que se encontram situados em lugares sociais estratégicos e podem atingir a esfera pública com seus discursos. Grupos portadores podem vir da elite ou de classes marginalizadas, podem representar interesses religiosos dominantes ou matrizes espirituais oprimidas, podem ser, ainda, geracionais, sindicais, institucionais ou mesmo nacionais, frente a um suposto inimigo externo ou interno. O trauma coletivo seria, portanto, uma *construção social* que depende, em larga escala, de um trabalho bem-sucedido de ressignificação capaz de engajar e convencer as pessoas de que elas também foram vítimas de uma experiência ou evento traumático (ALEXANDER, 2004). Em última análise, grupos portadores batalham pelo controle de um repertório imagético do trauma, pela determinação de quais narrativas e imagens serão acessadas com maior credibilidade na recuperação do passado por grupos e indivíduos. Nesse sentido, a literatura também pode agir como um grupo portador, produzindo imagens-lembranças da dor do outro, como se dissessem “é isso o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam” (SONTAG, 2003, pos. Kindle 1189).

A truculência do regime e a desumanização da tortura ocuparam lugar de destaque nos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade e, conseqüentemente, os veículos de comunicação e a produção cultural alimentaram, cada um à sua maneira, a circulação dessas representações no campo da experiência social. A imagem precisa ser pensada aqui, portanto, a partir de Susan Sontag e Didi-Huberman, como um “operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação [...] capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias” (DIDI-HUBERMAN, 2014, pp. 117-8). Ainda que possam fracassar nesse intuito, sob o risco até mesmo de produzirem um efeito contrário àquele defendido por Susan Sontag,<sup>49</sup> imagens bem-sucedidas são capazes de provocar pequenos abalos em nossa leitura da realidade, reverberando formas de microrresistência.

---

<sup>48</sup> “O capitalismo hodierno, dominando de longa data a vida econômica, educa e cria para si mesmo, por via da *seleção* econômica, os sujeitos econômicos — empresários e operários — de que necessita. E entretanto é justamente esse fato que exhibe de forma palpável os limites do conceito de ‘seleção’ como meio de explicação de fenômenos históricos. Para que essas modalidades de conduta de vida e concepção de profissão adaptadas à peculiaridade do capitalismo pudessem ter sido ‘selecionadas’, isto é, tenham podido sobrepujar outras modalidades, primeiro elas tiveram que emergir, evidentemente, e não apenas em indivíduos singulares isolados, mas sim como um modo de ver *portado por grupos de pessoas*” (WEBER, 2004, p. 48).

<sup>49</sup> Refiro-me, aqui, ao caráter voyeurístico-fetichista da violência que engendra leituras problemáticas. No entanto, focar neste aspecto da recepção implicaria em fugir à proposta que associa a função reparadora presente na divulgação de práticas de tortura e repressão pela Comissão Nacional da Verdade e a representação dessas mesmas práticas na literatura da última década. Formas de ler são também resultado dos valores que configuraram nossa educação ética.

### 1.3. A LITERATURA SOBRE A DITADURA BRASILEIRA ENTRE 2010 e 2020

As cinco décadas que nos separam do golpe militar de 1964 produziram diferentes formas de representar a ditadura. No estudo panorâmico mais recente sobre o tema, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Eurídice Figueiredo (2017) divide a produção nacional focada nos anos de perseguição política e autoritarismo em três períodos. O primeiro deles vai de 1964 até a promulgação da Lei da Anistia em 1979 e está marcado por uma retórica insuflada pela euforia utópica e, alternadamente, pelo massacre dos projetos revolucionários que se seguiu. São representativos desse grupo grande parte da produção ficcional de Antonio Callado, a exemplo de *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do Baile* (1976), além dos romances *Pessach* (1967), de Carlos Heitor Cony, *Em câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós, *Zero* (1975) de Inácio de Loyola Brandão e *A festa* (1976) de Ivan Angelo, entre outros títulos brevemente analisados.

O segundo momento compreende a produção literária entre 1980 e 2000, caracterizada pela proliferação de relatos testemunhais de sobreviventes das torturas, exilados políticos ou militantes saídos da clandestinidade. Seus principais expoentes são os livros *O que é isso, companheiro?* (Fernando Gabeira, 1979), *Os carbonários* (Alfredo Sirkis, 1981), *Batismo de sangue* (Frei Betto, 1983), *Retrato calado* (Luiz Roberto Salinas Fortes, 1988), *Primeiro de abril* (Salim Miguel, 1994) e *Memórias do esquecimento* (Flávio Tavares, 1999). Como já indicado na introdução, os livros de Gabeira e Sirkis integram o primeiro ciclo de memória cultural apresentado por Rebecca J. Atencio em *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*, e sua recepção está intrinsecamente relacionada à efusividade pró-Anistia que caracterizou o período de transição. Figueiredo não ignora outras produções fora do espectro do testemunho publicadas no período — como *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, *Tropical sol da liberdade* (1988) de Ana Maria Machado e *Amores exilados* (1997) de Godofredo de Oliveira Neto —, romances que, assim como os testemunhos, tratam dos desmandos da ditadura e dos sofrimentos provocados pela privação de direitos, pela tortura e pelo exílio.

Em procedimento semelhante aos dois primeiros recortes temporais, a revisão das obras literárias que compõem o terceiro período apresentado pela pesquisadora, que vai de 2001 até o presente da publicação, organiza-se em sessões temáticas como “Romances com histórias cruzadas”, “O Araguaia como fantasma”, “Romances e relatos memoriais”, “Oban e operação Condor”, “(Auto)biografia de um cachorro” e “Os filhos do exílio”. É evidente pelos subtítulos que os desdobramentos apresentados são muito mais formas de introduzir uma ou mais obras do

que categorias de análise a partir das quais a produção literária brasileira sobre a ditadura poderia ser organizada. Por isso mesmo, os critérios de seleção não permanecem os mesmos entre um conjunto e outro: ora os romances são agrupados por tema, ora por gênero ou origem dos autores etc. Eurídice Figueiredo logra manter narrativas e categorias em diálogo aberto, sem perder de vista o foco nas representações do trauma e seu potencial arquivístico. Acerca dessa produção mais recente que coincide, em parte, com o escopo da presente tese, a autora destaca:

o fato de se tratar de textos ficcionais que, embora conservem um lado testemunhal, se distanciam do puro testemunho porque os autores não são *superstes*, não foram vítimas diretas da repressão, ou, pelo menos, não se apresentam no papel de vítimas de tortura. São romances que transfiguram as experiências, considerando que, em sua maioria, os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram-na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos, porém já transmutados (FIGUEIREDO, E. 2017, p. 87).

É possível extrair do trecho acima um denominador comum para o ciclo de memória cultural da CNV. Ainda que haja exceções, escritoras e escritores não são sobreviventes da ditadura no sentido estrito de *superstes*, ou seja, não atravessaram até o final um evento sobre o qual, anos depois, são capazes de dar um testemunho (AGAMBEN, 2008). Sua filiação parece fazer mais sentido, a partir de Marianne Hirsch (2012), dentro do enquadramento da *pós-memória*, que descreve não apenas a relação de uma geração de filhos e netos que carregam histórias e incorporam traumas vividos por seus pais ou avós, como também reflete as oscilações entre continuidade e ruptura em manifestações transgeracionais do retorno traumático. Nesse sentido, as narrativas aqui reunidas compõem um vasto painel de memórias conectoras — *connective memories* (HIRSCH, 2014) — que, independentemente da origem de seus autores empíricos, adotam para si as histórias de famílias subtraídas e afetadas pela ditadura, tornando mais ampla, a cada nova publicação, a arena onde a dor do outro se recusa a calar.

Para Marianne Hirsch (2014, p. 335, tradução minha), a aproximação entre os conceitos de trauma, memória e pós-memória é oportuna porque “eles ofereceram uma lente através da qual é possível reconhecer vidas e histórias esquecidas ou descartáveis e também reconhecer ferimentos, injustiças e suas permanências nas gerações subsequentes”. O *trauma* como tempo passado sempre presente, a *memória* como um campo de imagens em disputa e a *pós-memória* como espaço do engajamento e da vulnerabilidade atravessam diversas camadas das obras do ciclo de memória cultural da CNV. Logo, a divisão que proponho para os títulos publicados entre 2010 e 2020 ambiciona organizar a produção nacional em três categorias não-estanques: narrativas de *busca*, narrativas de *retorno* e narrativas de *trauma*. Longe de aprisionar os textos

em blocos engessados, a divisão pretende oferecer chaves de leitura a partir das quais este ciclo de memória possa ser elucidado.

É importante ressaltar que as características que dão coesão a cada bloco não são restritivas, de maneira que, a depender das ferramentas de análise, um mesmo romance, livro de memórias ou jornalismo literário poderá ser lido ora como narrativa de busca, ora como narrativa de trauma, ou simultaneamente como narrativa de trauma e de retorno. As obras de B. Kucinski e Micheliny Verunschik estudadas nos capítulos 2 e 3 serão analisadas, a propósito, dentro dessas três categorias. Além disso, é importante ressaltar que, apesar de associar explicitamente uma das categorias ao conceito de trauma, isso não significa que o elemento traumático esteja ausente nos outros tipos de narrativa. Interessa-me, com esta divisão, construir um diagrama da literatura brasileira contemporânea sobre a ditadura em cujo centro, comum a todas as categorias e narrativas, se encontram a precarização da memória e a violência da tortura — imagens-síntese das feridas não cicatrizadas impostas pela Anistia e o eterno retorno, ficcionalizado, da experiência limite. As imagens de tortura não permitem deixar o passado para trás e assombram um presente que, como ficou sugerido na seção anterior, nunca deixou de torturar. Ainda que resista à verbalização, a tortura é um evento que, por definição, “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*” (KEHL, 2010, p. 130).

Sob o índice da fragmentação, da objetificação do sujeito, da desintegração do mundo e da destruição da linguagem (SCARRY, 1985), a memória sobre a ditadura em sua manifestação literária se apresenta sobretudo através de narrativas igualmente fragmentadas, narradas por indivíduos também divididos em busca de uma memória que muitas vezes foge à enunciação.

#### **a) Narrativas de busca**

A primeira categoria a se estruturar a partir das obras estudadas fundamenta-se em dois grandes símbolos das ditaduras do Cone Sul: os mortos e desaparecidos políticos. Nos trabalhos da CEMDP — baseados na Lei Internacional de Direitos Humanos (IHRL) —, o termo *desaparecido* é usado para definir as vítimas que, após terem sido sequestradas, torturadas e assassinadas por agentes da repressão, não tiveram suas mortes assumidas publicamente pelos órgãos do Estado (também responsáveis pela ocultação e retenção de informações sobre o paradeiro dos restos mortais). O uso de “mortos”, de acordo com a mesma Comissão, se refere às vidas perdidas por ação da repressão reconhecidas pelas Forças Armadas à época do crime. Por muito tempo e em diferentes países o debate cultural e político sobre memória, direitos

humanos e justiça foi marcado pela figura do desaparecido (HUYSSSEN, 2014), paradigma de um trabalho de luto interminável que impossibilita a cicatrização da memória e sua reintegração ao corpo social. Mesmo antes de ocupar o centro do debate da primeira medida de reparação do governo brasileiro, a Lei nº 9.140/1995, o desaparecimento forçado de opositores da ditadura já aparecia como estigma de continuação da tortura no relatório do projeto *Brasil: Nunca mais*, de 1985: “a perpetuação do sofrimento, pela incerteza sobre o destino do ente querido, é uma prática de tortura muito mais cruel do que o mais criativo dos engenhos humanos de suplício” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2011, p. 304).

Logo, as *narrativas de busca* têm como principal elemento motivador da trama a procura por uma ou mais pessoas, baseadas em perfis reais ou não, vitimadas pela máquina de desaparecimento da ditadura. Essa investigação pode ser empreendida por qualquer personagem, sem que sejam necessários laços familiares que a justifiquem, por mais que estes sejam recorrentes; tampouco a demanda por verdade precisa vir de quem escreve ou protagoniza a história, ela pode ser estimulada por fatores externos como um encontro casual, uma promessa, uma morte etc. Em alguns casos, quem busca tenta, na verdade, construir uma trajetória possível para os últimos dias de vida do desaparecido político; em outros, é comum que as personagens sejam confrontadas com aspectos desconhecidos da personalidade ou da vida privada de quem não pode mais narrar a si mesmo (o que gera, irônica e tragicamente, um encontro com essa individualidade perdida). Ainda que nem sempre resultem na descoberta das “verdadeiras” circunstâncias que levaram à morte de um familiar ou amigo, grande parte dessas narrativas encena a vida e a morte de entes queridos a partir de rastros, acasos, arquivos, testemunhos, cartas, diários, depoimentos (da CNV e de outras comissões).

São representativos deste grupo obras inteiramente ficcionais como *Estive lá fora* (Ronaldo Correia de Brito, 2012), *Palavras cruzadas* (Guiomar de Grammont, 2015), *Mulheres que mordem* (Beatriz Leal, 2015), *Depois da rua Tutoia* (Eduardo Reina, 2016), *Sob os pés, meu corpo inteiro* (Marcia Tiburi, 2018) e *O corpo interminável* (Claudia Lage, 2019); e obras que trabalham na encruzilhada da investigação jornalística, da (auto)biografia e do tratamento ficcional, como *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* (Liniane Haag Brum, 2012), *Seu amigo esteve aqui* (Cristina Chacel, 2012), *Cova 312* (Daniela Arbex, 2015) e *Ainda estou aqui* (Marcelo Rubens Paiva, 2015).

O desaparecimento como ferramenta de apagamento de rastros e a anistia como impunidade impediram que um trabalho de elaboração do luto fosse efetivado tanto na esfera privada quanto na esfera pública. Não obstante, “o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança” (GAGNEBIN, 2009, p. 115), justamente porque os

desaparecidos políticos permanecem como síntese do embate entre o desejo de deixar o passado para trás e a memória *insepultável* da repressão. Compreendido da perspectiva freudiana, “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (FREUD, 2013, pos. Kindle 359). Consiste, portanto, no processo que segue à separação entre o sujeito e o objeto de sua libido. A partir de um trabalho de luto, o indivíduo impactado pela perda reconhece que o objeto amado não existe mais e pode direcionar seu afeto a outros estímulos. Contudo, de acordo com Edson Teles (2010, p. 309), “a ausência de um *topos* para o desaparecido — um túmulo — impede a realização do luto e não permite ao que foi perdido vir a ser substituído por algo alocado em memórias periféricas”; as narrativas de busca tencionam essa ausência como forma de violência perene.

Nos casos em que as buscas são realizadas por familiares, a família é, muitas vezes, contraponto e marcador transicional: da ditadura à democracia, quando partem de um presente pós-redemocratização em direção ao passado do desaparecido, como acontece em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, *Ainda estou aqui* e *O corpo interminável*; ou da vida segura à condição de perseguido ou de clandestinidade, a exemplo do romance *Estive lá fora*. Nesse jogo entre temporalidades, as personagens familiares politizam e potencializam o descompasso entre diferentes espaços de trânsito da memória, cabendo-lhes, enquanto articuladoras do relato “tanto a tarefa infrutífera da busca quanto a dolorosa decisão de dá-la por encerrada” (KEHL, 2019, p. 8). Um exemplo bem realizado dessa tensão entre as esferas pública e privada aliada à tentativa de lidar com o luto, outros dois traços comuns às narrativas de busca aqui reunidas, é o romance *Palavras cruzadas*, de Guiomar de Grammont.

Publicado em 2015, *Palavras cruzadas* aborda um episódio da ditadura ainda pouco trabalhado pela ficção brasileira: a Guerrilha do Araguaia, massacre empreendido pelas Forças Armadas contra mais de 60 guerrilheiros durante a ditadura e terminantemente negado pelos militares até meados da década de 1990. Situado num presente pós-redemocratização, o romance acompanha a busca de uma jovem jornalista, Sofia, por notícias de seu irmão desaparecido político na guerrilha. Em seu percurso, Sofia visita Cuba, Brasília e a região ao sul do estado do Pará na tentativa de encontrar vestígios de uma história cuidadosamente apagada. O livro opera através de uma fusão entre temporalidades: de um lado, a procura obsessiva da protagonista pelo irmão mais velho, “uma responsabilidade que lhe cabia e que ela não estava cumprindo” (GRAMMONT, 2015, p. 60), do outro, as vozes de um casal de guerrilheiros registradas em um diário que chega às mãos de Sofia por expediente de sua mãe, Luísa.

A dor da perda que atravessa o romance tem o “peso do inelutável” para Sofia, e se constitui numa falta que “não permitia que ela construísse nada, nem em sua vida afetiva, nem



na profissional. Era uma parede, obstáculo incontornável dentro dela. Tudo o que ela tentava empreender em sua vida parecia sugado por esse abismo” (GRAMMONT, 2015, p. 56). Com isso, Guiomar de Grammont não apresenta apenas a vida na guerrilha e a violência permanente do Estado, mas marca, de maneira bastante explícita ao longo do romance, os efeitos devastadores da máquina de desaparecimentos da ditadura no presente das personagens. A mãe de Sofia, por exemplo, é representada num primeiro momento como “alguém que prefere morrer a desistir” de esperar o filho, “e não havia nada que pudesse tirá-la daquele estado de suspensão” (GRAMMONT, 2015, p. 59). Essa impressão se justifica por uma voz narrativa que permanece colada ao itinerário investigativo de Sofia. Ao final do romance, no entanto, somos surpreendidos pela ressignificação da espera de Luísa: ciente do destino do filho e da culpa que o levou, em um ato de desespero, à selva amazônica, é por meio de sua atuação que os relatos de Leonardo e da nora Mariana alcançam a protagonista. Em leitura alegórica, Luísa representa uma memória brasileira em constante negação que, quando finalmente decide contar sua história, precisa se valer de artifícios ficcionais labirínticos que estimulem seus filhos a buscar uma verdade esquivada à beira do esquecimento. Acometida pelo mal de Alzheimer, o esforço de Luísa tem o caráter premente de uma corrida contra o tempo.

As passagens do romance sobre a guerrilha, tanto durante os anos de repressão quanto na visita que Sofia faz mais de vinte anos depois, reforçam os dispositivos de apagamento que alimentam o discurso negacionista. Confirma-se, assim, o rastro como signo de uma dupla violência perpetrada sobre o desaparecido. Como aponta Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 116), “tortura-se e mata-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassínio. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto”. Ainda assim, é apenas através do trabalho de elaboração de um percurso apagado que Sofia consegue escapar à repetição estagnada e encaminhar-se para um futuro que, não por acaso, envolve a transmissão da verdade à próxima geração, representada pela filha de Leonardo e Mariana, também chamada Luísa, como a avó. Em última análise, o romance lança sua maior crítica à amnésia provocada pela Lei da anistia, espécie de cicatrização à força que induz o esquecimento e impede a revisão do passado. Na leitura de Roberto Vecchi, apesar do discurso que tende a equiparar as violências dos dois lados da luta, ignorando a discrepância de forças e a arbitrariedade da repressão,

vale a pena ressaltar as formas com que ocorre o trânsito da memória dentro da esfera familiar, o filho desaparecido, a companheira dele, uma filha nascida longe do campo de batalha, os pais, a irmã que se coloca como artífice de uma restituição destinada a permanecer elíptica do passado. Há, contudo, uma

sobrevivência do passado que no final ocorre na concretude e que mais uma vez encena o tema de um horizonte novo que se mede e discute em relação ao passado traumático (VECCHI, 2020, p. 52).

Com a depuração operada pelo tempo, o gesto de olhar para trás e revolver o trauma também pode se manifestar nas narrativas de busca com maior ou menor intensidade como uma crise da representação. Em *O corpo interminável* (2019),<sup>50</sup> por exemplo, Claudia Lage entrelaça a narrativa de Daniel, filho de uma vítima da repressão no presente pós-redemocratização, à de uma (ou mais) mulher(es) na sala de tortura, no aparelho clandestino, nas horas de silêncio e espera ocupadas com a certeza da queda dos companheiros e do fracasso do projeto político pelo qual lutava. Daniel cresce “imerso no silêncio do avô” (LAGE, 2019, p. 25), com uma única fotografia da mãe e um quarto mantido da mesma forma à espera de sua ocupante original, um esforço de congelar o tempo que contagia o restante da casa: “o avô sabia o lugar de tudo na casa. [...] O que para outra pessoa é detalhe, como o enfeite sobre a mesa, a posição das caixas nos armários, para o avô não é. Por isso eu precisava prestar muita atenção. Como se cada coisa que eu tirava do lugar deixasse uma marca da sua ausência” (LAGE, 2019, p. 38). Ao romper com o regime melancólico imposto pelos gestos e obsessões do avô, Daniel busca a história de sua mãe pelas margens do silêncio, mas esbarra em mecanismos de repressão ainda em pleno funcionamento e dos quais se sente herdeiro: “as mesmas forças que aniquilaram minha mãe, que anestesiaram o meu pai, estão aqui, a mesma dinâmica a mover o mundo, os mesmos motivos de revolta, de lutas, estão aqui, cresci aqui, eu nasci disso, eu emergi disso” (LAGE, 2019, p. 76). Atento às intersecções entre diferentes gerações vitimadas pela ditadura, o processo de busca e aprendizagem de Daniel é atravessado pelo fracasso da representação, pelos limites da imaginação para dar conta daquilo que forças institucionais (e também, no romance, patriarcais) desejam reprimidas. Logo, transformar a luta daqueles que caíram em narrativa a partir de um presente falsamente pacificado ganha os contornos caricaturais de uma farsa:

Me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se impusesse a elas, depois de tudo o que viveram, algo tão frágil, capaz de desmantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação (LAGE, 2019, p. 24).

A necessidade de narrar para compreender acompanha Daniel desde os tempos de escola, quando escreve uma redação sobre a morte da mãe que deixa perplexa professora e diretora. Mas diferente do que se poderia supor, Daniel escreve “a partir do esquecimento”

---

<sup>50</sup> Vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura em 2020 na categoria Melhor Romance.

(LAGE, 2019, p. 22): aguarda até que imagens e palavras ajam sobre o corpo pelo tempo necessário para, só então, colocar qualquer coisa no papel. Esse tempo de depuração representa não a busca idílica, “imagem literária de uma sofrida e bela esperança”, mas sinaliza para o debate tardio da sociedade brasileira e para o reconhecimento de que “até os restos são abandonados, escondidos ou destruídos” (LAGE, 2019, p. 43). O que sobra é a armadilha da verossimilhança. No primeiro encontro entre os protagonistas, Daniel e Melina buscavam em uma biblioteca a única edição disponível de um livro sobre a ditadura brasileira — exemplar solitário que é, também, sintoma do estado precário em que se encontra essa memória nos espaços públicos. Melina deseja “ver aquilo que seus pais não viram, abrir os olhos para o que eles fecharam” (LAGE, 2019, p. 23), enquanto Daniel dedica-se à leitura e à escrita, esta última “uma necessidade” para “desdobrar a imagem presa em [sua] mente” (LAGE, 2019, p. 121), gesto essencial do trabalho de luto. Através dessas duas personagens, a pós-memória (incorporada por Daniel) e a responsabilidade social (representada por Melinda) veem na fotografia que assombra o romance a possibilidade de devolver a dignidade do foro íntimo a um corpo torturado — “Ela nua tremia de nervos, era inverno e ela tremia, não soube porque pensou em chocolate quente” (LAGE, 2019, p. 121) — ao mesmo tempo em que expõe os mecanismos de repressão que mascaram a verdade. O romance de Lage faz isso por meio da reconstrução, em detalhes, da cena fotografada:

O último corte que sentiu foi abaixo da axila, próximo aos seios. O mais doloroso foi na barriga, na altura do fígado, foi esse que a matou. Colocaram uma arma em sua mão, atiraram em seu corpo, mas ela não sentiu. Depois que constataram a sua morte levaram o seu corpo para uma sala. Na sala havia uma cama pequena e ali o puseram. Alguém veio e observou os ferimentos. Alguém veio e limpou o sangue espalhado pela pele. Alguém veio e mexeu na posição dos braços, cabeça, pés. Alguém veio e passou pó bege nos ferimentos à faca. Alguém veio e arrumou novamente os braços, cabeça, pés. Alguém veio e fez anotações num caderno. Alguém veio e não fechou os olhos. Alguém veio e tirou uma foto (LAGE, 2019, p. 172).

Segundo Roland Barthes (2015, p. 70) em *A câmara clara*, “a foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui”. Observá-la e percebê-la são, portanto, atitudes que permitem aprofundá-la como uma ferida e dela extrair o advento de si mesmo como outro, o *punctum* — i.e., aquilo que suplementamos à fotografia e que, todavia, já se encontrava nela. Para Barthes (2015, p. 73), “toda fotografia é um certificado de presença”, ela nega o esquecimento e se torna símbolo de resistência. Apesar de falsa no nível da percepção (o que está lá deixa de existir como tal depois que a foto é produzida), a fotografia é verdadeira no nível do tempo: sua retórica repete indefinidamente que aquele passado existiu de fato, ainda que não seja mais acessível.

Mas o que dizer da retórica de uma foto encenada? Questões de autenticidade, manipulação e enquadramento sempre fizeram parte do horizonte discursivo da fotografia.<sup>51</sup> Muito mais que índice de uma presença, a fotografia encenada evoca um esforço narrativo com veleidades de verdade irrefutável. A memória da ditadura brasileira é este corpo torturado no romance de Claudia Lage. Uma memória conspurcada por inúmeros gestos de manipulação, limpeza, preparo, controle narrativo e apagamento de indícios — ecos da famosa foto do suicídio forjado de Vladimir Herzog. A cada período da citação acima, Lage revela novos *puncta*, retira da fotografia camadas de silêncio institucional, reconstrói a cena de tortura descrita no parágrafo anterior do romance. Para além do corpo, há sempre alguém que mexe, observa, arruma, olha, faz anotações, fotografa: inúmeras testemunhas (como a do próprio leitor ou leitora) da “impossibilidade de sair daquele lugar” (LAGE, 2019, p. 29).

Em síntese, as narrativas de busca apresentam como traços principais a procura por um morto ou desaparecido político da ditadura e a tentativa de construção de um relato de vida e/ou de morte para essas vítimas. A presença de familiares serve, muitas vezes, ao estabelecimento da tensão entre esfera pública e privada, presente e passado, democracia e ditadura, isenção e luta, “normalidade” e clandestinidade, e apontam, com frequência, para a indissociabilidade entre os silêncios da vítima e seus familiares e a violência contínua do Estado. Em última análise, são narrativas feitas essencialmente de rastros que encontram formas de elaborar o próprio luto *apesar* do horizonte inatingível da reconciliação nacional.

## **b) Narrativas de retorno**

Enquanto as *narrativas de busca* são determinadas por um elemento comum ao enredo, as *narrativas de retorno* devem ser compreendidas a partir de um aspecto formal ou, mais especificamente, de como o discurso ficcional se estrutura. Sua principal característica está, portanto, nas temporalidades múltiplas e fragmentadas que compõem um relato feito essencialmente de saltos ou recortes. O ponto de partida comum a todas as obras — o presente pós-ditadura — proporciona diferentes olhares sobre o passado, que podem se manifestar como gesto de testemunho, compreensão, denúncia, homenagem, saudade, acerto de contas, declaração de amor ou mesmo recalque. Reforça-se, com estas narrativas, a noção de passado

---

<sup>51</sup> Susan Sontag (2003, pos. Kindle 84) chama a atenção para muitos desses exemplos em fotografias de guerra: “Durante a luta entre sérvios e croatas no início das recentes guerras nos Bálcãs, as mesmas fotos de criança mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços dos sérvios e também dos croatas. Bastava mudar a legenda para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças”.

“não como um estado que já se deu, mas como algo que faz sentido num dar-se agora, num movimento de atualização, constituindo-se num campo de experiências possíveis para o pensamento e a interpretação” (CARDOSO, 2001, p. 20). Tendo isso em vista, são exemplos de romances e relatos que se enquadram na categoria: *O punho e a renda* (Edgard Telles Ribeiro, 2010), *Mar azul* (Paloma Vidal, 2012), *O professor* (Cristovão Tezza, 2014), *Qualquer maneira de amar* (Marcus Veras, 2014), *Que mistério tem Clarice?* (Sérgio Abranches, 2014), *Tempos extremos* (Míriam Leitão, 2014), *A resistência* (Julián Fuks, 2015), *Outros cantos* (Maria Valéria Rezende, 2015), *O amor dos homens avulsos* (Victor Heringer, 2015), *Volto semana que vem* (Maria Pilla, 2015), *Cabo de guerra* (Ivone Benedetti, 2016), *Dois* (Oscar Nakasato, 2017), *Noite dentro da noite* (Joca Reiners Terron, 2017), *O indizível sentido do amor* (Rosângela Vieira Rocha, 2017), *Correio do fim do mundo* (Tomás Chiaverini, 2018), *O segredo da boneca russa* (Celma Prata, 2018) e *Que fim levaram todas as flores?* (Otto Leopoldo Winck, 2019).

A cada retorno, passado e presente se retroalimentam lançando luzes um sobre o outro numa espécie de “aclaramento recíproco internamente dialógico” (BAKHTIN, 2010a, p. 159). Esse processo é especialmente relevante porque estamos diante de narrativas que buscam dar sentido a experiências distantes no tempo e onde *predomina* o uso da primeira pessoa. A descontinuidade estrutural que marca essas narrativas desafia o impulso meramente investigativo do encadeamento cronológico, ora reforçando a natureza associativa da memória (uma lembrança puxa a outra), ora revelando sua plasticidade e caráter transmissor (ainda que às vezes manipulado para efeitos narrativos). Em *Volto semana que vem*, por exemplo, Maria Pilla escreve sobre seu tempo de militância, torturas, prisões e exílio, vivido entre Brasil, EUA, França e Argentina, este último onde foi presa e torturada em 1975. Procedendo por meio de enquadramentos espaço-temporais, a autora embaralha textos breves introduzidos por data e lugar (como sua infância em Porto Alegre ou momentos de sororidade na prisão argentina) e consegue, com isso, estar em vários lugares ao mesmo tempo, criando sua própria gramática da memória, desorganizada mas pulsante de interlocução. No papel que lhe cabe de *superstes*, Pilla faz uso do vai-e-vem narrativo e da abertura proporcionada pelo tratamento literário do texto como forma de comparar as realidades de um antes, um durante e um depois da ditadura (PILLA, 2020). É sintomático, a propósito, que o momento da tortura não apareça como uma cena descrita no momento em que acontece, tampouco como uma lembrança reconstruída em minúcias; a tortura surge como fantasmagoria que invade o sono da narradora em 2003:

Aterrorizada pelo silêncio e pelo capuz, não me mexi, continuei quieta no meu canto. *Trim trim trim!*, insistia o telefone. Virei-me debaixo do edredom e lá

estavam os olhos arregalados da gatinha — como sempre fazia —, esperando minha reação. Engano, número errado, respondeu a voz. Quis abraçar o corpo quente e macio do animalzinho. Era só um pesadelo, repetia, contente da vida. Senti uma fisgada aguda no pé e levantei o edredom, agora muito sujo e com cheiro de urina. Debaixo dele, em vez da gatinha, vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda (PILLA, 2015, p. 46).

O cheiro, um “inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados” (PILLA, 2015, p. 46), invade o presente democrático evocando o retorno incessante do trauma. Anos depois do evento traumático, pessoal e nacional, a tortura surge sem aviso, através de um pesadelo capaz de sugerir a visão dos pés manchados de sangue e o cheiro de pele queimada mesmo em estado de vigília. A visão que assombra a narradora lembra que o rasgo no indivíduo representado pela tortura nunca acaba, mas é também um aviso acerca dos usos presentes da tortura como instrumento coercitivo da polícia brasileira.

Outro exemplo bem orquestrado de uma narrativa de retorno é o romance *Cabo de guerra* (2016) de Ivone Benedetti, caso *sui generis* na literatura sobre a ditadura brasileira porque dá voz a um “cachorro”, expressão usada entre as décadas de 1960 e 1980 para designar infiltrados da polícia militar nas organizações de esquerda. A narrativa é construída em retrospectiva, tendo por presente diegético o ano de 2009, quando o narrador se encontra há 25 anos tetraplégico após receber um tiro no pescoço em 1984. Preso a uma cama e tendo apenas a própria memória por companhia, o “cachorro” só pode fazer uma coisa: lembrar. Essa condição é simbólica tanto da inação gerada pelo trauma, neste caso literalmente incapacitante, quanto dos destinos da violência institucionalizada. Não é possível ignorar que o tempo de “invalidez” da personagem corresponde precisamente ao período de redemocratização, de maneira que, na fatura da obra, o narrador nunca consegue sair efetivamente dos anos de repressão. O eterno retorno do recalco surge no trabalho de Benedetti como condição de uma vítima condenada a refazer sem descanso os passos que o levaram ao estado de imobilidade e mudez: “Nesta manhã de 2009 caio na real: essa história já tem quarenta anos. É passado. Ou deveria ser. Porque o passado não vivido não passa, fica atormentando, querendo ser chamado de presente, ocupando armários, cadeiras, sempre aí, sempre aqui” (BENEDETTI, 2016, p. 31).

Desse presente “ocioso”, o narrador de *Cabo de guerra* retraça a trajetória de seu envolvimento vacilante com a resistência contra a ditadura até sua prisão e tortura pela repressão. A partir de então, passamos a acompanhar a vida de um agente duplo a serviço dos militares na identificação e extermínio de organizações clandestinas, ainda que não pertença “de verdade a nenhum daqueles mundos” e se entedie “nos dois com a mesma paixão” (BENEDETTI, 2016, p. 119). O alto grau de cinismo que caracteriza o protagonista é acentuado

pela imagem do título: o cabo de guerra, que poderia ser interpretado de um ponto de vista moral, diz respeito muito mais às forças colocadas em jogo pela memória do que aos dilemas de alguém que sabe que suas ações podem levar pessoas à tortura e à morte. Criatura mesquinha, misógina e ressentida, espécie de homem do subsolo dostoiévskiano, o “cachorro” é uma construção suficientemente complexa para representar o brasileiro mediano inteligente e sem brilho que depende de favores e está sempre pronto para “mostrar seu valor” apenas quando a balança pesa para o lado dos mais fortes.

Essa leitura é reforçada pelo recurso à anomia. Todas as personagens de *Cabo de guerra* são nomeadas, à exceção do narrador. Sobre ele conhecemos um pouco da história de sua família na Bahia e de seu histórico médico de esquizofrenia, mas não há nome ou quaisquer traços físicos que possam prendê-lo a uma identidade. Cria-se, com isso, uma vacância identitária e ética análoga ao funcionário público “que apenas segue ordens”, independentemente disso significar a condenação de milhares aos campos de concentração ou, no caso brasileiro, aos porões da ditadura.

A tortura aparece no romance em três momentos. O primeiro, quando o protagonista “cai” e é levado ao Dops, onde é pendurado num pau de arara e recebe choques elétricos, conseguindo escapar de uma segunda sessão de sevícias ao expor suas conexões com o coronel em cuja firma trabalhava de favor. No segundo momento, transforma-se em testemunha e, para surpresa do leitor que poderia esperar mais compaixão de alguém que passou pelo mesmo suplício, a cena se desenvolve com a frieza analítica de quem observa sem intervir:

Ficamos lá. O rapaz é amarrado à cadeira do dragão, agora totalmente nu, enquanto um dos dois homens produz corrente elétrica sem parar, girando furiosamente uma manivela, e o outro joga água no preso. O da manivela grita coisas: bandido filho da puta, terrorista desgraçado, comuna da porra, como se aquilo lhe alimentasse a força dos bíceps, enquanto o rapaz berra em contorções de dor e espasmos, e à água do chão se misturam o mijo e a merda que aquele corpo sem dono expele de si, porque suas fibras vão perdendo uma partícula de alma a cada estremecimento (BENEDETTI, 2016, p. 240).

Apenas o final do trecho acima sugere a possível interferência de um “falar do outro” que se torna “falar de si”, mas qualquer crise empática é prontamente rejeitada na sequência do texto. O impacto da cena é reforçado, ainda, pela constatação de que nenhum dos presentes parecia de fato interessado no que a vítima pudesse confessar: “Ali o que se esperava era que a natureza impusesse o seu [limite], que é a morte. E era verdade que todos a queriam: os dois homens por inércia, Tomás por ódio, o prisioneiro por desespero, eu por despeito” (BENEDETTI, 2016, p. 240). Nas duas pontas da escala de emoções envolvidas, *inércia* e

*despeito* demarcam o momento de saturação da tortura como prática institucional que já sofria pressões do governo para que fosse abolida.

Na terceira ocorrência, a tortura aparece como memória indelével que o próprio narrador se confessa constrangido e incapaz de esquecer. Ao ser confrontado no último capítulo do romance por um ex-militante de esquerda que sobreviveu às operações militares auxiliadas pelo “cachorro”, a tortura irrompe em imagens encadeadas por um iterativo que denota não apenas ciência, mas também cumplicidade:

– Sabe o que fizeram com a Carmen? Sabe o que fizeram com a Carmen, filho da puta, desgraçado?

Sim, eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cassetete na vagina, sei da tortura na frente da tia, sei de tudo. Então balbucio:

– Perdão (BENEDETTI, 2016, p. 299).

Na fatura do romance, não há indícios conclusivos de que o pedido de perdão indique uma transformação moral. Pelo contrário, somos levados a crer que a situação extrema de ameaça de morte teve papel muito mais decisivo no balbucio do pedido de desculpas do que a consciência da personagem. A repetição de “sei... sei... sei... sei...”, arrematada por um “sei de tudo”, endossa, próximo ao fim da narrativa, a função tríplice desempenhada pelo protagonista de *Cabo de guerra*: alguém que lembra por experiência, pelo testemunho e pelo retorno assombroso de uma memória que se recusa a ir embora. Neste romance, como nas demais narrativas de retorno, o relato de si ou do outro tem um *efeito alocutário*, “uma atuação pelo outro, e diante do outro, muitas vezes em virtude da linguagem fornecida pelo outro. Tal relato não tem como objetivo o estabelecimento de uma narrativa definitiva, mas constitui uma ocasião linguística e social para a autotransformação” (BUTLER, 2017, p. 165). Ainda segundo Judith Butler (2017, p. 90), o falar de si é um ato essencialmente fadado à especulação, uma vez que a reconstrução narrativa do “eu” não consegue “retornar à cena de interpelação que o instaurou e não pode narrar todas as dimensões retóricas da estrutura de interpelação na qual ele relata a si mesmo”. Dessa forma, a interpelação (com o outro, com a memória) é o gesto fundador das narrativas de retorno: as formas assumidas pelo relato em sua relação com diferentes temporalidades indicam que o passado nunca abandona seus sujeitos, ele é tanto *lá* quanto *aqui*, tanto *agora* quanto *então*, orquestrando encontros que, mesmo nos casos em que os narradores se encontram sem interlocutores no plano ficcional, nunca abandonam sua dimensão dialógica.



### c) Narrativas de trauma

A fragmentação narrativa, obtida a partir de pontos de vista inconclusos em diferentes temporalidades, é uma das formas encontradas pela literatura para lidar com experiências-limite. O trauma, enquanto excesso de estímulo que o indivíduo não consegue elaborar conscientemente, resiste à representação por meio de um discurso lacunar, impossibilitado de retratar objetivamente os eventos traumáticos. Tendo isso em vista, nas ficções que integram esta categoria as inúmeras formas de violência da ditadura se mostram ainda mais difíceis de representar na medida em que não há distância temporal entre os fatos vividos e a elaboração discursiva sobre esses mesmos fatos. Essa é, portanto, a condição determinante das *narrativas de trauma*: o presente diegético se encontra *majoritariamente* dentro dos anos de exceção, e não há, com raras exceções, qualquer horizonte para além do trauma. Este pode ser oriundo do exílio, da perseguição, da tortura, da perda de amigos e companheiros de luta, dos crimes cometidos pelas personagens (ou por pessoas próximas), em suma, do que foi testemunhado, calado, sofrido.

Pode ser argumentado com bastante razão que o trauma é um elemento comum a todas as narrativas do ciclo de memória cultural da CNV, de maneira que a presente divisão corre o risco de ser mal interpretada. Por isso acho importante enfatizar que a existência desta categoria de análise não exclui as possíveis representações de processos traumáticos das *narrativas de busca e de retorno*. As *narrativas de trauma* distinguem obras cujos enredos e personagens estão *confinados* ao momento em que os inúmeros traumas provocados pela ditadura tiveram lugar e são, por isso, histórias condenadas à repetição, que chegam ao fim antes que um processo de elaboração dos fatos vividos pelos protagonistas possa ter início — precisamente o que caracteriza o trauma. Em outras palavras, nas ficções reunidas aqui, “o trauma oferece uma nova concepção do tempo, na qual ele sempre acontece no presente, sob a forma de retorno perpétuo. O trauma oferece novas epistemologias para as ideias de incognoscibilidade, indizibilidade e aporia” (HIRSCH, 2014, p. 335, tradução minha).

A partir desse lugar aporético, entende-se por narrativas de trauma os romances *Vidas provisórias* (Edney Silvestre, 2013), *Imaculada* (Denise Assis, 2013), *Damas da noite* (Edgard Telles Ribeiro, 2014), *Lua de vinil* (Oscar Pilagallo, 2016), *Rio-Paris-Rio* (Luciana Hidalgo, 2016), o infanto-juvenil *Clarice* (Roger Mello, 2018), *Setenta* (Henrique Schneider, 2018), *Uma mulher transparente* (Edgard Telles Ribeiro, 2018), *O último dia da inocência* (Edney Silvestre, 2019), os dois primeiros livros (lançados até o momento) da trilogia *O lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum — *A noite da espera* (2016) e *Pontos de fuga* (2019) —, o romance *Meu corpo ainda quente* (Sheyla Smanioto, 2020) e *No fundo do oceano, os animais invisíveis*

(Anida Deak, 2020). Por sua unidade temática sobre a ditadura e pela predominância de contos narrados durante os anos de repressão, as coletâneas *Felizes poucos* (Maria José Silveira, 2016) e *Pesadelo* (Pedro Tierra, 2019) também poderiam integrar esta categoria, ainda que fugindo do recorte de narrativas longas apresentado até aqui.<sup>52</sup>

O projeto gráfico da ficção infanto-juvenil *Clarice*, escrita por Roger Mello e ilustrada por Felipe Cavalcante, ambos brasileiros, traz uma sobrecapa com formas geométricas coloridas que esconde uma edição capa dura onde se lê “Livro vermelho” em ideogramas orientais, referência à obra do chinês Mao Tsé-Tung. Por meio desse truque editorial, o livro de Roger Mello antecipa a dinâmica de disfarces necessários em um período de intensa perseguição ideológica de nossa história, mimetizando os procedimentos de ocultação e embuste que caracterizavam a ação de opositores do governo durante a ditadura brasileira. A história é narrada por uma criança, Clarice, de quem sabemos que passa seus dias entre casas de familiares e amigos da família desde que seus pais desapareceram. Através de seu olhar, somos apresentados a uma Brasília durante os anos de repressão dividida entre nós e “E.L.E.S.”, os censores de filmes e “desaparecedores” de gente. Clarice, assim como a escritora que inspirou seu nome, é dada a desestabilizar a normalidade das coisas, inventar visões e questionar a própria linguagem. Percebe que as conversas dos adultos têm “mãos demais” (MELLO, 2018, p. 42) e que “os assuntos ficam sempre de olhos arregalados e pela metade quando a gente aparece” (MELLO, 2018, p. 55). Enquanto a narradora se decide entre o que é memória, sonho ou invenção, as páginas são diurnas, noturnas, ou mesmo ofuscantes como um dia de sol em que a verdade vem à tona no barro vermelho do cerrado.

*Clarice* tem início com uma cena desestabilizante que determina a atmosfera pervasiva de medo, suspeita e incertezas da narrativa: a protagonista e sua tia amarram pedras a livros considerados “subversivos” antes de arremessá-los no fundo do lago Paranoá do alto de uma ponte. A medida desesperada decorre do desaparecimento da mãe de Clarice, presa durante uma batida policial no apartamento da amiga Zilah. Ao perguntar à tia para onde sua mãe fora levada pelos policiais, a imagem do lago cujas tripas engolem livros não se compara ao terror provocado pelos militares: “Disse que E.L.E.S. são piores do que os sujeitos que entregam doces e os doces te fazem dormir, como dizia meu pai querendo assustar a gente. Que a terrível Boca do Lago perto deles é uma boca sem dentes” (MELLO, 2018, p. 65). Na ficção de Roger Mello, o lago escuro que devora histórias é a própria ditadura em ação, sumindo com os livros,

---

<sup>52</sup> Dos onze contos que compõem *Felizes poucos*, oito têm como presente diegético os anos de ditadura; já as narrativas de *Pesadelo* focam as lutas, traições e culpas sobretudo de prisioneiros políticos.

os sorrisos, as brincadeiras e as liberdades de crianças e adultos, sempre à espreita, esperando o momento exato de dar o bote.

Como em muitas narrativas de trauma, a presença do traumático é revelada pela impossibilidade de dar sentido aos acontecimentos e de incorporá-los narrativamente (JELIN, 2011), daí a construção fragmentada e inconclusa do discurso da narradora-protagonista. A certa altura da novela, mesmo a cena inicial tem seu status de “experiência vivida” transformado em “memória vicária” apesar dos protestos da personagem:

Não sei por que fui pensar nos livros atirados na ponte. Um, depois outro. Comento essa história com a Mulher que Gosta de Arte, ela me diz que não, que não fui levada nesse dia para atirar livros na ponte, não. Que devo ter me enganado. “Tudo bem”, ela diz. Que às vezes uma coisa se conta tantas vezes que alguém pensa fazer parte dessa coisa. Que me enganei, com certeza. [...] Eu ouvia o som do livro na água. O cheiro seco da noite na ponte, um carro apressado passando e outro. O som de cada carro que passava abafando o som de cada livro na água. A Boca do Lago engolindo cada livro com uma fome, olha, uma fome... Abocanhando cada livro como um peixe abocanha o silêncio. Não era um engano (MELLO, 2018, p. 71-2).

Segundo Bachelard (1988, p. 97), “nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois”. Nesse sentido, o lago devorador de livros, o livro chinês com capa vermelha, a tia escondida no armário, o desfile dos Dragões da Independência, os recortes de jornais espalhados no apartamento do Primo e o modelo de carro no qual o pai desapareceu são algumas das imagens em torno das quais Clarice tenta articular os sentidos de sua experiência. Contra a narrativa dos adultos, contra a imprecisão dos tempos, contra suas próprias impressões mutáveis, no entanto, Clarice logo percebe não ser capaz de sustentar uma verdade definitiva ou mesmo coerente: no universo em que se encontra, “depois, nunca, [é] tudo a mesma coisa” (MELLO, 2018, p. 72). Logo, a suspensão traumática e a transmissão da memória são forças concorrentes em um conflito narrativo insolúvel, presas, uma e outra, assim como Clarice, na silhueta que surge no horizonte e não permite distinguir se é, de fato, a mãe da protagonista quem a espera no final da novela. “Quero ver e não consigo”, diz a narradora, “a cada passo em minha direção ela fica mais longe” (MELLO, 2018, p. 109). Não seria exagero sugerir que essas palavras de Clarice carregam o *pathos* das narrativas de trauma, amiúde marcadas pela intangibilidade do reencontro, por mudanças irrevogáveis na formação ética, social, política e cultural do país.

Além do foco no presente da ditadura, as narrativas de trauma sinalizam para certa circularidade, que pode ser entendida a partir da repetição de símbolos da violência, da tortura, da repressão ou até mesmo de marcos democráticos. Em *Setenta*, de Henrique Schneider, romance que se passa na semana que antecede a final da Copa do Mundo de Futebol de 1970, a narrativa começa e termina com as mesmas palavras: “O sol, a claridade. Esta cegueira”

(SCHNEIDER, 2019, p. 7, 16, 40, 156), descrevendo um círculo com múltiplos usos narrativos e leituras. Em uma delas, a associação entre excesso de estímulo (claridade) e cegueira (cessação do sentido da visão) remete à dificuldade de elaboração própria da condição traumática:

Individual ou coletivo, o trauma como uma “experiência impronunciável” ou obscura é difícil de ser apreendido, pois sua condição tardia (todo trauma compreende um período de latência e uma repetição, como uma resposta traumática) e sua irrepresentabilidade estrutural frustram a possibilidade de formação subjetiva e social (*Bildung*), vista como aprendizado também experimental, bem como o processo de normalização contextual (VIEIRA, 2010, p. 154).

Na sequência, tomamos conhecimento que a personagem em questão acaba de ser liberada após uma semana de prisão e torturas. *Setenta* contará a história de um bancário de nome Raul que é confundido pela polícia militar de Porto Alegre com um suspeito de participar da tentativa de sequestro de um embaixador. “Moço direito”, sem envolvimento com “pautas de esquerda” e completamente indiferente ao que se passava com o país, Raul se descobre vítima de um engano que o joga, sem possibilidade de defesa, nos porões da ditadura. O motivo do engano: a camisa vermelha que usava na noite em que foi preso. Na conversa que antecede a soltura de Raul, ainda encapuzado e ignorante de seu destino, os agentes da repressão reforçam que a liberdade do bancário estaria, dali em diante, atrelada à sua obediência a duas “recomendações”: voltar para casa apenas às 9 horas da noite e admitir que a prisão nunca ocorreria. Essa estratégia reitera a supressão da voz e da experiência da vítima em contextos de extrema provação exposta nas seções pregressas deste capítulo. Como lembra Márcio Seligmann-Silva (2010, p. 14), “nossas vítimas não puderam se transformar em acusadores, os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos”.

Desconstruindo o discurso hediondo que relaciona tortura a um “mal necessário” para combater “mal ainda pior” (o comunismo), nas cenas mais críticas a narrativa mantém distância da vítima e se concentra na observação dos carrascos, obrigando-nos a encarar o prazer que motiva aqueles “homens honestos” que matam e torturam com eficiência para voltarem o quanto antes às suas famílias (imagem sugerida pelo próprio romance, que também acompanha de perto a busca da mãe de Raul e a vida familiar do carcereiro que, a certa altura, após lembrar com emoção do aniversário do filho feito às custas de muita economia, se enche de ódio por “comunistas” como Raul “que comiam criancinhas”). O procedimento de câmera e a passagem de foco do corpo torturado para o corpo de torturadores (e em determinado momento, o grupo de alunos que assiste a uma aula prática sobre “técnicas de interrogatório”), sugere a perda do mundo, do sujeito e da voz, a negação de qualquer sintoma de civilização ironicamente justaposta a uma de suas instituições fundadoras, a instrução acadêmica:

Então girou rapidamente a manivela. Raul deu um salto e outro grito, involuntário e descontrolado, enquanto sentia a dor nova que, entrando súbita por seus mamilos, parecia se espalhar por todo o corpo. Enquanto o prisioneiro se contorcia, pendurado na barra de ferro, o professor se comprazia ao alternar a velocidade da manivela, modificando a intensidade do choque e mostrando aos alunos o resultado. Quando o doutor Pablo parou, Raul permaneceu a contrair-se ainda por algum tempo; depois que a sessão terminou, seu corpo era cada vez mais um pedaço de carne pendurado, gemendo apenas para si e rezando baixinho um pedido impossível à Nossa Senhora Aparecida.

– Viram que a alternância na velocidade é um dos segredos para o bom resultado? Às vezes é interessante dar uma enfraquecida, porque o corpo do prisioneiro vai relaxar involuntariamente e vai sentir mais quando a velocidade aumentar de novo — explicou, enquanto girava a manivela mais um pouquinho, apenas para ilustrar o que dizia (SCHNEIDER, 2019, p. 100).

Além de fazer eco ao depoimento da professora Dulce Pandolfi,<sup>53</sup> a cena acima também pode ser pensada a partir da definição de “política” apresentada por Rancière (apud VIDAL, 2012, p. 88) em *Malaise dans l'esthétique*, que consiste no “conflito [...] para saber quem possui a palavra e quem possui somente a voz”. Ainda segundo o filósofo francês, “desde sempre a recusa de considerar certas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa de ouvir os sons saindo de sua boca como discurso”. Como aponta Elaine Scarry (1985), são duas as instituições civilizatórias presentes (ainda que nem sempre fisicamente) no ato da tortura: o direito, na forma do interrogatório e do julgamento, e a medicina, por meio das técnicas de preservação da vida mínima. O fato de a tortura envolver muitas vezes perguntas e respostas não deve ser entendido como necessidade real de ouvir a vítima, o que poderia atribuir ao torturador uma justificativa (ou absolvição) para sua crueldade e a(o) prisioneira(o) a culpa pela traição de si e dos outros (SCARRY, 1985). Desprovida de impacto, a voz de Raul repete frases como “Não sei de nada”, “Me deem um pouco de água por favor”, “Eu não posso contar porque não sei de nada” ao longo da aula-tortura, mas não consegue atravessar a barreira de crueldade e ufanismo daqueles que o julgam “o abjeto comunista”, ou seja, qualquer coisa menos que humana. A racionalidade perversa dos torturadores se fundamenta, como em todo discurso autoritário, em noções unívocas como “povo homogêneo”, “religião verdadeira”, “tradição original”, “família natural”, “cultura autêntica” (EMCKE, 2020).

Profundamente cindido, o sujeito à deriva ao final de *Setenta* representa a marca indelével de um corpo transformado em objeto, excluído da possibilidade de elaborar a própria experiência

---

<sup>53</sup> Apresentado à Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro a convite da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro em 28 de maio de 2013: “No dia 20 de outubro, dois meses depois de minha prisão, e já dividindo a cela com outras presas, servi de cobaia para uma aula de tortura. O professor, diante de seus alunos, fazia demonstrações com meu corpo. Era uma espécie de aula prática com algumas dicas teóricas. Enquanto eu levava choques elétricos pendurada no tal do pau de arara, ouvi o professor dizer: “Esta é a técnica mais eficaz” (COMISSÃO DA VERDADE DO RIO DE JANEIRO, 2013).

num domingo de sol cheio de vozes eufóricas que celebram a conquista do tricampeonato mundial de futebol, alheias ou coniventes, até hoje, ao que se passava nos porões da ditadura. É importante lembrar junto a Elio Gaspari (2002, pos. Kindle 3326) que a performance coletiva do final da Copa do Mundo foi diligentemente cooptada pela ditadura: no ano de 1970 “país, futebol, Copa, seleção e governo misturavam-se num grande Carnaval de junho”. O espetáculo futebolístico e o “milagre brasileiro” ocupavam páginas de jornais e mídias televisivas cegando a população para as arbitrariedades do regime, como o sol no romance de Henrique Schneider.

\* \* \*

Como foi exposto na introdução desta seção, as três categorias brevemente delineadas para pensar a literatura brasileira sobre a ditadura produzida na última década (2010-2010) não são estanques ou restritivas. O livro *O indizível sentido do amor*, de Rosângela Vieira Rocha, por exemplo, sugerido como narrativa de retorno, também pode ser lido como narrativa de busca, tanto por sua estrutura investigativa quanto pela construção minuciosa de uma imagem do biografado, José Antônio Simões Filho, marido da autora preso e torturado em 1970 por causa de sua militância política. Mesmo que neste caso não se trate de um desaparecido político, o relato de Rocha está ancorado no esforço de fazer a memória falar sempre um pouco mais do que deseja dizer, justapondo camadas de história privada e coletiva na tentativa de elaborar os silêncios, olhares e pequenos gestos do falecido esposo.

É preciso notar, ainda, que a listagem das obras literárias não teve qualquer pretensão à totalidade de narrativas publicadas sobre o assunto: primeiro porque a quantidade de novas editoras independentes e edições do autor lançadas no país aliada aos sistemas de distribuição e divulgação bastante limitados desses mesmos autores e editoras impedem que a pesquisa tenha o alcance necessário à empreitada; em segundo lugar, porque foi utilizado como critério distintivo a presença da ditadura não como pano de fundo da história, mas como marca temporal com peso determinante aos desdobramentos do enredo. Essa postura foi adotada com base nas discussões sobre o romance histórico apresentadas por Marilene Weinhardt (2006, pp. 137-8), que define o gênero como um texto ficcional:

em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico [...]. E mais, tais acontecimentos não dizem respeito apenas àqueles seres ficcionalizados, as personagens desse romance, mas afetaram e afetam os coetâneos empíricos, quer dizer, os indivíduos que viveram e vivem a mesma época.

Logo, títulos como *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Martha Batalha, 2016), *Pai, pai* (João Silvério Trevisan, 2017) e *Elas marchavam sob o sol* (Cristina Judar, 2021), por exemplo, ainda que tragam alusões ao regime militar ou estejam circunscritas aos anos de ditadura, não apresentam, todavia, elementos suficientes para que sejam enquadradas em qualquer das três categorias — o que não exclui, dentre as conclusões possíveis, uma limitação da presente proposta. É preciso, portanto, retomar aqui a noção de “literatura sobre a ditadura” enquanto categoria de análise imbuída de um “valor de arquivo”, como proposta por Eurídice Figueiredo (2017), ou ainda, na acepção de Márcio Seligmann-Silva, a partir de seu *teor testimonhal*, um registro fora dos autos jurídicos mas indissociável das disputas pela memória:

Na medida em que a noção de testemunho traz no seu seio o *discurso da memória*, a *teoria do trauma* e reflete primordialmente sobre as *aporias da (re)escritura do ‘passado’*, podemos com ela explorar essa literatura de modo a dar conta da complexidade dos discursos paralelos e conflitantes presentes na nossa sociedade, sem incorrer na redução do literário ao histórico, no sentido positivista desse termo (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 42).

A produção literária do ciclo de memória cultural da CNV acontece em uma espécie de sistema de coordenadas cartesiano no qual *esquecimento* e *violência* dão nomes aos eixos *x* e *y*. De acordo com essa metáfora, o lugar de uma obra como *Mar azul* de Paloma Vidal, por exemplo, estaria mais próximo do valor zero no eixo vertical (*violência*) e mais afastado da origem no eixo horizontal (*esquecimento*). Isso porque, naquele romance, o tratamento do tema da memória é bem mais relevante à forma e ao conteúdo do que a representação das sevícias da ditadura e sua permanência no presente (ainda que esta reflexão exista). Já *O corpo interminável* de Cláudia Lage ocuparia um ponto equidistante aos dois eixos, uma vez que a narrativa trabalha ambas as dimensões com pesos iguais. Independentemente da obra analisada, a esse plano cartesiano da produção literária sobre a ditadura brasileira poderíamos chamar *processo de trauma* (ALEXANDER, 2004). Com base no tratamento dado pelas obras à violência (como traço constitutivo e/ou herança dos anos de exceção) e à precarização da memória (como consequência das tecnologias do esquecimento) seria possível atribuir para cada obra um *valor de testemunho* (GAGNEBIN, 2009) ou *valor de arquivo* (FIGUEIREDO, E. 2017) que se somaria ao processo de construção de uma memória coletiva do trauma capaz de devolver ao presente alguma força de mudança, ainda que apenas simbólica quando menos efetiva.

## CAPÍTULO 2: A PRECARIZAÇÃO DA MEMÓRIA NA OBRA DE B. KUCINSKI

Nossa identidade também é fictícia, já que se baseia na memória. Sem essa imaginação que completa e reconstrói nosso passado e que outorga ao caos da vida uma aparência de sentido, a existência seria enlouquecedora e insuportável, puro ruído e fúria.

— Rosa Montero, *A ridícula ideia de nunca mais te ver*

A verdade histórica está muito mais na novelística do que no próprio relato dos fatos que constituem a história reconhecível como tal.

— Ernesto Sabato, *O escritor e seus fantasmas*

No que tange à produção literária brasileira e os anos de regimes autoritários na história recente do país, a obra de B. Kucinski<sup>54</sup> se destaca pela presença quase ubíqua da ditadura em suas narrativas. O autor estreou na ficção em 2011, aos 74 anos, com a novela<sup>55</sup> *K.*, que nas edições seguintes recebeu o subtítulo *Relato de uma busca*. Desde então publicou um romance policial, *Alice* (2014), a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), a novela *Os visitantes* (2016), espécie de epílogo à primeira obra, o romance *Pretérito imperfeito* (2017), a distopia *A nova ordem* (2019), amalgama futurista entre a ditadura brasileira, o Terceiro Reich e o plano de governo vencedor nas eleições presidenciais de 2018, e a ficção *Julia nos campos conflagrados do senhor* (2020), sobre um esquema de venda de crianças durante a ditadura brasileira. Em 2021, publicou uma coletânea intitulada *A cicatriz e outras histórias: (quase) todos os contos de B. Kucinski* que inclui, além das narrativas de *Você vai voltar pra mim*, contos organizados em torno de cinco temas (“Histórias dos anos de chumbo”, “Instantâneos”, “Outras histórias”, “Kafkianas” e “Judaicas”). Apesar de breve, sua produção literária encontra-se predominantemente vinculada aos anos de repressão, tortura, perseguição e desaparecimentos que marcaram os governos militares iniciados com o golpe de 1964.

---

<sup>54</sup> B. Kucinski é a assinatura literária de Bernardo Kucinski (São Paulo, 1937). Formado em física, começou a trabalhar desde cedo como jornalista e levou ao prelo obras sobre economia, política e história. Kucinski chegou a exercer a função de assessor da Presidência da República entre 2003 e 2006, redigindo informes analíticos diários para o então presidente Lula. Passou a se dedicar à literatura após se aposentar como professor titular da USP em 2007, quando começou a publicar contos em revistas especializadas.

<sup>55</sup> Compreendo que o autor classifique a obra como “novela” por conta de sua brevidade e da unidade de tema, enredo e personagem propiciada pelo núcleo narrativo do pai em busca da filha. Ainda que o livro em sua totalidade devesse ser tratado como “romance”, optei por utilizar a terminologia do autor (contrariando a teoria dos gêneros) para manter coerente o diálogo que os textos estabelecem entre si (o narrador de *Os visitantes*, por ex., também chama *K.* de novela).



A novela *K. Relato de uma busca* apresenta a história de um pai à procura da filha e do genro, desaparecidos políticos da ditadura. Esse ponto nuclear da narrativa parte da vivência do autor, que perdeu a irmã e o cunhado — Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva — quando ambos foram sequestrados em 1974 pelas forças de segurança do estado de São Paulo. Não obstante o insumo biográfico, o livro de Kucinski é sobretudo obra de ficção, ainda que a complementaridade entre real e fictício seja evidente desde a advertência que abre a novela: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. A busca empreendida por K., personagem central da obra, é marcada pelo absurdo, pela perda de sentido e, conseqüentemente, pela negatividade da experiência. Semelhante a uma fracassada versão moderna da Antígona, K. se vê impulsionado numa busca pelo direito de sepultar seus mortos sem, contudo, dispor dos mecanismos para vencer a máquina estatal de desaparecimentos. Enredado numa trama de personagens com matizes kafkianos, a jornada de K. o levará à reconstrução da individualidade perdida da filha, de quem soube tão pouco quando viva, mas cuja violenta supressão lhe proporciona uma melancólica reaproximação. O sucesso dessa construção advém da estrutura do texto, composto por capítulos breves que intercalam diferentes vozes e pontos de vista, como uma carta da filha endereçada a uma amiga, o depoimento de uma amante do torturador Sérgio Paranhos Fleury, a consulta com uma psicóloga de uma servente que trabalhou na “Casa da Morte” em Petrópolis etc. Na síntese de Dalcastagnè (2020, p. 18), “é um livro meio atravancado, aflito, que expressa inúmeras impossibilidades (inclusive da própria escrita) e parece ter como objetivo principal não deixar que a história da irmã desapareça, como desapareceram com seu corpo”.

Cinco anos após o lançamento de *K.*, Kucinski publica *Os visitantes*, sua segunda novela. Mais uma vez os limites entre ficção e realidade são apagados numa obra em que pessoas afetadas pela publicação de *K.* vão bater à porta do autor para pedir reparação, apontar erros, acusar o escritor de falácias ou exigir emendas às edições futuras. Agora explicitamente, Kucinski apresenta um texto em que o autor se confunde com sua personagem, que deve se justificar perante os reclamantes que o acusam de falta de ética, autopromoção, insensibilidade e desrespeito à memória dos mortos. Em entrevista ao Suplemento Pernambuco,<sup>56</sup> o autor declarou que os questionamentos de fato existiram, mas não se deram da maneira como são apresentados ao leitor. Não surpreende, portanto, que Kucinski reaproveite como epígrafe a advertência ao leitor usada em *K.*: “Tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu”. Tendo

---

<sup>56</sup> Edição 127, Setembro 2016. Disponível em: <[http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_127\\_web.pdf](http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_127_web.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2021.

a novela *K.* como ponto de partida e de chegada, o percurso literário realizado por *Os visitantes* não se esgota numa leitura autoficcional, mas convida ao debate sobre as potencialidades e consequências da representação da ditadura em um contexto pós-redemocratização.

Interposta entre essas duas obras a coletânea *Você vai voltar pra mim* traz 28 contos breves que podem facilmente ser amalgamados, como ficou sugerido na introdução, à estrutura de *K.*, cujos fragmentos foram, nas palavras do autor, arbitrariamente organizados.<sup>57</sup> Apesar da liberdade com que Kucinski transita entre registros narrativos, pontos de vista e temporalidades, a matéria ficcional permanece a mesma das outras duas obras e parece reforçar a premência de vários olhares sobre a matriz histórica da ditadura. Com efeito, os contos de *Você vai voltar pra mim* se abrem para uma representação mais abrangente do drama vivido por brasileiras e brasileiros durante os anos de repressão política, envolvendo, além das vítimas do terror militar, os inúmeros efeitos colaterais em protagonistas às vezes completamente descolados da luta contra o regime. B. Kucinski propõe um debate sobre a cultura da impunidade e os maus usos da memória. Uma discussão cheia de lacunas, mas que não deixa de figurar como “um patrimônio outro que a literatura proporciona por defeito, onde uma comunidade [...] pode se reimaginar e narrar, inclusive no labirinto tormentoso de um passado que continua fugindo e não se deixa integralmente, ainda, apreender” (DALCASTAGNÈ; VECCHI, 2014, p. 12). *Você vai voltar pra mim* recebeu o prêmio Clarice Lispector da Biblioteca Nacional em 2014 na categoria Melhor Livro de Contos do Ano.

Em 2019, após a publicação da novela *Pretérito imperfeito* (2017), Kucinski retorna ao tema da ditadura com *A nova ordem*, romance distópico que se passa num Brasil futuro e tenebroso no qual programas sociais são desarticulados, LGBTQIA+ eliminados, professores são perseguidos e a fome de fato não existe mais porque quem a sentia foi exterminado em uma operação militar chamada Cândida. Fazendo uso de um pessimismo radical como estratégia política e literária, Kucinski mistura temporalidades para nos apresentar um futuro que é, na verdade, fusão de dois momentos passados de extrema supressão de direitos: o terceiro *Reich* e a ditadura brasileira de 1964. Na “nova ordem” regida por éditos, a Igreja Universal do Reino de Deus se torna religião do Estado, cursos de alfabetização de adultos e supletivos são proibidos, o Ministério do Meio Ambiente é extinto (junto com o Instituto Chico Mendes, o IBAMA, a ANA e a FUNAI), assim como também são extintas a Lei Rouanet, o Fundo Nacional de Cultura e a ANCINE. Das “inovações” do governo, o texto destaca a criação da Ração

---

<sup>57</sup> Da nota “Caro leitor” que abre a segunda edição de *K.*: “A ordem dos fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos” (KUCINSKI, 2012, p. 13).

Humana e o Departamento de Operações da Inquisição, subordinado ao renovado Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI); em síntese, um Brasil que manda 90 milhões de pobres para o abate porque o país “tem povo demais”, mas salva “parte das crianças” para manter a consciência limpa, “afinal, não somos desumanos”, como conclui uma de suas personagens (KUCINSKI, 2019, p. 129).

Revestido de ironia de uma ponta a outra, “a nova ordem” não passa, na verdade, de repetição. A construção de Kucinski reforça a existência de um trauma que, recalcado por muitos anos, finalmente faz sua passagem do simbólico para o campo do real. A nova ordem tem início em 2019 e parte de um estado social bem demarcado por instituições reais, balizas históricas de avanços dos direitos humanos no campo democrático. A partir desse referencial político recente, o romance tem início *in media res* com o regime autoritário já estabelecido e professores universitários e pesquisadores sendo encaminhados, inconscientemente, enquanto discutem suas pesquisas e o desaparecimento de colegas, para uma manobra militar de execução, a Operação Cátedra. A ausência de mecanismos de elaboração traumática, aliada à indiferença com que a academia tratava os militares,<sup>58</sup> engendra um universo aterrorizante, um espaço autoritário sem janelas criado pelo jogo entre ficção e realidade. É sintomático, a propósito, que a cada nota de rodapé (que são várias e explicam os éditos), pouco nos surpreendam as atrocidades cometidas pelo governo da nova ordem.<sup>59</sup> Kucinski encerra o romance traçando a volta em que o estado de exceção encontra seu ocaso. Revela-se, com isso, uma vez mais, o grande tema de sua obra: a precarização da memória e os efeitos de sua circularidade no presente.

Em junho de 2020, Kucinski lança o romance *Júlia nos campos conflagrados do Senhor*, mais um exemplo de narrativa de retorno na qual a personagem-título encontra indícios de um passado invisibilizado durante a reforma do apartamento de luxo da família. Ao investigar a fundo os documentos escondidos pelo pai, Júlia descobre um esquema de tráfico de recém-nascidos no interior do estado de São Paulo no final da década de 1960, crime possibilitado por uma complexa rede de corrupção envolvendo um orfanato católico, um cartório local, funcionários públicos e militares.<sup>60</sup> Afastando-se um pouco do tom predominante do restante

---

<sup>58</sup> A certa altura, um dos professores admite: “E nós alguma vez demos atenção aos militares? Alguma vez convidamos generais para um seminário? Um simpósio? Nós sempre os desprezamos. O resultado é esse aí” (KUCINSKI, 2019, p. 16).

<sup>59</sup> A obra foi publicada durante nos primeiros meses de 2019 com Jair Bolsonaro como presidente da república.

<sup>60</sup> O tema foi abordado pelo jornalista Eduardo Reina no livro *Cativeiro sem fim*, publicado em 2019, que identifica pelo menos dezenove casos de crianças sequestradas e adotadas ilegalmente. Na ficção, os romances *Depois da rua Tutoia* (Eduardo Reina, 2016), *Mulheres que mordem* (Beatriz Leal, 2015) e *A resistência* (Julián Fuks, 2015)

de sua produção, Kucinski constrói uma narrativa sobre outras formas de resistência à ditadura, desta vez por meio da atuação de pessoas que, ainda que não fossem ligadas a partidos políticos ou grupo guerrilheiros, se recusaram a assistir indiferentes às arbitrariedades da repressão: professores, jornalistas e até mesmo um escrivão da polícia em vias de se tornar delegado. Além do enredo policial envolvendo os bebês adotados ilegalmente, chama a atenção nos trechos que se passam no presente democrático a dificuldade representada pelos arquivos da ditadura, uma busca a contrapelo da ocultação de evidências e das técnicas de esquecimento: “muita coisa foi expurgada antes da transferência e [...] o que restou é mantido em desordem, para dificultar consultas” (KUCINSKI, 2020, p. 149). Na fatura do romance, um manifesto contra a individualização do trauma da ditadura ganha contornos claros no reencontro entre dois sobreviventes: “Pode ser que te soltaram logo depois que saiu a reportagem para ver com quem você ia se encontrar. [...] Ele caiu semanas depois, mas você não tem nenhuma culpa, tire isso da cabeça, nenhum de nós tem culpa, a culpa é toda deles; e você fez muito bem em desaparecer” (KUCINSKI, 2020, p. 175).

Como ficou sugerido na introdução e no capítulo 1, a proposta de leitura para a obra de Kucinski que será desenvolvida nas próximas seções busca analisar em conjunto capítulos das novelas *K.* e *Os visitantes* e contos selecionados de *Você vai voltar pra mim*. Pretende-se, com isso, criar um percurso de recensão crítica que não apenas observa e analisa os mecanismos da ficção — partes, todo, autoria e contexto de produção —, mas assume em igual medida certa liberdade criadora que, a princípio, talvez pareça fora de lugar. O esforço, no entanto, se justifica na medida em que a literatura também exige de pesquisadores e pesquisadoras um mergulho em suas práticas e formas de estar no mundo. Se, como nos lembra Adorno (2003, p. 66), “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”, diante de uma sociedade demasiado autoritária o mergulho da crítica na literatura pode se beneficiar, em igual medida, de uma postura política e ética aliada à imaginação.

Para James Wood (2011, p. 19), “a casa da ficção tem muitas janelas, mas apenas duas ou três portas”. Com isso, o crítico e romancista inglês chama a atenção para o fato de que a voz narrativa é o principal meio de entrada no edifício ficcional; via de regra, uma história pode ser contada em primeira ou terceira pessoa, ou, mais raro, na segunda pessoa do singular ou do plural. Partindo desse princípio, pretendo analisar na primeira seção a presença do autor em *K.* e o narrador de *Os visitantes*, que se confunde com o próprio escritor B. Kucinski enquanto

---

também trataram da questão dos bebês sequestrados, ainda que no caso desses dois últimos o foco tenha recaído sobre a última ditadura argentina (1976-1983).

testemunha melancólica dos mecanismos de desaparecimento da ditadura brasileira. Após cruzar essa porta, com base no modelo paradigmático da Antígona, tratarei da representação do pai K. e de outras personagens desse universo traumático que buscam por entes desaparecidos ou enfrentam o luto. Em um terceiro momento, tendo como inspiração o texto de Primo Levi, os “afogados” e os “sobreviventes” da obra de Kucinski virão à tona para contar suas narrativas de trauma e revelar as consequências da precarização das memórias da repressão.

## 2.1. A TESTEMUNHA MELANCÓLICA: *K. RELATO DE UMA BUSCA E OS VISITANTES*

Existem duas etimologias em latim para a palavra testemunho: *testis*, que designa a terceira parte, quem viu e pode descrever aquilo que viu em uma contenda jurídica entre acusante e acusado; e *superstes*, ou seja, alguém que sobreviveu a um evento e pode narrar o acontecido (AGAMBEN, 2008). Em ambas as origens, o ato de testemunhar subentende uma relação de causa e efeito entre presença e elaboração. É a partir da corporeidade que o relato adquire credibilidade e perspectiva, mesmo que a distância temporal ou outros fatores (como doenças degenerativas, interesses pessoais, impacto traumático etc.) imponham alguma dúvida sobre a legitimidade do discurso de quem testemunha. Para Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 40), “o conceito de testemunho pode permitir uma nova abordagem do fato literário que leva em conta a especificidade do ‘real’ que está na sua base e as modalidades de *marca* e *rastro* que esse ‘real’ imprime na escritura”. Como já indicado, Kucinski (2012, p. 13) borra esses limites e especificidades ao começar ambas as novelas com uma nota ao leitor (*K.*) e uma epígrafe (*Os visitantes*) quase idênticas: “Caro leitor, tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”.<sup>61</sup>

Esse gesto de ambiguidade se torna mais evidente ao considerarmos que nas duas primeiras edições de *K.* a nota “Caro leitor” deixava explícitos aspectos da construção ficcional da novela e sua filiação à literatura, não à história. Ao reduzir a nota original a um par de frases a partir da terceira edição, e haver acrescentado um subtítulo que traz a palavra *relato*, Kucinski parece reclamar à sua novela um lugar naquele espaço de injunção entre história, memória e ficção, legando ao leitor o trabalho de reconstituição de rastros algumas vezes inconciliáveis. Vejamos a primeira versão da advertência na íntegra:

Caro leitor:

Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, na forma como lá estavam, há

---

<sup>61</sup> Em *Os visitantes*, lê-se, “Tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu”.

décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completá-las ou lapidá-las com registros da época. Há referências a documentos em apenas duas histórias e somente como recurso narrativo.

Depois, valendo-me da fabulação, levei essas recordações a cenários imaginados; juntei situações ocorridas em tempos diferentes, algumas idealizei do quase nada e preenchi as lacunas de esquecimento e os bloqueios do subconsciente com soluções inventadas.

Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na da exumação imprevisível desses despojos de memória, o que de novo me obrigou a tratar os fatos como literatura, não como História.

A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que o introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribuições está quase no final. A ordem dos demais fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos (KUCINSKI, 2012, p. 13).

O campo semântico do trecho acima encontra-se carregado de imagens pertinentes ao gênero do testemunho, um impulso de fazer a memória assumir as rédeas do relato ainda que ciente de suas limitações e aporias, da “necessidade de narrar e dos limites dessa narração (subjetivos e objetivos, em uma palavra: éticos)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 40). Como adverte Ricoeur (2007, p. 455), “é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativa impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva”. A ênfase da nota, contudo, recai sobre a fabulação, o tratamento literário, as soluções inventadas, o impulso criativo, o preenchimento das lacunas — procedimentos associados ao campo ficcional. Uma vez reduzida a “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” a partir da terceira edição, a advertência torna a obra mais aberta (até mesmo às leituras “equivocadas” que engendrarão alguns dos capítulos de *Os visitantes*) e garante uma dimensão testemunhal para a novela, reforçada pela presença do escritor nos trechos que abrem e encerram a narrativa. Ainda segundo Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 40), “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”. Ao propor uma síntese entre a experiência real e sua elaboração ficcional, B. Kucinski trabalha, literariamente, uma tensão característica da era dos testemunhos.

Logo após a advertência, a entrada no universo de K. se mantém amarrada ao campo do real, reforçada pelo texto que segue a nota “Caro leitor”, em itálico, intitulado “As cartas à destinatária ausente”. Na fatura da obra, o recurso tipográfico do itálico é um marcador transicional que delimita a presença do autor no livro e é utilizado em quatro momentos-chave de *Relato de uma busca*: além do trecho já citado será visto também no “*Post Scriptum*”, e em dois capítulos epistolares, “Carta a uma amiga” e “Mensagem ao companheiro Klemente”,

atribuídos, respectivamente, à filha e ao genro de K. Ao *encenar* a voz de um eu-autor empírico que abre e encerra a novela, e associar essa voz a um recurso visual que a diferencia dos demais blocos ficcionais, Kucinski confere às cartas inventadas um atributo de realidade muito próximo àquele que o escritor reclama para si nos momentos em que se apresenta sem filtros narrativos: assim, “o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário” (ISER, 2013, p. 32). As cartas ganham, com isso, uma suspeita de fidedignidade, a ponto de influenciar sua leitura enquanto “documento” ao invés de ficção, como será tematizado em um dos capítulos de *Os visitantes*.

Há, no entanto, outra interpretação possível para o uso do itálico nos quatro capítulos, uma leitura que se alimenta da advertência de Wolfgang Iser (2013, p. 32): “há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional”. Para além da busca por essa alteridade perdida, as cartas e as intervenções autorais são peças fundamentais da engrenagem crítica criada por Kucinski. Juntas elas formam aquilo que o narrador-autor de *Os visitantes* definiu como seu “manifesto”, “a expressão do meu desgosto por não terem mandado parar aquela loucura” (KUCINSKI, 2016, p. 46).

Assumindo o lugar efetivo do familiar que perdeu um ente querido e tem, hoje, que conviver com “o produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos” (KUCINSKI, 2012, p. 17), o escritor se integra à ficção para marcar sua função articuladora dos rastros ficcionais ao mesmo tempo em que assevera sua frágil autoridade como testemunha de um longo processo de busca. Temos aqui, portanto, dois movimentos que acompanharão as representações do escritor na ficção, tanto nos momentos de intromissão autoral em *K*. (a nota “Caro leitor”, os trechos “As cartas à destinatária ausente” e “*Post Scriptum*”, e o capítulo-síntese “Sobreviventes, uma reflexão”) quanto na construção do narrador-personagem em *Os visitantes*: de um lado, as demandas atuais impostas pelo perfil público do autor e pela presença constante do desaparecimento, do outro, o imperativo do testemunho, ou seja, a necessidade de falar sobre o processo de busca de uma família pela filha e irmã.

Para Ricoeur (2007, p. 434), os rastros sempre pertencem à dimensão presente, e é preciso dotá-los “de uma dimensão semiótica, com um valor de signo, e considerar o rastro como um efeito-signo, signo da ação do sinete sobre a impressão.” As cartas com ofertas de cartões de crédito endereçadas à Ana Rosa Kucinski trinta anos após sua morte, trazem à tona os prazeres da dinâmica familiar, as vantagens da vida comezinha da classe média brasileira (como ausência de anuidade e pontos de milhagem) e se somam ao inventário de perdas das

existências violentamente suprimidas; rastros presentes de uma memória sem descanso “a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam filhos e netos” (KUCINSKI, 2012, p. 16). Na outra ponta da novela, no “*Post Scriptum*” datado de 31 de dezembro de 2010, o autor menciona um telefonema recebido alguns meses antes no qual uma mulher revela ter encontrado uma senhora brasileira no Canadá que se apresentara com o nome de Ana Rosa Kucinski. A situação imediatamente lança o escritor (assim como seus leitores) aos primeiros meses de busca pela irmã, quando pistas falsas e telefonemas alegando informações sobre o paradeiro de desaparecidos faziam parte das estratégias empregadas pelos militares para desorientar as famílias à procura de notícias. Já os leitores recordarão o capítulo “A abertura”, de *K.*, onde Kucinski dá voz ao torturador e delegado do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DOPS), Sérgio Paranhos Fleury, enquanto ele forja e delega estratégias de embuste para exaurir o pai em busca da filha. É sintomático, portanto, que o autor encerre a novela com esta nota, atribuindo ao rastro um valor de signo “do sistema repressivo, ainda articulado” (KUCINSKI, 2012, p. 177). Essa leitura pode ser corroborada pela última ilustração presente nas duas primeiras edições de *K.*, publicadas pela editora Expressão Popular.<sup>62</sup>

O traço expressionista do artista plástico Enio Squeff<sup>63</sup> traz a figura de um homem (possivelmente o autor da obra) sentado no interior de um quarto com as costas viradas para a janela, através da qual é possível distinguir duas figuras também de costas, como se estivessem a guardar o espaço. As sombras do lado de fora, algo ameaçadoras tendo em vista como se posicionam lado a lado sugerindo uma barricada, parecem vestidas com a mesma indumentária, mas numa tonalidade escura se comparada com a cor clara da camisa da figura em primeiro plano.

---

<sup>62</sup> As 28 ilustrações que compõem o miolo das edições da Expressão Popular (2011, 2012) foram suprimidas quando a novela foi reeditada pela Cosac Naify (2014) e, em seguida, pela Companhia das Letras (2016). Em um dos capítulos de *Os visitantes*, após ser confrontado com a acusação de ter escrito um livro para ganhar prêmio, o narrador responde: “Pois saiba que o Squeff desenhou sem que eu pedisse, foi desenhando à medida que lia, em cima de uma cópia, é a forma de ele ler, desenhando, esclareci” (KUCINSKI, 2016, posição Kindle 124).

<sup>63</sup> Enio Squeff [Porto Alegre, 1943-] é artista plástico, jornalista, crítico de arte. São também seus os desenhos nas capas de *A nova ordem* (2019), *Júlia nos campos conflagrados do Senhor* (2020) e *A cicatriz e outras histórias* de B. Kucinski. Entre outros trabalhos de destaque, Squeff ilustrou *O velho e o mar*, *A odisseia* e *A metamorfose*.





**Fig. 1:** Enio Squeff. Sem título. Ilustração da pág. 180, *K.* (Expressão Popular, 2012).

Em se tratando de uma narrativa cuja personagem principal faz eco ao protagonista de *O processo* em sua busca infrutífera e condenação irremediável, o par representado por Squeff nos remete, mais uma vez, à obra de Kafka. São dois os funcionários de baixo escalão — Franz e Wilhelm — que informam Joseph K. do início de seu processo, bem como são também dois os senhores “de sobrecasaca, pálidos e gordos” enviados para executá-lo ao final do romance. Além das roupas que podem lembrar fardões, casacas ou coletes à prova de balas, o fato de serem duas as figuras à janela contribui para sua identificação com militares ou policiais, que via de regra trabalham em pares, sobretudo durante rondas ou em serviços de vigilância. Independentemente da leitura que esses detalhes ensejem, plurissignificância própria do estilo adotado por Enio Squeff, a ilustração ao final da novela reitera a sensação de melancolia com que Kucinski encerra o livro. Ela sugere a continuidade do pesadelo do desaparecimento, a privacidade vigiada, o cerceamento da liberdade, a precariedade de uma memória barrada de alcançar a esfera pública e, no sentido inverso, também impedida de ser acessada pela sociedade por intervenção das figuras sombrias à janela. Há, ali, um rastro de “totalitarismo institucional” sempre presente, a exigir que “a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar, e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois” (KUCINSKI, 2012, p. 163). Para Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 44), a noção de rastro é frequentemente convocada às reflexões sobre memória por causa dessa tensão entre presença e ausência, “presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também

presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória”.

Antes mesmo de entrarmos na novela *K.*, essa tensão ou ambivalência já se encontra manifesta no campo paratextual, sob a forma de outra intervenção autoral direta: as epígrafes. Definida por Antoine Compagnon (2007, p. 120) como um “posto avançado”, a epígrafe é tanto símbolo da relação entre textos quanto índice das leituras que precedem a presente. Mas é, também, acima de tudo, “um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação”. Ao analisar a citação de *Grande Sertão: Veredas*<sup>64</sup> na posição de epígrafe em *K.*, Eurídice Figueiredo (2017, p. 128) destaca o “caráter instável da verdade, do saber ou não saber” e aponta para o fato de que “se alguma entidade sabe mais do que o autor [...] trata-se dos órgãos de repressão que sonegaram e continuam escondendo as informações em relação à morte de Ana Rosa e seu marido Wilson Silva”. O titubeio do jagunço Riobaldo, no entanto, não é o único texto selecionado por Kucinski para introduzir sua novela. Na sequência, encontram-se uma estrofe do poema “O mistério do Mundo”<sup>65</sup> de Fernando Pessoa e uma passagem do romance *Terra sonâmbula*<sup>66</sup> do moçambicano Mia Couto. Para a pesquisadora Maria Zilda Ferreira Cury (2020, p. 65), esta última sugere a desaparecimento do autor e da realidade, um contraponto à invocação inicial de Kucinski que parece insistir na realidade dos fatos apresentados no romance: “A ficção seria, então, importante, senão até mais importante, que a realidade — e isto, mesmo nos relatos de testemunho sobre a ditadura, gênero no qual a autenticidade e as ligações com o vivido, com o real são habitualmente levadas em grande conta”. As três epígrafes traçam um percurso narrativo-simbólico que coloca o testemunho na porta de entrada da novela: o de quem precisa preencher lacunas, o de quem viveu a experiência em primeira mão e “viu o mistério” e, por fim, o testemunho que pretende ser a própria história, às custas da anulação, ou sacrifício, do sujeito que narra. Com efeito, a transformação da testemunha em história ou símbolo se fará presente tanto em *K.* quanto em *Os visitantes*, como será demonstrado a seguir.

---

<sup>64</sup> “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Guimarães Rosa; Grande Sertão: Veredas” (apud KUCINSKI, 2012, p. 11).

<sup>65</sup> “Não é a dor de já não poder crer / Que m’oprime, nem a de não saber, / Mas apenas [ e mais ] completamente o horror / De ter visto o mistério frente a frente, / De tê-lo visto e compreendido em toda / A sua infinidade de mistério. Fernando Pessoa; O mistério do Mundo” (apud KUCINSKI, 2012, p. 11). “O mistério do Mundo” é um fragmento do poema dramático *Primeiro Fausto*, obra póstuma e incompleta de Fernando Pessoa que reinterpreta o mito alemão sem a presença de Mefistófeles focando na oposição entre inteligência e vida. Pessoa planejava escrever três versões do mito; os fragmentos reunidos sob o título *Primeiro Fausto* foram publicados de acordo com o plano da obra deixado pelo poeta.

<sup>66</sup> “Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz. Mia Couto; Terra Sonâmbula” (apud KUCINSKI, 2012, p. 11).

O rastro é, ainda, um conceito pertinente para nos aproximar do estado melancólico em que se encontram o narrador de *Os visitantes* e a autorrepresentação do autor B. Kucinski em *K. Relato de uma busca*. Como vimos no capítulo 1, o trabalho de luto consiste no processo de aceitação de que o objeto da libido se encontra irremediavelmente perdido. No luto, a perda não é inconsciente: o mundo se torna pobre e esvaziado porque a pessoa amada já não se encontra mais nele (FREUD, 2013). O sujeito melancólico, por outro lado, é assombrado por rastros, incapaz de discernir com clareza ou compreender conscientemente o que perdeu (que pode ser uma pessoa, ideal, lugar, período, grupo etc.). Essa instabilidade gera um esvaziamento do ego que pode se manifestar como “desânimo profundamente doloroso”, “suspensão do interesse pelo mundo externo”, “perda da capacidade de amar”, “inibição de toda atividade” e “rebaixamento do sentimento de autoestima” (FREUD, 2013, pos. Kindle 363-364).

A cena de abertura de *Os visitantes* é um bom exemplo de como a melancolia ganha contornos precisos nesta obra: “Atendi o interfone irritado. Muito irritado. Acabara de ler o jornal e, de novo, não havia referência alguma à novela, sequer uma notinha de canto de página” (KUCINSKI, 2016, p. 11). A partir de várias ocorrências similares distribuídas ao longo da novela, Kucinski constrói a imagem de um autor irritadiço, frustrado e impaciente com a falta de reconhecimento de seu trabalho: o capítulo seguinte, chamado “A recusa”, começa em tom semelhante ao primeiro — “ainda remoía a censura da senhora Regina quando recebi, dias depois, outra visita inesperada” (KUCINSKI, 2016, p. 17). E acaba na autoimolação “senti-me um crápula” (KUCINSKI, 2016, p. 20) provocada pela conversa em que descobre que nenhuma das amigas de Ana Rosa a quem a novela fora dedicada havia lido o livro. Após a terceira visita, um interlúdio em que o narrador descreve um sonho com o pai (quando a angústia pela falta de notícias sobre o livro também se faz presente),<sup>67</sup> os capítulos quatro e cinco reforçam o desassossego em que se encontra a personagem. Em “O quarto visitante”, lê-se:

Os jornais continuam me ignorando. Passaram-se dois meses. Tento não me incomodar, mas é difícil. Necessito reconhecimento. À tardinha visitou-me um amigo que havia ajudado a publicar a novela e a elogiara. Contudo, logo que entrou reclamou: De uma coisa não gostei, não gostei de você dizer que ela era feia. Você foi injusto, extremamente injusto (KUCINSKI, 2016, p. 25).

Além da falta de notícias sobre a publicação de sua primeira obra de ficção, o narrador de *Os visitantes* precisa lidar com as recriminações de seus leitores que abundam e abalam sua autoestima, o que não deixa de ser, também, um recurso metanarrativo digno de nota porque

---

<sup>67</sup> No sonho, o narrador “tomava café e esquadrinhava o caderno de cultura em busca de alguma referência à novela” (KUCINSKI, 2016, p. 21).

incorpora emendas referentes a uma determinada obra ao edifício ficcional da obra subsequente, reforçando a noção de complementariedade entre as duas novelas.<sup>68</sup> Isso é efetivado tanto no trecho acima, quando o Kucinski-autor traz à narrativa o ponto de vista de alguém que conheceu Ana Rosa e militou ao seu lado para questionar uma caracterização “injusta” em *K.*, quanto no primeiro capítulo de *Os visitantes*, no qual a senhora Regina Borenstein, sobrevivente de Auschwitz, corrige o narrador-autor de *Relato de uma busca* sobre as informações referentes aos métodos alemães de registro de prisioneiros nos campos de concentração, entre outras instâncias.<sup>69</sup> Na leitura de Eurídice Figueiredo (2017, pp. 138-9),

os visitantes, que batem à sua porta, povoam seus sonhos, lhe telefonam, enviam-lhe e-mails, podem ser tomados por *figuras espectrais que despertam as inquietações éticas e estéticas do autor*. Trata-se de uma cerimônia teatralizada que não supõe uma verdade unívoca, antes uma discussão sobre as possíveis reações de algumas pessoas, mais ou menos envolvidas com as organizações de esquerda ou com assuntos que foram, de uma forma ou de outra, representados em *K.* Ao afirmar isso não excluo a possibilidade de que algumas conversas tenham efetivamente ocorrido, mas o acontecido se embaralha com o imaginado de maneira que o leitor não é capaz de distinguir um do outro.

É importante lembrar, ainda, que a possibilidade de acrescentar detalhes, reavaliar discursos, chegar à verdade ou promover alguma forma de reparação faz parte do que se entende por uma justiça de transição levada a bom termo, mas é, também, uma estratégia narrativa que remete à própria dinâmica da memória, sobretudo quando pensada coletivamente:

A determinação da ou das origens, a configuração de uma identidade em processo, ou a narrativa de uma memória democrática, implica reconhecer os múltiplos cenários da memória nacional. Implica, além disso, a história como negociação, a história como produto da conversação, um debate entre os múltiplos atores ou enunciadores da memória nacional (ACHUGAR, 2006, p. 162).

A dimensão pedagógica da memória cultural ensina que a mesma não é somente um campo em conflito, mas que a dinâmica por trás de seu funcionamento guarda implicações para o trabalho interpretativo. Uma obra que de maneira tão aberta propõe, a partir de dispositivos literários, a própria atualização chama a atenção para os usos políticos e estéticos da memória, sem perder de vistas as implicações éticas desses usos. Ademais, o livro é a própria concretização daquilo que a personagem K. busca para sua filha, um registro capaz de honrar sua memória:

---

<sup>68</sup> Em entrevista a Yuri Al’Hanati para o canal literário do YouTube “Livrada”, ep. 39, Kucinski revelou que, no advento de uma nova edição de *K.*, gostaria de vê-la publicada junto a *Os visitantes* em um mesmo volume. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_2RSVWw7To&t=342s](https://www.youtube.com/watch?v=l_2RSVWw7To&t=342s)>. Acesso em: 31 out. 2021.

<sup>69</sup> No capítulo 6, “A visita da ex”, a linha temporal em “As cartas à destinatária ausente” é corrigida pela ex-esposa do autor-narrador: “pior que ignorar a viagem ao Uruguai e a reclamação do Mané foi seu erro sobre a compra da casa. Você escreveu que haviam se passado seis anos do desaparecimento, mas foram só dois” (KUCINSKI, 2016, p. 40).

Se o pai não conseguiu fazer nenhum tipo de ritual para a filha, o livro *K.* pode ser interpretado como uma *kaddish* para a irmã morta, uma oração fúnebre que ajuda a fazer a passagem do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. Segundo Zuchiwschi (2010), “enquanto um conjunto ordenado e sequencial de palavras, a prece votiva não só exprime algo mas, além disso, como diria Austin (1975), faz as coisas acontecerem em seus tempos e espaços” e, nesse sentido, ela é “pensamento e ação”. A *kaddish* é “recitada nas cerimônias memoriais e como forma de encerramento do período de luto” e tem por finalidade assegurar a ligação entre as gerações e “a continuidade da rede de vida daquele indivíduo que morreu, salvando-o do esquecimento e de seu total desaparecimento nas ‘sombrias da morte’” (ZUCHIWSCHI, 2010). Ao escrever o livro Kucinski encerra seu luto e transmite, ao mesmo tempo, a imagem viva da irmã morta, uma ausente que estará para sempre no espírito de seus leitores (FIGUEIREDO, E. 2017, p. 138).

À medida que a leitura avança, o sentimento inicial de frustração dá ensejo à prostração melancólica em que o quinto visitante encontra o narrador: “O descaso com a novela acabou por me derrubar. Nos dias em que a faxineira não vem, nem tiro o pijama e não faço café; tomo o da véspera, requentado no micro-ondas. Num desses dias, consultava anotações, sem ânimo para escrever, quando o interfone tocou” (KUCINSKI, 2016, p. 32). Nessa passagem, os traços do sujeito melancólico freudiano se tornam mais evidentes e atingem o ponto de saturação que nunca será completamente dissolvido até o final da novela. Associada a isso, a culpa toma conta do escritor quando confrontado pela personagem Mané, jornalista e crítico literário que o acusa de agressão deliberada em uma passagem de *K.*

No episódio em questão, o torturador Sérgio Paranhos Fleury se refere a um roteirista de novelas de tevê que teria entregue mais de trinta nomes antes mesmo que o delegado do Dops-SP acendesse o cigarro. Manuel Alves Lima, o Mané,<sup>70</sup> confessa ter sido torturado, fato ignorado pelo narrador de *Os visitantes*, e esclarece: “logo que fui solto, procurei os que eu entreguei sob tortura, e nem foram mais de trinta, foram exatamente dezoito; pedi desculpas a todos, um por um, expliquei as circunstâncias” (KUCINSKI, 2016, p. 34). Em seguida, parte para o confronto: “você não precisava dizer que era um roteirista de novelas de tevê, podia dizer que era um poeta, um professor, sei lá, um encanador, teria o mesmo efeito e não me exporia. Quantos roteiristas de tevê você pensa que foram presos naquela época? E acrescentou, apontando o dedo: Você quis me agredir!” (KUCINSKI, 2016, p. 34). Ironicamente, Mané é uma das poucas personagens deste universo que reconhece a desobrigação da ficção com a verdade factual, mas sua presença em *Os visitantes* de certa forma contradiz e desestabiliza esse princípio.

A acusação é recebida com perplexidade pela personagem do escritor, que se desculpa reiteradas vezes enquanto Mané, exaltado, se põe a descrever as sevícias por que passou contra

---

<sup>70</sup> O nome é, naturalmente, fictício.

os protestos de “não quero ouvir” de seu interlocutor. A descrição da tortura de Mané é a única presente em *Os visitantes* e merece atenção crítica por estar diretamente vinculada à voz de um sobrevivente, *superstes*:

De fato, quem é você para julgar?! Você nunca foi torturado, nem preso foi, pois eu vou te contar o que nunca contei a ninguém, nem à minha mulher. Eu tapei os ouvidos: Não quero ouvir, Mané, deixa pra lá! Vai ouvir, sim!, vai ouvir que deram choque elétrico no meu corpo todo, enfiaram um cabo de vassoura no meu cu, só não me arrancaram as unhas porque não sabiam se iam ter que me soltar, enfiaram a minha cabeça um monte de vezes num barril de água até eu quase me afogar. Gritei: Chega, Mané! Chega! Ele, porém, continuou: Depois me jogaram num cubículo de cimento molhado; eu aguentei até que trouxeram o Ricardinho e ameaçaram machucar o menino. Eles eram uns celerados, capazes de tudo, aí eu desabei, falei todos os nomes que me vinham à cabeça, fui falando, falando, falando... (KUCINSKI, 2016, p. 34-5).

A partir desse gesto fundador da elaboração do trauma — “vou te contar o que nunca contei a ninguém” — é possível assinalar no trecho acima a tensão ética entre a testemunha *superstes* e o trabalho da literatura, representado aqui pela figura de um escritor que, apesar de estar diretamente envolvido com a violência da ditadura por causa da irmã desaparecida, não é, efetivamente, alguém marcado pela desumanização da tortura física. A partir de depoimentos e relatórios, Kucinski pode especular sobre a prática e suas sequelas, mas é “o sujeito do testemunho [...] quem dá testemunho de uma dessubjetivação” (AGAMBEN, 2008, p. 124), como fica claro pelas palavras seguintes de Mané: “era impossível não entregar, eles nos desmontavam” (KUCINSKI, 2016, p. 35). Junto a Agamben (2008, p. 110) podemos pensar ainda que, na tortura “o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-se em testemunha do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito”. O uso do sumário, no lugar de uma descrição detalhada da tortura — opção que podemos atribuir ao sujeito do testemunho, mas sem perder de vista o filtro representado pelo narrador de Kucinski —, converte-se no turbilhão confessional de um sobrevivente aprisionado pela culpa e pela vergonha. Uma vez que a dor resiste à objetificação verbal (SCARRY, 1985), a ênfase no trecho recai sobre as sevícias infligidas em Mané e na incomunicabilidade da dor ao outro que, no caso de *Os visitantes*, deliberadamente se recusa a ouvir. Também de maneira bastante ambígua, Mané assume-se como vítima, mas recusa qualquer possibilidade de reconhecimento associado à figura pública e jurídica de um torturado.

Neste ponto da narrativa, encontramos a representação literal do que Elizabeth Jelin (2002, p. 64, tradução minha) chamou um dos “paradoxos do trauma histórico”: “a incapacidade ou impossibilidade de construir uma narrativa devido ao vazio dialógico — não há sujeito, não há audiência e não há escuta”. Não obstante, o abismo entre sobrevivente e ouvinte/escritor é

estreitado, e o diálogo é retomado através da literatura, por meio de um debate sobre os sentidos e estratégias da novela de Kucinski. Ao final da visita, após ambos os ânimos se acalmarem, o narrador contemporiza: “Mané, se houver uma segunda edição de *K.*, vou trocar duas palavrinhas” (KUCINSKI, 2016, p. 39).<sup>71</sup> Seguindo com a argumentação de Jelin (2002, p. 64), “quando o diálogo se torna possível, quem fala e quem ouve começam o processo de nomear, dar sentido e construir memórias. Ambos são necessários, um é indispensável ao outro, interagindo em um espaço compartilhado”. É bastante relevante que, após o embate, o capítulo se encerre com a promessa de construção de uma outra forma de lembrar.

Pensar a memória como reconstrução significa pensar a partir das circunstâncias que fomentam essa possibilidade (HALBWACHS, 2006). O fato da emenda sugerida por Mané e acatada pelo narrador/autor ser, desta vez, contra a “veracidade” dos fatos, espécie de encobrimento autorizado pelo trabalho da ficção, aponta para um movimento que busca ampliar o escopo da testemunha — figura central nas políticas de memória —, transformando a tragédia particular em trauma nacional. Nesse sentido, apagar os traços de cognoscibilidade das vítimas e, ao mesmo tempo, possibilitar o reconhecimento de torturadores, simpatizantes e beneficiários da ditadura são formas de denúncia do silêncio cúmplice da sociedade e do longo período de negação da violência por parte do Estado. A certa altura da conversa com Mané, o próprio narrador de *Os visitantes* confessa: “O livro pode ser uma vingança, mas contra os professores do Instituto de Química, que a demitiram mesmo sabendo que tinha sido sequestrada pela repressão” (KUCINSKI, 2016, p. 36). Esforço semelhante de borrar os limites identificáveis das vítimas diretas e indiretas da ditadura está presente também em *K.*, a começar pelas iniciais que designam o pai e a filha, personagens que nunca têm seus nomes revelados.<sup>72</sup>

O desabafo de Mané traz uma nova onda de recriminações e críticas à novela que mantém o escritor mal-humorado. “Mais um que me chama de ignorante”, confessa o narrador após a provocação do jornalista: “O que você sabe sobre a tortura? Nada! Absolutamente nada!” (KUCINSKI, 2016, p. 35). À irritação pela insistência nos defeitos e à culpa pela história dos mais de trinta nomes entregues à repressão somam-se novos sinais de descaso pelo livro recém-publicado, quase sempre ponto de partida dos capítulos. Em “Sétimo visitante”, o narrador

---

<sup>71</sup> Com efeito, na segunda edição, de 2012, lê-se: “Um dia eu estava lendo o jornal e falei de um *escritor* que chegou a ser preso pelos militares e *escrevia histórias para crianças*. E ele falou esse aí é um belo filho da puta, não precisei nem acender o cigarro, só falei em buscar o filho dele e o cara entregou mais de *cinquenta*, entregou quem era e quem não era”. Nas edições da Cosac Naify (2014) e da Companhia das Letras (2016), o trecho sofre nova alteração: “Um dia eu estava lendo o jornal e falei de um *artista* que chegou a ser preso pelos militares e escrevia *canções* para crianças” (grifos meus).

<sup>72</sup> O papel representado pela personagem título em *K. Relato de uma busca* será discutido na seção que segue.

reclama dos cadernos de cultura que só falam de escritores de outras épocas ou países; já em “Nono visitante”, a melancolia se acentua: “no concurso literário de Brasília, a novela nem chegou a finalista. Passei a duvidar de mim mesmo e me senti incapaz de escrever, paralisado como mais um Bartleby dos romances de Vila-Matas. Estava assim, em total mutismo literário, quando fui sacudido por toques insistentes do interfone” (KUCINSKI, 2016, p. 53).

Após o interstício em que descobre que havia fila de espera para seu livro na Universidade Judaica em Jerusalém, notícia trazida pelo visitante estrangeiro que lhe devolve “a autoestima roubada pelo desdém local” (KUCINSKI, 2016, p. 60), uma nova decepção aguarda o escritor: ao abrir o jornal, depara-se com uma reportagem sobre o justicamento de militantes da luta armada que usava o capítulo “Mensagem ao companheiro Klemente” da novela *K.* para legitimar a teoria dos dois demônios. “Passei o dia deprimido pelo uso malicioso da novela. Como se não bastasse, estamparam uma foto minha em que apareço de modo grotesco. Filhos da puta, não parava de dizer a mim mesmo” (KUCINSKI, 2016, p. 70). Em entrevista,<sup>73</sup> o autor declarou que o episódio aconteceu de fato, o que remete àquele processo de *levereging* descrito por Rebecca J. Atencio (2014, p. 6) como terceira fase de um ciclo de memória cultural, no qual “certas pessoas e grupos se aproveitem da conexão imaginária para promover suas pautas”. Neste caso, a pauta é evidentemente contrária à intenção da obra de Kucinski, reflexo do conflito narrativo que ocupa o debate sobre passado e memória da ditadura no Brasil.

Ainda mais relevante à compreensão do funcionamento do ciclo de memória cultural da CNV é o capítulo “Sétimo visitante”, no qual uma amiga de longa data e integrante da Comissão da Anistia visita o escritor para agradecer a publicação da “Mensagem ao companheiro Klemente” que encerra a narrativa de *K. Relato de uma busca*. A carta — nas palavras do narrador “um texto que inventei da primeira à última linha!” (KUCINSKI, 2016, p. 44) — é assinada por Rodriguez (codinome de Wilson Silva) e tece duras críticas aos chefes da resistência que não deram ordem de parar quando ficou claro que a guerra estava perdida.<sup>74</sup> Ademais, trata de um episódio tabu da luta armada: a execução de militantes acusados de traição por membros da Ação Libertadora Nacional (ALN). É justamente esse episódio que leva Lourdes à presença do escritor em *Os visitantes*: “Fizeste um grande favor a nós, aos sobreviventes, e à história; lembro que fui a primeira a dizer numa reunião da Comissão da Anistia que o Márcio não tinha sido morto pela repressão, e sim pela própria ALN, e por isso

---

<sup>73</sup> Cf. KUCINSKI, 2018.

<sup>74</sup> O dirigente identificado como João Evangelista em *Os visitantes* seria, na análise de Eurídice Figueiredo (2017, p. 142), Carlos Eugênio Sarmiento Coelho da Paz, o Klemente do último capítulo de *Relato de uma busca*.



deveria ser retirado da lista das vítimas da ditadura” (KUCINSKI, 2016, p. 44-5). Tomamos, então, conhecimento de que a carta fora tratada como documento histórico e apresentada à comissão: “todos a consideram autêntica, o Celso, o Mateus, todos, alguns até criticaram você por ter publicado neste momento, dando munição para a direita virar a Comissão da Verdade contra nós” (KUCINSKI, 2016, p. 46). Frente à perplexidade de sua interlocutora após revelar que a mensagem é inteiramente ficcional, o escritor-narrador reitera: “Você tem que acreditar, inventei tudo, do começo ao fim. Foi a expressão do meu desgosto por não terem mandado parar aquela loucura, imagine quantas vidas teriam sido poupadas. Esse capítulo do livro é o meu manifesto” (KUCINSKI, 2016, p. 46).

A carência de lugares de memória para a ditadura brasileira se torna patente com esta cena de *Os visitantes*. A representação literária de uma falha interpretativa que leva integrantes da Comissão da Anistia a ler um texto ficcional como documento irrefutável demonstra como a inexistência de um volume expressivo de trabalhos de reconstrução da memória pode afetar a imaginação pública, sobretudo quando os limites entre invenção e realidade são colocados em xeque por um autor que escreve sobre sua experiência familiar fazendo uso de dispositivos ficcionais. De maneira descentralizadora e fragmentária, a literatura responde à fixidez de documentos e monumentos com “atos de fingir” — cujo regime é precisamente o da “preparação de um imaginário” (ISER, 2013, p. 31). Ao recusar, a partir da nota “Caro leitor”, o desnudamento de sua ficcionalidade, a novela *K*. “se oferece como aparência da realidade, de que ela, neste caso, necessita, pois só assim pode funcionar como a condição transcendental de constituição da realidade” (ISER, 2013, p. 42). Aliada a esse aspecto, a existência de um ciclo de memória cultural em pleno desenvolvimento proporciona uma inadvertida situação de reciprocidade, alimentada, como já foi sugerido, pela “autoridade testemunhal” atribuída de antemão ao escritor B. Kucinski. Após o surgimento simultâneo da novela e da Comissão Nacional da Verdade, esta incorporará aquela por duas vias distintas: a jurídica, a partir do uso da ficção nas audiências públicas; e a via arquivológica, que levou membros da Comissão a incluir uma referência à novela no terceiro volume do relatório final da CNV, dedicado aos mortos e desaparecidos políticos.<sup>75</sup> Gesto que reconhece um lugar para a literatura no resgate da história nacional, um lugar no qual a arte possa “intervir no campo dos discursos do presente

---

<sup>75</sup> “Em 2011, foi publicado o livro *K*., escrito por Bernardo Kucinski, jornalista, cientista político, professor aposentado da USP e irmão de Ana Rosa. A obra narra o sofrimento de um pai que aguarda notícias de sua filha desaparecida no Brasil dos anos 1970. Classificado como ficcional, o livro é baseado nas experiências do pai e dele mesmo em busca de Ana Rosa” (BRASIL, 2014, p. 1646).

para que novas conexões vitais afastem a memória do ponto fixo (morto) do que já foi” (RICHARD, 2002a, p. 193).

No trecho final de *Os visitantes*, “*Post Mortem*” — intervenção autoral que remete ao mesmo procedimento usado em *K.* (“*Post Scriptum*”) —, o tom melancólico permanece, mas acompanhado, desta vez, de um transbordamento da melancolia para a esfera pública. À medida que o autor fornece detalhes dos destinos de alguns visitantes, a conclusão alcançada sugere, mais uma vez, um trabalho ineficaz em torno da memória da ditadura:

Passaram-se dois anos. Lourdes demitiu-se da Comissão de Anistia, desgostosa com a tibieza do governo perante os militares. Soube que Mané morreu de insuficiência cardíaca. Já devia estar mal quando me visitou. Ele nunca escreveu a resenha que lhe pedi. Meu editor conseguiu finalmente montar seu sonhado ateliê de pintura. O João Evangelista vangloriou-se numa entrevista na tevê de ter sido o último comandante da ALN. O Instituto de Química deu-se conta de sua dupla ignomínia. Pediu desculpas públicas e ergueu um marco em homenagem à professora desaparecida. A Comissão da Verdade concluiu seu relatório sem nada descobrir (KUCINSKI, 2016, p. 76).

Para Freud, não interessa discutir se o sujeito melancólico tem razão em suas declarações autodepreciativas ou se a percepção que ele tem de si corresponde àquela compartilhada pelos outros à sua volta; o essencial é reconhecer sua capacidade de descrever com acerto seu estado psicológico. “Perdeu o autorrespeito e deve ter boas razões para tanto. Isso nos põe diante de uma contradição que coloca um enigma difícil de resolver. Segundo a analogia com o luto, deveríamos concluir que ele sofreu uma perda no objeto; de suas afirmações surge uma perda em seu ego” (FREUD, 2013, pos. Kindle 420-424). Pelo viés freudiano, a conduta do narrador e os resultados da Comissão são análogos: ambos permanecem carentes de resolução, presos na contemplação melancólica das próprias limitações. No caso específico de nosso narrador, o desapontamento em relação à recepção do livro publicado provoca uma retirada da libido não para outro objeto (outra obra, talvez), mas para o ego, agora cindido entre os papéis de familiar de uma desaparecida política e de escritor de ficção “malsucedido”. Quando se volta para o próprio ego, no entanto, a libido passa a identificar uma parte dele com o objeto abandonado, “desse modo, a sombra do objeto caiu sobre o ego, que então pôde ser julgado por uma determinada instância como um objeto, como o objeto abandonado” (FREUD, 2013, pos. Kindle 453-459).

Não é possível ignorar, no entanto, que estamos diante de uma construção ficcional. Quando de seu lançamento, a novela *K.* não foi recebida com a frieza ou o desinteresse que a narrativa de *Os visitantes* faz supor. Apesar de não-vencedora, a novela foi finalista dos prêmios São Paulo de Literatura, União Brasileira de Escritores e Portugal Telecom, e teve grande repercussão em feiras,

circuitos alternativos e na crítica acadêmica, como atestam Eurídice Figueiredo (2017) e Maria Zilda Cury (2020). Em 2014, *Você vai voltar pra mim* recebeu o Prêmio Clarice Lispector (categoria conto) da Fundação Biblioteca Nacional, mas *Os visitantes*, publicado em 2016, não faz qualquer referência ao livro de contos. A melancólica fragilidade de um escritor que busca reconhecimento e não o encontra deve ser pensada, portanto, como estratégia de construção da segunda novela que faz eco à figura igualmente articuladora do pai em *K.*, ambos marcados pela mesma inicial kafkiana e pela procura de algo elusivo. O que dá unidade a *Os visitantes* é essa fragilidade “inventada” que determina o tom da obra e cria uma conexão entre os capítulos e cada visita. Ao mesmo tempo, a melancolia do narrador encena, literariamente, a perplexidade de um escritor perante os problemas éticos em torno da ficção sobre memória e trauma, e os percalços de uma escrita que não abre mão do desejo de reparação e justiça no campo do real, mas não admite ser tratada como documento ou testemunho. Muitas das personagens que abordam o escritor em *Os visitantes* para questionar a obra pregressa o fazem de um ponto de vista que ignora os signos contratuais entre autor e leitor, desvinculando a literatura de seu aspecto inventivo; elas falham em entender o livro como obra de ficção, como se a matéria-prima da ditadura escrita por uma de suas testemunhas não comportasse o pacto ficcional.

*Os visitantes* se sustenta, na verdade, nesse gesto metaficcional que aproxima, por um lado, sistema literário (formado por autor, livro, contexto de produção, crítica e comunidade leitora) e, do outro, políticas da memória e tecnologias do esquecimento. Assim, analisadas em conjunto, as novelas *K.* e *Os visitantes* produzem uma alegoria das carências sociais provocados por uma memória coletiva traumática precariamente trabalhada; elas sinalizam para aquele “excesso de memória” que “exige um trabalho coletivo de simbolização para impedir que o trauma histórico produza ressentimento, fanatismo ou outras formas de ‘abusos da memória’” (KEHL, 2004, p. 232). No cerne crítico das duas novelas, a culpabilização de vítimas e sobreviventes é denunciada como uma forma de perpetuação do sistema repressivo, uma maneira de manter os sujeitos sociais melancolicamente presos ao passado. Na síntese oportuna de Vladimir Safatle (2017, p. 190):

O poder age produzindo em nós melancolia, fazendo-nos ocupar uma posição necessariamente melancólica. Podemos mesmo dizer que o poder nos melancoliza e é desta forma que ele nos submete. Esta é sua verdadeira violência, muito mais do que os mecanismos clássicos de coerção, pois violência de uma regulação social que internaliza uma clivagem, mas clivagem cuja única função é levar o eu a acusar a si mesmo em sua própria vulnerabilidade.

A culpa consiste, a propósito, no grande tema do capítulo “Sobreviventes, uma reflexão” em *K. Relato de uma busca*. Abandonando personagens ou qualquer fio narrativo, o trecho

assemelha-se a um *intermezzo* de teor filosófico no qual o autor expõe sua tese sobre o “totalitarismo institucional” brasileiro. A partir de considerações iniciais sobre a culpa dos sobreviventes, o filme *A escolha de Sofia* e a ficção kafkiana, a crítica de Kucinski se volta, de maneira explícita, ao silêncio que tenta fazer das vítimas e familiares “cúmplice[s] involuntária[s] de uma determinada forma de lidar com a história”: “porque é óbvio que o esclarecimento dos sequestros e execuções, de como e quando se deu cada crime, acabaria com a maior parte daquelas áreas sombrias que fazem crer que, se tivéssemos agido diferentemente do que agimos, a tragédia teria sido abortada” (KUCINSKI, 2012, p. 163). Se tomarmos como verdadeiras as palavras do autor acerca do capítulo “A reunião da congregação” ser sua vingança contra os professores do Instituto de Química que demitiram a irmã por “abandono de função” cientes de que ela havia sido sequestrada, o trecho “Sobreviventes, uma reflexão” poderia ser enquadrado como sua profissão de fé, a partir da qual todas as demais narrativas se originariam. Uma recusa contra o silenciamento ainda articulado da repressão. Um basta ao processo de individualização do trauma e transformação do sobrevivente em algoz de si mesmo, “aquele que entristeceu para sempre, aquele que desprezará a si mesmo por não ter suportado o pior e o impossível, aquele que se desconhecerá porque não pôde suportar o que imagina que outros suportariam (ENDO, 2010, p. 19).

Na nota ao leitor de *Relato de uma busca*, Kucinski (2012, p. 13) faz uma breve menção ao capítulo “A reunião da congregação”, quando confessa ter recorrido à documentos “em apenas duas histórias e somente como recurso narrativo”. O documento em questão é a ata da 46ª reunião dos professores do Instituto de Química da USP realizada em 23 de outubro de 1975, durante a qual foi decidida a rescisão do contrato da professora desaparecida. Utilizando-se de transcrições da ata intercaladas aos pensamentos dos votantes presentes na reunião, intromissões imaginárias devidamente introduzidas como tais,<sup>76</sup> o escritor apresenta uma situação onde a mesquinhez, a vaidade acadêmica, a preservação das instituições e o medo dominam a cena. Nessa orquestração de arquivo, vingança pessoal e ficção, o capítulo ironiza as intenções dos professores envolvidos na demissão e ressalta a ausência de *mea culpa* desses

---

<sup>76</sup> “Não sabemos o que passou pela sua cabeça durante a reunião, podemos apenas imaginar” (KUCINSKI, 2012, p. 148); “Por enquanto pensa. Imaginemos que pensa assim” (KUCINSKI, 2012, p. 149); “Giesbrecht se mexe na cadeira, como por desconforto; continuemos a imaginar o que pode ter pensado nessa etapa da reunião” (KUCINSKI, 2012, p. 151); “Na outra ponta da mesa, outro fundador do departamento, o professor Gottlieb [...] pode estar pensando mais ou menos assim” (KUCINSKI, 2012, p. 151); “O representante dos professores assistentes, Gilberto Rubens Biancalana, [...] deve ter pensado o seguinte” (KUCINSKI, 2012, p. 152); “Miriam, representante dos auxiliares de ensino, não fala. Pensa bem da professora, uma das mais esforçadas e assíduas, mas está com medo” (KUCINSKI, 2012, p. 152); “O professor Luiz Roberto Pitombo não fala. Talvez por causa de um raciocínio frio do tipo:” (KUCINSKI, 2012, p. 153).

indivíduos. No plano institucional, a USP tampouco é poupada: apesar de reconhecer a injustiça da demissão em 1995,<sup>77</sup> a reitoria “nunca admoestou nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação nunca se desculparam” (KUCINSKI, 2012, p. 148). Em um movimento circular que, como veremos, está presente em vários momentos de sua obra, o fragmento se encerra reiterando a marca de ressentimento:

Passou-se à votação secreta do relatório propondo a demissão da professora. Foi aprovado por treze votos favoráveis e dois votos em branco e assim encaminhado ao magnífico reitor, Orlando Marques de Paiva. Dois dias depois o desligamento da professora foi publicado no Diário Oficial por ato do senhor governador do estado, Paulo Egidio Martins, outro que nunca se desculpou (KUCINSKI, 2012, p. 153).

No nono capítulo de *Os visitantes*, no qual é visitado por uma ex-aluna do Instituto de Química e admiradora do professor Gottlieb que o acusa de manchar a reputação do renomado pesquisador, o narrador-autor justifica sua invenção: “Se a Congregação tivesse negado a demissão, talvez uma vida teria sido salva! [...] Mesmo que a professora já estivesse morta, uma recusa da congregação inibiria a repressão e outras vidas poderiam ser salvas” (KUCINSKI, 2016, p. 56). Esse discurso faz eco ao pensamento da auxiliar de ensino Miriam no capítulo em questão de *K.*: “Se tivessem gritado logo que ela desapareceu, talvez as coisas tivessem se invertido, era o Instituto que estaria acionando a reitoria, exigindo que botassem pra fora aqueles filhos da puta do DOI-Codi que estão instalados lá dentro, e não o jurídico pressionando o departamento” (KUCINSKI, 2012, p. 152). No pós-ditadura, a hipótese levantada pelas duas personagens é mais um fator que melancoliza os familiares de mortos e desaparecidos, presos às culpas que carregam por não terem evitado a tragédia e a omissão daqueles verdadeiramente culpados que não manifestam pesar ou arrependimento.

O narrador-autor de *Os visitantes* também é assombrado pela culpa, sentimento que se soma ao “desdém nacional”, ao abandono de seus pares e aos “defeitos” da obra publicada tantas vezes apontados por amigos e desconhecidos. No entanto, diferente do pai protagonista de *K.* que se culpa por ter dedicado tempo demais à língua e literatura ídiche e não ter sido capaz de impedir o desaparecimento e a morte da filha, a culpa que o escritor-personagem carrega é multifacetada. Ora aparece na forma de remorso, alimentado pelas decisões tomadas ao escrever sua primeira novela; ora é definida por sua posição distante do conflito, apontada pelo “visitante derradeiro” quando o mesmo responde que não tem interesse no livro de Kucinski porque este não participou na linha de frente — “como jornalista você foi legal, mas

---

<sup>77</sup> A decisão de 1975 foi anulada pelo Instituto de Química apenas em 2014.

depois você se mandou para a Inglaterra e nós ficamos aqui, segurando a barra; então é muito fácil criticar, ainda mais a posteriori, como se as certezas de hoje fossem certezas naquela época” (KUCINSKI, 2016, p. 72-3);<sup>78</sup> ou ainda assumindo contornos bem definidos no capítulo “Admoestação” de *Os visitantes*, no sonho em que o pai do narrador faz uma visita:

Você falhou. Tinha acesso aos jornais ingleses, trabalhava na BBC de Londres e se calou. Em vez de denunciar as atrocidades da ditadura, você fazia entrevistas para as amarelinhas da *Veja*. Você diz no seu livro que eu a ignorava, foi você quem a ignorou. A vida inteira você a ignorou, você e o seu irmão, ele mais ainda. Você esteve duas vezes no Brasil durante aqueles anos e não percebeu o perigo que ela corria! Só queria escrever belas reportagens! Onde você estava com a cabeça?! Eu não sabia que ela havia se casado com um militante, mas você sabia, você o conhecia, sabia que era um dirigente e não se preocupou com o risco que ela corria! (KUCINSKI, 2016, p. 23).

Ressurgindo na forma de uma manifestação do inconsciente, a revelação do pai precisa ser lida como autoacusação: no trecho, é o próprio narrador que traz à tona uma emenda à narrativa de *K.*, atribuindo a si mesmo e ao irmão o abandono e a negligência que, na primeira novela, cabem ao pai protagonista. De acordo com Ana Castro, autora da biografia *Kaddish: prece por uma desaparecida* sobre Ana Rosa, Bernardo Kucinski não apenas conhecia Wilson Silva, os dois eram colegas da Física e amigos próximos, havendo até mesmo participado de “algumas coisas políticas em conjunto” (CASTRO, 2018, p. 106).<sup>79</sup> O período mais intenso de correspondência entre os irmãos ocorreu entre 1970 e 1973, quando Bernardo estava na Inglaterra e Ana Rosa vivia a vida dupla de professora de Química e guerrilheira da Ação Libertadora Nacional (ALN). As cartas levavam notícias do Brasil, do pai Majer Kucinski e de sua relação com a segunda esposa, dos planos de viagens, da vida acadêmica entre cansaços e desilusões. Apesar de simularem “normalidade”, há indícios que sugerem segredos confidenciais apenas a Bernardo e à cunhada Mutsuko, como seu casamento com Wilson

---

<sup>78</sup> Kucinski morou na Inglaterra entre 1970 e 1974, ano do desaparecimento da irmã. Na biografia sobre Ana Rosa Kucinski, Ana Castro (2018, p. 110) relata que “Bernardo não militou em grupos clandestinos durante a ditadura civil-militar. Mas resistiu à sua maneira, como jornalista. Ele fez parte de um grupo de estudantes da USP, a maioria da Física, que lançou o jornal *Amanhã* na universidade. O periódico era bancado pelo Grêmio Estudantil e dirigido a operários. Anos depois, em 1969, parte do grupo se reencontraria na revista *Veja*, levados por Raimundo Pereira”. Após a declaração do ditador-general Emílio Garrastazu Médici de que não toleraria torturas em seu governo, Kucinski esteve à frente de duas grandes matérias de capa sobre tortura publicadas nas edições de 3 e 10 de dezembro de 1969 da revista *Veja* (CASTRO, 2018). Bernardo Kucinski também esteve por trás da organização do dossiê *Pau de arara: a violência militar no Brasil*, publicado anonimamente na França em 1971.

<sup>79</sup> Conta Bernardo Kucinski em entrevista para a biografia de Ana Rosa: “Em 1968 eu e o Wilson organizamos uma exposição sobre a Guerra Civil Espanhola lá na Maria Antônia. Essa exposição, quando a Polícia invadiu o prédio da USP na Maria Antônia levaram tudo embora e nós nunca mais encontramos. Em uma outra ocasião ele me pediu para ajudar a roubar uns mimeógrafos, porque eu tinha um fusquinha, lá em Campinas. Elas roubavam as coisas uns dos outros, era de um outro Grêmio de lá. Eu com medo, ajudando ele a roubar. Tinha essas coisas, entende? Mas ele nunca me disse que era de tal organização” (CASTRO, 2018, p. 106-107).

Silva.<sup>80</sup> Sobre o envolvimento do casal com a luta armada, evidentemente, não há qualquer menção. Para Bernardo Kucinski, no entanto, tendo em vista o histórico de engajamento político da irmã e de Wilson, a suspeita sempre esteve presente (CASTRO, 2018).

Uma das consequências da individualização do trauma, em oposição ao imperativo de assumir o golpe de 1964 como tragédia coletiva, é a perversão do processo de recuperação da memória nacional. A individualização transfere uma culpa que deveria recair sobre o Estado para os sujeitos vitimados pelo regime: sente-se culpa, portanto, pela queda de um ponto, pelas informações fornecidas sob tortura, pela prisão de colegas, pelo desaparecimento de familiares, pela novela escrita quase quarenta anos depois. É através da culpa que regimes autoritários logram melancolizar suas vítimas. Eles desejam, nas palavras do psicanalista Paulo César Endo (2010, p. 19), aprisionar o sujeito “num além de si e aquém do outro”, estado no qual muitas das personagens e narradores na obra de Kucinski parecem se encontrar. Mas enquanto *K. Relato de uma busca* é construído sob o signo da necessidade do luto e da perplexidade frente ao violento “sorvedouro de pessoas”, como será demonstrado na seção que segue, *Os visitantes* parece vir de um lugar de profunda melancolia e revolta contra as “tecnologias do esquecimento”.

De acordo com Jaime Ginzburg (2017), a presença da melancolia na cultura brasileira se deve às marcas da violência em nossa história política e social; em alguns casos, ela indica a dificuldade de superação de perdas individuais e coletivas. Nesse sentido, a construção de um narrador aprisionado pelas circunstâncias sociais e políticas em um estado melancólico aparentemente sem descanso contribui para a sensação de “além de si e aquém do outro” da própria memória da ditadura. Uma memória sem-lugar em que os limites entre passado, presente e futuro se tornam nebulosos pela presença constante de uma falta — seja de um indivíduo, do reconhecimento da obra, ou do acerto de contas coletivo com a história recente do país.

## 2.2. ANTÍGONA E K.: FAMILIARES E O DIREITO À MEMÓRIA

Na obra *Políticas de memória no nosso tempo*, Andreas Huyssen (2014) argumenta que as tragédias gregas clássicas articularam pela primeira vez a ligação entre memória e justiça. A partir delas seria possível inferir níveis diversos de compreensão e visões do direito tendo por base as cenas de enfrentamento (*ágon*) entre indivíduos e leis (cíveis, despóticas, divinas etc.). É importante lembrar que o teatro grego consistia em uma prática cultural que ia muito além

---

<sup>80</sup> Em carta datada de 27 de outubro de 1971, Ana Rosa faz referência explícita à família de Wilson Silva: “tirando a Escola e as preocupações, eu vou muito bem com o outro lado da minha família. Gente muito boa, boa mesmo. E todos gostam de mim, me tratam bem, é aquela amizade” (CASTRO, 2018, p. 147-8).

das noções de lazer e entretenimento associadas hoje às artes cênicas: era, também, um fórum público para a contemplação de aspectos políticos, religiosos e sociais pertinentes aos cidadãos da *pólis* (ROSENFELD, 2002). Nesse sentido, *Antígona* “é uma peça não só sobre as obrigações para com os mortos, mas acerca dos direitos dos vivos” (HUYSSSEN, 2014, pos. Kindle 1058), sobretudo no que toca à liberdade de questionamento da lei e de seu confronto com uma tradição transmitida pela memória do povo e ligada a direitos religiosos básicos.

A tragédia atribuída ao dramaturgo grego Sófocles [c. 496–406 a.C.] é hoje considerada parte da trilogia tebana, composta ainda por *Édipo rei* e *Édipo em Colono*.<sup>81</sup> Antígona é uma das filhas de Édipo, irmã de Ismene, Etéocle e Polinice — estes últimos guerreiros que morrem em batalha um pelas mãos do outro. O regente de Tebas, Creonte, determina que aquele que morreu defendendo a cidade, Etéocle, seja enterrado com todos os ritos e homenagens que acompanham os grandes homens ao mundo dos mortos, enquanto o invasor de Tebas, o “traidor” Polinice, deveria permanecer insepulto para que seu corpo fosse profanado por aves e cães. De acordo com Kathrin Rosenfield (2002, pos. Kindle 55), a importância dos ritos fúnebres não pode ser ignorada na dinâmica social da Grécia antiga: “os cultos, intimamente ligados aos mitos, são a própria manifestação da vida pública que, por sua vez, fornece o fundamento às instituições da cidade”. Ao tomar conhecimento do decreto real, Antígona desafia a vontade arbitrária de Creonte e tenta sepultar o irmão obedecendo aos mandamentos divinos, mas é surpreendida por guardas no momento em que preparava o corpo de Polinice com exéquias e libações. Levada à presença do regente de Tebas, Antígona confessa a transgressão e é condenada à morte. Ao justificar porque agiu deliberadamente contra as ordens de Creonte, a filha de Édipo apela a leis imemoriais que lhe garantem o direito inalienável de enterrar seus mortos:

Não foi, com certeza, Zeus que as proclamou,  
nem a Justiça com trono entre os deuses dos mortos  
as estabeleceu para os homens.  
Nem eu supunha que tuas ordens  
tivessem o poder de superar  
as leis não-escritas, perenes, dos deuses, visto que és mortal.  
Pois elas não são de ontem nem de hoje, mas  
são sempre vivas, nem se sabe quando surgiram.  
Por isso, não pretendo, por temor às decisões  
de algum homem, expor-me à sentença  
divina. Sei que vou morrer (SÓFOCLES, 1999, pp. 35-6).

---

<sup>81</sup> Estima-se que Sófocles tenha escrito cerca de 120 peças, das quais apenas sete sobreviveram ao tempo. A chamada Trilogia Tebana é uma convenção estabelecida por tradutores e críticos de Estudos Clássicos.



Para o imaginário grego da época, o decreto de Creonte sobre o corpo de Polinice consiste no destino mais atroz que poderia suceder a um morto. A prática do sepultamento era uma forma de preparar o espírito em sua descida ao Hades e honrar a linhagem do falecido; a profanação do cadáver, em contrapartida, marcava descendentes e ascendentes de vergonha perante os deuses, que deixariam de favorecer a estirpe. Ancorada no imperativo da consciência, em leis que ultrapassam a decisão de um homem e vêm de uma longa tradição coletiva do direito, Antígona é “símbolo permanente de todas as resistências” (CARPEAUX, 2012, p. 49), em grande medida porque uma das inovações da obra de Sófocles consistiu em tirar o foco das tragédias maquinadas pelos deuses e reposicioná-lo sobre dramas ocasionados pelo arbítrio humano. O conflito entre Antígona e o Estado é um conflito entre vontades, completamente desprovido de interferência divina: de um lado, o vilipêndio aos inimigos da *pólis* comandado pelos estratagemas de Creonte, do outro, o direito dos mortos à dignidade e o direito dos vivos ao luto.<sup>82</sup> Um confronto ético que se revela, por baixo de inúmeras camadas de leitura, político e genealógico. Por essa razão o aspecto desproporcional desse embate, no qual uma mulher sozinha levanta a voz contra o governo tirano e seu aparato militar, carrega forte ressonância entre os familiares de desaparecidos políticos e vítimas de regimes autoritários.<sup>83</sup> A insurgência de Antígona em defesa de um costume humanitário, de relevância psíquica, social e religiosa, ganha força simbólica por conta de sua resolução inabalável. Contrariando as expectativas da mulher na antiguidade clássica — incorporadas pela irmã Ismene, inicialmente submissa e acovardada contra o poder dos homens — Antígona é uma figura com peso político real; ainda que acabe vítima da lei, sua voz erguida contra a tirania provoca fissuras na vida pública tebana e a ruína de seu antagonista.<sup>84</sup>

A lei punitiva de Creonte se estende para além da morte de seus inimigos de maneira muito similar à norma sub-reptícia dos regimes autoritários.<sup>85</sup> Impedir que um túmulo seja erguido é uma maneira de assassinar também a memória do morto, garantir que sua vida e seus

---

<sup>82</sup> Este é apenas um dos conflitos presentes na tragédia. De acordo com George Steiner (2008, p. 257), *Antígona* explora diferentes embates constitutivos da condição humana: “o confronto entre os homens e as mulheres; entre os velhos e os jovens; entre a sociedade e o indivíduo; entre os vivos e os mortos; entre os homens e (os) Deus(es)”.

<sup>83</sup> A tese de Tásia Oliveira Souza defendida em 2017 e intitulada “O trágico e os mortos sem sepultura da ditadura civil-militar brasileira: *K., Ainda estou aqui e Antes do passado*” explora em profundidade a relação entre Antígona e os familiares de desaparecidos na literatura. Agradeço a Prof<sup>a</sup>. Eurídice Figueiredo por ter chamado a atenção para este trabalho durante sua arguição na banca de defesa.

<sup>84</sup> Após a sentença, o filho (Hémon) e a esposa (Eurídice) de Creonte tiram a própria vida: o primeiro ao encontrar o corpo enforcado de Antígona, sua noiva, a segunda, ao descobrir que seu filho cometera suicídio.

<sup>85</sup> O grupo teatral paraibano Coletivo Alfenim apresentou em 2010 o espetáculo *Milagre brasileiro*, dirigido por Márcio Marciano. A peça tinha por foco o desaparecido político da ditadura e colocava em cena a figura da Antígona por meio de um teatro de bonecos.

feitos não encontrem espaço na esfera pública. Fica interdita, dessa forma, a conexão entre os ritos fúnebres e o trabalho de luto que “separa definitivamente o passado do presente e abre espaço ao futuro” (RICOEUR, 2007, p. 506). Para Janaína de Almeida Teles (2012, p. 110), “o desaparecimento e a falta de um momento de luto assumem uma dimensão tal que impossibilita a emergência de representações de um corte, de um antes e um depois [...], perpetuando a tortura que é vivenciar a ausência dos corpos e de informações”.

Frente ao poder supressor de histórias da repressão, familiares de mortos e desaparecidos políticos representam memórias que sobrevivem às técnicas de esquecimento institucionalizadas. Na vida jurídica pós-ditadura, sua presença é fundamental ao fomento de debates e leis visando o direito à verdade e à justiça. Na função de *carrier groups*, eles contribuem com as “culturas da memória”, intimamente ligadas, na acepção de Huysen (2014, pos. Kindle 400), a “processos de democratização e lutas pelos direitos humanos” responsáveis por “expandir e reforçar as esferas públicas da sociedade civil”. Na ficção, a perspectiva dos familiares oferece um encontro paulatino — e, muitas vezes, desnorteador — com os mecanismos de perseguição, tortura e morte colocados em movimento pelo Estado. Além disso, as ficções que tem por foco estas personagens, as *narrativas de busca*, permitem explorar as consequências impensadas do desaparecimento na vida daqueles a quem coube buscar incessantemente um ente querido.

Na obra de Kucinski, esse papel é desempenhado não apenas pelo protagonista K., mas também pelo narrador de *Os visitantes* e por personagens presentes nos contos “A beata Vavá”, “O velório”, “Joana”, “A entrevista” e “A mãe rezadeira” de *Você vai voltar pra mim*. Cada uma dessas histórias traz diferentes matizes à complexa figura do familiar de desaparecidos políticos: revolta, loucura, perseverança, aceitação, remorso, culpa. Assim como a filha de Édipo, são personagens marcadas por um lembrar ativo, pelo imperativo do luto e por um sentimento de impotência ao perseguir uma justiça que se mostra elusiva e conivente com os opressores. Elas carregam a noção de que “lembrar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos” (SONTAG, 2003, pos. Kindle 1193).

\* \* \*

Começemos por K., notavelmente a construção mais complexa no universo formado pelas obras de Kucinski. Não só pela extensão de *Relato de uma busca*, cujos 13 capítulos dedicados ao pai à procura da filha dão espaço ao aprofundamento de sua história e psique, mas

sobretudo porque Kucinski ficcionalizou, na figura de K., seus próprios esforços de busca e a atuação de outros membros e amigos das famílias de Ana Rosa e Wilson Silva. Ou seja, desde sua gênese ficcional, K. congrega um punhado de vontades e experiências reais agindo contra o sistema repressivo. Nas palavras do autor: “Coloquei tudo no personagem do meu pai, mas, na verdade, metade daquilo fui eu quem vivi” (apud KOEHLER, 2012, p. 19).

O protagonista de *Relato de uma busca* foi inspirado em Majer Kucinski, judeu polonês de família pobre<sup>86</sup> emigrado para o Brasil em 1935 devido à perseguição antissemita que crescia na Europa no período entre guerras. Casou-se com Esther Majerczak em 1930, com quem teve três filhos: Wulf, nascido na Polônia em 1932, Bernardo e Ana Rosa, ambos nascidos no Brasil em 1937 e 1942, respectivamente. Durante a juventude na Polônia, Majer militou em grupos socialistas e sionistas, havendo sido preso três vezes por atividades políticas, o que o levou a se refugiar na Alemanha entre 1931 e 1932. Uma vez no Brasil, para onde imigrou em 1935, trabalhou como vendedor ambulante de roupas até abrir sua própria loja no bairro Tucuruvi, zona norte de São Paulo. Ao mesmo tempo, atuou no Seminário Hebreu como professor de literatura ídiche por 23 anos, o que lhe rendeu junto à publicação de poemas e traduções certo prestígio dentro da comunidade literária judaica. Esther faleceu em 15 de janeiro de 1962 vítima de um câncer de mama.<sup>87</sup> Grande parte de sua família havia sido dizimada pelo nazismo.<sup>88</sup> Majer Kucinski morreu na cidade de São Paulo em 1976, apenas dois anos após o desaparecimento de Ana Rosa.

Na novela, K. é representado como um judeu de idade avançada, eminente estudioso da língua e da literatura ídiche e imigrante fugido do nazismo com um passado de resistência e atividades consideradas subversivas pela polícia polonesa. Ao tomar conhecimento do sumiço da filha, empreende uma busca que o leva à universidade, à polícia, às redes de informantes amadores e profissionais, à Anistia Internacional em Londres, à Cruz Vermelha em Genebra e

---

<sup>86</sup> “O pai sapateiro, ao todo dez irmãos. Era o único que havia continuado os estudos até o ensino médio. Em 1916, aos 12 anos, Majer escrevia contos para os jornais da escola em ídiche e cedo chamou a atenção por seu dom com a escrita. Esse seu talento de escritor era dividido com o envolvimento político” (CASTRO, 2018, p. 18-19).

<sup>87</sup> Majer casou-se novamente no ano seguinte com a alemã judia Kate Sara Weg, fato brevemente mencionado pela narrativa de Kucinski: “A filha não afinava com sua segunda mulher” (KUCINSKI, 2012, p. 19); “Pronto, estava instalada a tragédia. O que fazer? Os dois filhos, longe, no exterior. A segunda esposa, uma inútil” (KUCINSKI, 2012, p. 21).

<sup>88</sup> A cidade natal de Esther, Wloclawek, foi a primeira onde os judeus foram obrigados a usar a Estrela de Davi como forma de identificação; sua mãe foi morta no campo de extermínio de Treblinka, e sua irmã, no campo de Varsóvia. Em *K.*, a tragédia familiar é determinante à caracterização da mãe: “Quando engravidou da filha, depois de dois filhos homens, já era uma mulher triste; a comissão enviada pelos judeus de São Paulo para investigar os boatos assustadores sobre o que acontecera na Polônia havia regressado confirmando o pior. Sua família, como a maioria dos judeus de Wloclawek, havia sido dizimada. Todos. Os pais, os irmãos, os tios e sobrinhos. Por isso, as cartas pararam de chegar logo nos primeiros dias da invasão alemã” (KUCINSKI, 2012, p. 42).

ao American Jewish Committee nos EUA sem, contudo, encontrar qualquer rastro além de pistas falsas: K. “descobre a muralha sem descobrir a filha” (KUCINSKI, 2012, p. 89), ou seja, sua trajetória o coloca face a face com as estratégias de silenciamento, embuste e tortura psicológica da repressão. Em um capítulo particularmente cruel de *Relato de uma busca*, “A abertura”, Kucinski apresenta na forma de breves conversas entre o delegado e torturador Sérgio Paranhos Fleury e um policial referido apenas como “Mineirinho” as inúmeras táticas empregadas pelos militares no intuito de cansar e frustrar a busca dos familiares: as ligações de ex-presos que afirmavam ter visto a filha de K. na prisão, as pistas falsas indicando que a mesma se encontrava em um Manicômio Judiciário, pacotes enviados de Portugal em nome da desaparecida, a testemunha brasileira que a encontrara no Canadá, a disseminação de boatos sobre a localização dos corpos.

Fazendo eco ao capítulo referido acima em outra passagem da novela, K. acorda de um sonho “quase pesadelo” que considera “punição” pelo que fizera na noite anterior: após receber informações de um jornalista — “pessoa séria, com boas fontes na polícia, famoso por suas reportagens” (KUCINSKI, 2012, p. 98) — sobre um local de desova de desaparecidos políticos na Baixada Fluminense (RJ), o pai se dirige sozinho ao local, sem avisar autoridades ou a comissão de familiares. Ao encontrar o ponto indicado, no entanto, K. não faz coisa alguma, “exaurido só de chegar e conferir o lugar; e o fato de estar só, é claro”, e se dá conta de que “já se viciara em buscar apenas por buscar, para não ficar parado” (KUCINSKI, 2012, p. 98). No sonho, todavia, “ele estava no fundo do buraco, ainda cavando, e ao voltar seu olhar para cima deparou com aqueles rostos todos rodeando a cova, encarando-o lá de cima, sim, porque já era como uma cova [...]; os rostos familiares, é isso, rostos familiares, familiares dos desaparecidos”. K. não se lembra, tampouco a narrativa revela, de que forma o olhavam, “se com raiva, ou com curiosidade, ou indiferentes, ou ansiosos” (KUCINSKI, 2012, p. 99). Logo, a força desta cena onírica encontra-se no conjunto de seus elementos: o pai que, separado do grupo que lhe dá sentido (a comissão de familiares), cava a própria cova em busca do corpo da filha parece representar o isolamento da experiência repressiva. Só e observado por seus pares, K. encontra-se dividido entre a culpa por não ter compartilhado a informação do jornalista e a solitária, extenuante tarefa de revirar um solo pedregoso em busca de vestígios. O sonho de K. traduz o anseio pela completude da narrativa de sua busca que permanecerá insolúvel:

Remoer, escavar e desenterrar são sinais de uma vontade de fazer aparecer partes do corpo e a verdade, de forma a unir (relembrar) uma prova que complete o que o judiciário deixou incompleto. Os restos do desaparecido — os restos de um passado desaparecido — devem primeiro ser encontrados (des-encobertos) e depois assimilados: isto é, reinseridos em uma narrativa

biográfica e histórica que é admissão de prova e que seja capaz de tecer em torno de sua narrativa uma coexistência de significados (RICHARD, 2004, p. 24, tradução minha).

A passagem da busca pela filha à busca por um corpo e, posteriormente, ao pedido – negado pelo rabino – de uma *matzeivá*<sup>89</sup> simbólica provoca em K. uma série de renúncias identitárias: o abandono da literatura, a decepção com a religião, o desgosto com a tentativa de publicação de um livro-memorial, o silêncio conivente da sociedade que acolhera sua família, a afasia do trauma.<sup>90</sup> Assim, desfigurado pela tragédia, destituído dos elementos que outrora davam sentido à sua existência, Majer é transformado em K. e, posteriormente, em símbolo da busca por desaparecidos políticos:

Sente-se intocável. Vai aos jornais, marcha com destemor empunhando cartazes na cara da ditadura, desdenhando a polícia; desfila como as mães da Praça de Maio, mortas-vivas a assombrar os vivos; imbuído de uma tarefa intransferível, nada o atemoriza. Recebe olhares oblíquos de susto, percebe outros, de simpatia.

Ao deparar na vitrine da grande avenida com sua própria imagem refletida, um velho entre outros velhos e velhas, empunhando como um estandarte a fotografia ampliada da filha, dá-se conta, estupefato, da sua transformação. Ele não é mais ele, o escritor, o poeta, o professor de iídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política (KUCINSKI, 2012, p. 90).

Essencial à concretização dessa passagem do individual para o simbólico é o capítulo “Imunidades, um paradoxo”, que divide a novela exatamente ao meio e apresenta a tese definidora do protagonista. Neste capítulo, diferente de todos os demais, não há uma única ocorrência do uso de “K.”, substituído, de uma ponta a outra, por variações do vocativo “o pai que procura a filha desaparecida”. Em um crescendo de parágrafos que vão do “pai cauteloso” em busca de notícias ao “ícone incômodo” que afronta o senso comum, passando pelo “velho destemperado” que ergue a voz e empunha a fotografia da filha como estandarte, K. representa o drama tantalizante dos familiares de desaparecidos, cuja aparente imunidade — “com ele a repressão não mexe, mesmo quando grita. Mexer com ele seria confessar, passar recibo” (KUCINSKI, 2012, p. 90) — não faz mais que lhe garantir salvo-conduto dentro do labirinto de mentiras arquitetado pelos militares. O paradoxo de K. consiste, portanto, em estar livre para transitar por espaços aonde a verdade não chega, “tendo sempre que produzir incessantemente”, até seu próprio desaparecimento, “a ressurgência social da memória do desaparecido” (RICHARD, 2004, p. 25, tradução minha):

---

<sup>89</sup> “Lápide colocada no túmulo em geral um ano após o sepultamento” (KUCINSKI, 2012, p. 79).

<sup>90</sup> Para uma leitura sobre afasia, isto é, a perda do uso da linguagem em K. cf. FREDERICO, 2021.

Outro ano mais, e a ditadura finalmente agonizará, assim parece a todos; mas não será a agonia que precede a morte, será a metamorfose, lenta e autocontrolada. O pai que procura a filha desaparecida ainda empunhará obstinado a fotografia ampliada no topo do mastro, mas os olhares de simpatia escassearão. Surgirão outras bandeiras, mais convenientes, outros olhares. O ícone não será mais necessário; até incomodará. O pai da filha desaparecida insistirá, afrontando o senso comum.

Alguns anos mais e a vida retomará uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou. Velhos morrem, crianças nascem. O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca (KUCINSKI, 2012, p. 90-1).

A passagem acima não se refere mais — ou tão somente — a K. e Majer Kucinski. Como sabemos, o pai de Ana Rosa faleceu em 1976, apenas dois anos após o sequestro da filha e do genro; o trecho citado o imagina atravessando o período de transição para a democracia, o paulatino retorno à “normalidade” do final da década de 1970 e da primeira metade da década de 1980. Logo, o destino do velho que “deixa de ser um ícone” para se tornar “tronco inútil de uma árvore seca”<sup>91</sup> não corresponde, do ponto de vista biográfico, ao destino de Majer.

Estamos diante, portanto, de um ato de fingir (ISER, 2013), momento de “irrealização do real” ou “realização do imaginário” no qual “a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito” (ISER, 2013, p. 32); com isso, alcança-se uma compreensão mais abrangente do mundo formulado pela ficção, permitindo que o acontecimento narrado seja experimentado a partir do jogo entre o mundo empírico e sua metaforização. A parábola descrita no capítulo “Imunidades, um paradoxo” apresenta em curva ascendente a transformação de um indivíduo em “ressurgência social da memória do desaparecido”; em seguida, após atingir o ponto máximo da curvatura, tem início o processo de decadência do símbolo uma vez que não amparado pela esfera social. Como fica claro pelo texto, o “ícone” não sobreviverá ao processo de precarização da memória que acompanha a reabertura política. B. Kucinski deixa aqui seu testemunho do fracasso coletivo que preferiu esquecer a encarar o passado de frente.

A precarização da memória acompanha K. em cada fissura do edifício ficcional de *Relato de uma busca*. No capítulo “As ruas e os nomes”, outro momento de “fantasmagoria”<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Árvores são elementos de forte simbologia em diversas tradições religiosas. Os judeus celebram o *Tu Bishvat*, o ano novo das árvores, e amiúde comparam suas partes – raízes, tronco e frutos – à relação dos homens com a religião. As raízes seriam a fé que liga o homem a Deus, o tronco a Torá, que lhe dá sustentação, e os frutos, símbolo da plenitude da árvore, representam a propagação da fé em comunidade, a responsabilidade de influenciar outras pessoas para que se tornem árvores firmes. Informações disponíveis em: <<http://www.morasha.com.br/tu-bishvat/tu-bishvat.html>>. Acesso em: 31 out. 2021.

<sup>92</sup> Retomo a terminologia que o narrador de *Os visitantes* e a personagem Mané fazem uso ao conversarem sobre o capítulo em questão. Para Mané, a presença da personagem K. em um evento acontecido após a morte de Majer Kucinski coloca a cena no universo das “fantasmagorias”, herdeiras do romance *Pedro Páramo* (1955), do

presente na novela, K. visita um loteamento cujas ruas foram nomeadas em memória de 47 desaparecidos políticos, “projeto de lei de um vereador de esquerda” (KUCINSKI, 2012, p. 155). Na cerimônia de oficialização, que acontece após o fim da ditadura, o vereador enaltece os que lutaram contra a repressão e anuncia o início de novos tempos: “a homenagem aos desaparecidos políticos em placas de rua tinha a função pedagógica de lembrar às futuras gerações a importância da democracia e dos direitos humanos” (KUCINSKI, 2012, p. 156). A discrepância entre o discurso e a prática institucional logo se torna evidente e o olhar estrangeiro de K. sobre as ruas é essencial ao contraponto criado por Kucinski nesta passagem: ao retornar para casa, K. se dá conta de que avenidas principais, viadutos e pontes grandiosas carregam os nomes de colaboradores do regime militar e seus comandantes, como Milton Tavares de Souza, criador do DOI-Codi, e o ditador Costa e Silva: “Tomado pela indignação, K. agora perscrutava cada placa e escandalizou-se ao deparar com o nome Costa e Silva na Ponte Rio-Niterói. Incrível, uma construção majestosa como esta, de quase nove quilômetros, com o nome do general que baixou o tal do AI-5” (KUCINSKI, 2012, p. 157). As placas com os nomes dos desaparecidos, por outro lado, são colocadas em um loteamento afastado, um “fim de mundo” (KUCINSKI, 2012, p. 159) longe das vistas e da relevância esperada para espaços efetivos de rememoração. As evidências à disposição e a performance do Estado não enganam K.: “os familiares das vítimas sabem da dificuldade de manter viva a memória do passado e de colocá-la em prática, quando todos os rituais de consumo são voltados para distraí-la, para despojar a memória de significado ou foco” (RICHARD, 2004, p. 26, tradução minha).

Segundo Hugo Achugar (2006, p. 181), “entender o ‘lugar da memória’ como um espaço geocultural ou simbólico não é suficiente se não se leva em conta a enunciação — em sua dimensão pragmática — e, sobretudo, o horizonte ideológico e o horizonte político ou a ‘agenda’ política a partir de onde se constrói a tal enunciação”. As observações de K. são catalisadoras dessa tensão, transitam entre diferentes lugares onde monumentos e ruas foram rebatizados e apontam para o “estranho costume dos brasileiros de homenagear bandidos e torturadores e golpistas como se fossem heróis ou benfeitores da humanidade” (KUCINSKI, 2012, p. 158). A fantasmagoria se justifica, portanto, pelo potencial articulador da experiência de K. que compara o tratamento de alemães, franceses, poloneses e brasileiros na questão da nomeação de espaços públicos para revelar, no Brasil, um horizonte ideológico marcado pelo esquecimento e pelo desenraizamento político dos indivíduos e das massas.

---

mexicano Juan Rulfo [1917-1986]. Ademais, a cena acontece cronologicamente após o cerrar de olhos da personagem no capítulo “No Barro Branco”.

Como vimos até aqui, a trajetória de K. é definida por uma transição, inoculada de pessimismo, do particular para o universal. Neste percurso, a linha do tempo se comporta em função da contagem dos dias desde o desaparecimento da filha — “já são mais de cinco semanas” (KUCINSKI, 2012, p. 36), “passaram-se duas semanas e mais um pouco” (KUCINSKI, 2012, p. 62), “haviam se passado 14 meses da desapareção da filha” (KUCINSKI, 2012, p. 166) —, sem, contudo, qualquer menção explícita a anos ou datas.<sup>93</sup> À medida que o protagonista se enreda na trama de desinformações do sistema repressivo, no entanto, até mesmo o registro dos dias perde o sentido, tornando a percepção do tempo transcorrido entre um episódio e outro mais difusa: “os dias foram se passando, as semanas, os meses, e ele nada escreveu. Agora estava arrependido, deveria ao menos ter um diário dos seus contatos, de suas buscas” (KUCINSKI, 2012, p. 131). A ausência deliberada de marcadores temporais provoca na experiência de leitura um efeito de desorientação análogo ao vivido por K., construindo, assim, um labirinto narrativo de cariz kafkiano, complementado por personagens abstratas, um universo alienado, fraturas na “ordem” e muralhas intransponíveis. No artigo “Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea”, a professora e pesquisadora Maria Zilda Ferreira Cury (2020, p. 61) expõe alguns desses elementos que nos permitem aproximar Kafka e Kucinski:

Como as personagens do escritor tcheco — Josef K., o prisioneiro de *O processo*, e K., o agrimensor de *O castelo* — K., o protagonista do romance de Kucinski se encontra também fígado, à revelia, no seio de uma busca interminável, uma série de caminhos labirínticos conducentes o mais das vezes a impasses burocráticos absurdos, a confrontações sem saída com as figuras do poder. Para além, no entanto, dessa retomada do universo kafkiano — a visão de uma burocracia surda e inflexível que caracteriza as ditaduras modernas, uma atmosfera sinistra e derrisória — há também, no romance de Bernardo Kucinski, uma reflexão metalinguística sobre a ficção como espaço privilegiado para relatar um real mais que real, ou o que Piglia denomina a “condensação” ou “cristalização” da realidade.

Outro ponto de contato entre as obras dos dois autores diz respeito à voz narrativa. Na categorização proposta por Jean Pouillon (1974, p. 54), os principais escritos de Kafka<sup>94</sup> e os capítulos da novela de Kucinski focados em K. apresentam uma “visão com”, na qual atribui-se maior atenção a um personagem central, “não porque seja *visto* no centro, mas sim porque é

---

<sup>93</sup> Há, naturalmente, cenas passíveis de identificação após uma breve pesquisa, como é o caso do anúncio do Ministro da Justiça Armando Falcão sobre o paradeiro de desaparecidos políticos, ocorrido no dia 6 de fevereiro de 1975, ou mesmo o dia do sequestro de Ana Rosa e Wilson Silva, identificado hoje como 22 de abril de 1974. Não obstante, esses dados não são apresentados de maneira explícita e dependem da bagagem de quem lê ou da ajuda materiais de referência para serem acessados.

<sup>94</sup> *A metamorfose* (1915), *Na colônia penal* (1919), *Um artista da fome* (1922), *O processo* (1925) e *O castelo* (1926)



sempre *a partir* dele que vemos os outros. É ‘com’ ele que vemos os outros protagonistas, é ‘com’ ele que vivemos os acontecimentos narrados”. Uma das consequências deste modo de compreensão narrativo é “não nos defasar com relação ao personagem assim compreendido” (POUILLON, 1974, p. 55), ou seja, a “visão com” é responsável por criar um elo, ou “compreensão empática”, entre personagens e leitores da obra, colocando uns e outros, via de regra, no mesmo patamar de conhecimento e/ou ignorância. Semelhante efeito é reforçado, ainda, pela predominância do indireto livre, que apresenta falas e pensamentos das personagens entremeados ao discurso do narrador.<sup>95</sup> Com este recurso, “vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade” (WOOD, 2011, p. 25). Ele permite ao leitor acessar diferentes níveis de compreensão e de ironia, participando ativamente na construção de pontes de sentido entre a voz narrativa e as vozes das personagens. No contexto da ditadura brasileira, essa escolha pode ser interpretada, ainda, como estratégia de persuasão do texto: um caminho encontrado pela ficção para transformar a narrativa traumática em experiência inclusiva, no intuito de convencer as audiências de que o trauma representado também lhes diz respeito (ALEXANDER, 2004).

Em sua essência, o estilo de Kafka se sustenta no princípio básico de que “o espantoso [...] é que o espantoso não espanta ninguém” (ANDERS, 2007, p. 20).<sup>96</sup> Na narrativa de Kucinski, por outro lado, a quebra da normalidade é reconhecida por aqueles que integram o relato, ainda que estes escolham desviar a vista, ignorá-la ou mesmo servir às forças que engendram o terror. Ainda no primeiro capítulo da novela, ao conversar com as colegas de trabalho da filha ou comunicar aos clientes da loja sobre o desaparecimento de Ana Rosa, por exemplo, o velho K. se depara com os primeiros sinais de uma “normalidade” marcada pela resignação e pelo medo:

A todos contava a história da filha. [...] A maioria ouvia até o fim em silêncio, depois davam-lhe eventualmente um tapinha nas costas encurvadas e diziam: eu sinto muito. Alguns poucos o interrompiam já no início, alegando hora marcada no médico, ou um pretexto parecido — como se ouvir já os colocasse em perigo (KUCINSKI, 2012, p. 24).

---

<sup>95</sup> E.g.: “E como não perceber o tumulto dos novos tempos, ele, escolado em política? Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do iídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento? Quem sabe? Que importa o iídiche? Nada. Uma língua-cadáver, isso sim, que eles pranteavam nessas reuniões semanais, em vez de cuidar dos vivos” (KUCINSKI, 2012, p. 38).

<sup>96</sup> “Esse princípio, que poderia chamar de ‘princípio da explosão negativa’, consiste em não fazer soar sequer um *pianissimo* onde cabe esperar um *fortissimo*: o mundo simplesmente conserva inalterada a intensidade do som” (ANDERS, 2007, pp. 20-1).

Para Modesto Carone (2011), tradutor e pesquisador da obra do escritor tcheco, o narrador kafkiano modela o mundo à medida que o descreve: a partir de seu tateio, leitores tomam conhecimento das manifestações concretas da alienação e a “trivialidade do grotesco”, marca do escritor, pode vir à tona. O narrador de Kucinski não pode proceder da mesma forma: ele já conhece a trama sinistra em que K. se vê enredado e o acompanha ciente da esterilidade de sua jornada. Anuncia a fatalidade nas primeiras linhas da novela e compartilha com os leitores pensamentos e conclusões do protagonista que dizem respeito tanto a ações passadas (*flashbacks*) quanto futuras (*prolepses*). O capítulo “Sorvedouro de pessoas” que introduz K. e sua busca, por exemplo, encontra-se balizado por expressões sintomáticas: tem início com “a tragédia” e se encerra com “sumidouro de pessoas”. Entrementes, são relatadas as medidas iniciais tomadas por um senhor de idade desorientado com a falta de notícias da filha: a procura no local de trabalho, o contato com as amigas, as ligações para o telefone de emergência, a visita ao endereço indicado caso algo muito grave acontecesse, o contato com o advogado seguido de uma conversa na delegacia, a passagem pelo Instituto Médico Legal e, por fim, a participação em uma reunião com familiares de desaparecidos políticos convocada pelo arcebispo de São Paulo.

De um ponto a outro deste capítulo introdutório, opera-se um movimento de ampliação do escopo da tragédia; a partir da *visão com K.*, a novela começa circunscrita ao núcleo familiar do protagonista e rapidamente ganha novas vítimas — no bairro Bom Retiro, “dois estudantes judeus da medicina teriam desaparecido” (KUCINSKI, 2012, p. 20) — até culminar em um encontro na Cúria Metropolitana onde o relato de K. se mistura às histórias de outros vinte e dois casos computados naquela reunião. Nesta cena, a ditadura assume tangibilidade alarmante no momento em que K. descobre que pais e mães, irmãs e irmãos, filhas e filhos “desapareciam sem deixar vestígios” vítimas do “sumidouro de pessoas” articulado pelo Estado (KUCINSKI, 2012, p. 27).

A presença de outros familiares baseados em pessoas reais de fácil reconhecimento, como a família Rubens Paiva,<sup>97</sup> faz com que a balança ficção/realidade pese mais uma vez para o lado desta última. A cena fortalece a novela com o apelo das catástrofes reais, cujas vítimas conseguiram ter suas histórias circulando na esfera pública por ação jurídica de seus parentes. Ademais, reencena-se neste capítulo um processo essencial à superação do silêncio e elaboração do trauma: o encontro com a vontade de escutar (CARUTH, 1995) que é, também, um momento

---

<sup>97</sup> “Depois falou outra senhora, de seus cinquenta anos, que se apresentou como esposa de um ex-deputado federal. Dois policiais vieram à sua casa, pedindo que o marido os acompanhasse à delegacia para prestar alguns esclarecimentos. Ele foi tranquilo, pois, embora seu mandato de deputado tivesse sido cassado pelos militares, levava vida normal, tinha escritório de advocacia. [...] Essa senhora, muito elegante, estava acompanhada de quatro filhos” (KUCINSKI, 2012, pp. 25-6)

em que “os sentidos se constroem e se modificam em relação e diálogo com os outros, que podem compartilhar e confrontar as experiências e expectativas de cada um, individualmente e em grupo” (JELIN, 2011, p. 557, tradução minha). A posição estratégica deste encontro na abertura do romance, momento fundamental ao estabelecimento do tom e da atmosfera da narrativa, materializa um espaço ficcional carregado pela sociabilização do trauma e convida leitores a ouvir e perceber no *relato de uma busca* que tem em mãos a memória polifônica de inúmeras buscas. O apelo ético é inevitável, como aponta Nelly Richard (2004, p. 25, tradução minha), “o lugar onde a memória do passado é exibida de forma mais dramática é nas narrativas entrecruzadas dos detidos-desaparecidos e de seus familiares que lutam contra o desaparecimento do corpo”.

\* \* \*

Junto a K. naquela reunião da Arquidiocese poderiam estar, também, outras personagens do universo ficcional de B. Kucinski. É possível imaginá-las sentadas compondo o quadro de cerca de “sessenta pessoas ou mais nas cadeiras bem mais numerosas dispostas no salão” (KUCINSKI, 2012, p. 25) aguardando o momento de contar suas histórias, “rodeadas pelas sombras de um processo de luto em suspenso, inacabado e cheio de tensão, que deixa sujeito e objeto em um estado de pesada tristeza e incerteza, vagando infinitamente sem paz ao redor do corpo não-encontrado e da verdade perdida e necessária” (RICHARD, 2004, pp.18-19). Personagens como o senhor Antunes, que no conto “O velório” prepara, após anos de angustiada espera, o enterro simbólico de seu filho Roberto, engenheiro civil nunca encontrado; ou Joana, na narrativa que leva seu nome, há mais de vinte anos em busca do marido metalúrgico preso e desaparecido em 1969; ou, ainda, uma das irmãs do conto “A entrevista”, que após ser aprovada no vestibular deixa de frequentar as reuniões de familiares de desaparecidos. Antunes e Joana são, na verdade, faces opostas de uma mesma tragédia: de um lado, a busca incessante e a impossibilidade de aceitar a morte não comprovada do desaparecido e, do outro, o momento em que a família decide dar por encerrada a espera e se despedir através de uma cerimônia religiosa, ainda que não-oficial aos olhos da igreja. Sobretudo nesses dois primeiros contos, a construção do *pathos* se volta ao impacto do desaparecimento nos sobreviventes, condenados pela violência da repressão a uma vida assombrada pela incerteza; “A entrevista”, diferentemente, explora a perda de um pai dos pontos de vista de suas filhas, três compreensões distintas do terrorismo de Estado e da resistência de seus opositores que dialogam com a aceitação, a raiva e a indiferença das gerações pós-ditadura. De uma maneira

ou de outra, essas narrativas expressam a relação entre o drama das famílias e o rasgo que o desaparecimento provoca no tecido social, os inúmeros impedimentos psíquicos e comunitários que assombram o presente. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2010, p. 185):

Aqueles que não conseguimos enterrar, os desaparecidos, não são somente fonte de tristeza e de indignação porque não podemos lhes prestar uma última homenagem. Não sabemos como morreram nem onde estão seus restos — e isso nos impede, a nós todos, mesmo que especialmente a seus familiares e amigos, de poder viver melhor no presente. [...] Os mortos não sepultados como que atormentam os vivos, de maneira dolorosa seus herdeiros e descendentes, mas também e sem dúvida seus algozes passados, que, mesmo quando afirmam não se arrepender, reagem com tamanha violência e rapidez quando se alude ao passado.

O conto “O velório” é a narrativa dos preparativos e da execução de “um enterro especial” (KUCINSKI, 2014, p. 39). Ao completar noventa anos de idade,<sup>98</sup> Antunes decide que não quer morrer sem enterrar seu filho Roberto: consulta a esposa, busca adesão do padre local, convida os parentes, providencia a coroa de flores, escolhe o caixão no qual o paletó e os sapatos do filho serão sepultados. Ao longo do conto não sabemos como Roberto desapareceu ou quais as circunstâncias de sua morte: não há, na verdade, qualquer menção à ditadura ou envolvimento dos militares exceto pela tentativa de ajuda do cunhado de Antunes, Teixeira, que “chegou a ir para Brasília falar com uns homens que ele conhecia” (KUCINSKI, 2014, p. 52), sugerindo que conexões na sede do governo federal seriam capazes de prover alguma notícia sobre o paradeiro de Beto. Antunes decide realizar o enterro “pela sua Rita”, a esposa “que ainda chora quase todas as noites a ausência do filho”, mas também “pelas irmãs do Roberto, pela família toda. Os mortos têm que ser enterrados” (KUCINSKI, 2014, p. 50); a solenidade, todavia, é logo invadida por vizinhos, crianças e moradores da cidade, “às duas da tarde a casa está cheia e o povo transborda pela calçada, para cima e para baixo da ladeira” (KUCINSKI, 2014, p. 53). O enterro se transforma em um evento social: “toda a cidade compreendeu”, diz o narrador perto do fim, “isso foi o mais importante. Toda a cidade” (KUCINSKI, 2014, p. 55). Na leitura de Jaime Ginzburg (2020, p. 124):

A narrativa modifica suas modulações emocionais, com a chegada de moradores; a marca de exclusão, resultante da violência de Estado, entra em contraste com o efeito inclusivo da vinda da população. Ocorre efetivamente uma integração, capaz de representar uma solidariedade a Antunes e sua família.

O *transbordamento* do privado no social é uma das chaves de “O velório”, e Kucinski realiza esse movimento em diferentes níveis textuais, sendo o mais evidente a imagem da casa

---

<sup>98</sup> “A família é longeva” (KUCINSKI, 2014, p. 50), diz o narrador, ironia que agrava a vida tirada antes de seu tempo.

tão cheia a ponto dos participantes do velório invadirem a rua. Mas ele também se efetiva na economia narrativa sobre o corpo desaparecido. As primeiras características de Roberto vêm do seio familiar, através de Antunes sabemos que “tinha olhos negros como os do pai, cabelos ondulados, lábios grossos e queixo saliente”, que era mais velho que as duas irmãs, um rapaz alegre, e se formara em engenharia civil; em seguida, detalhes da juventude são fornecidos pelas vizinhas que ajudam na arrumação do velório; depois, com a chegada de um amigo de infância, o Dino violeiro, conhecemos que jogava muito o futebol, gostava de matinês e de paquerar moças em torno do coreto. Beto é uma ausência construída com ajuda daqueles que lembram, não só a família, mas também amigos e conhecidos — nenhuma característica é atribuída ao morto pela narrativa sem que venha do olhar de alguém presente na cerimônia. Ou seja, tudo aquilo a que temos acesso enquanto leitores da obra é filtrado pelas sensibilidades e pela memória (muitas vezes falha) de quem conheceu Roberto há muitos anos atrás. O social, neste conto, ajuda a reconstruir o indivíduo.

“O velório” opera, ainda, uma inversão bastante significativa: a certa altura, a memória de Beto, antes fantasmagórica,<sup>99</sup> é elevada a tal patamar de relevância social que fantasmagoriza o município no interior de São Paulo onde transcorre a narrativa: “As três da tarde tem-se a impressão de que todos os viventes da cidade estão no velório do Roberto, inclusive os cachorros e os gatos. Comentam que nunca houve um velório tão concorrido. Não se vê ninguém nas outras ruas, na praça da matriz, na rodoviária. Virou cidade fantasma” (KUCINSKI, 2014, p. 54). Contrária a atitude moderna de encerramento dos ritos fúnebres “fora das vistas”,<sup>100</sup> a morte é carnavalizada por sua relevância comunitária:

Muitas pessoas pensam que o luto é privado, que nos isola em uma situação solitária e é, nesse sentido, despolitizante. Acredito, no entanto, que o luto fornece um senso de comunidade política de ordem complexa, primeiramente ao trazer à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética (BUTLER, 2019, p. 30).

O evento chama a atenção até mesmo das autoridades civil, militar e religiosa que, já perto do horário de saída do cortejo, fazem uma aparição protocolar e oportunista para prestar suas homenagens. A importância dessa noção de totalidade foi muito bem explorada por Jaime Ginzburg (2020, p. 125) em sua análise do campo lexical da narrativa:

---

<sup>99</sup> O desaparecimento foi tratado a princípio como “um segredo de família. No telefone, só falavam aos cochichos. Primeiro, não queriam que elas [as filhas] soubessem. Depois, quando viram a pequena notícia no jornal, pediram que nunca tocassem no assunto com as amigas, com os vizinhos, com ninguém. Diziam que era para o bem deles e de todos” (KUCINSKI, 2014, p. 51)

<sup>100</sup> Cf. REIS, 1991.

É importante salientar a presença das palavras “toda”, “todas” e “todos”: toda a turma, família toda, casa toda, toda a cidade, todas as noites, anos todos, todos os viventes, todos vocês. Essa incidência de referências a totalidades, além de atuar como recurso de intensificação da importância dos acontecimentos, expressa uma forma de pensamento que se afasta de sentimentos de esvaziamento. Existe uma coesão entre a descrição do velório e a estilização: em ambos os casos, o leitor é motivado a olhar para os acontecimentos da tarde como oportunidades de preenchimento de sentido, e não de esvaziamento. [...] O velório não é efetivamente uma superação do desaparecimento de Roberto, mas a maneira como Antunes o conduz e o percebe, em termos de modo de representação afetiva, é caracterizada por um movimento de busca de totalidades; não é da totalidade do corpo do filho presente que se fala, mas da família, da cidade, dos anos, isto é, daquilo que fundamenta a realização do velório.

Vale ressaltar, contudo, que a totalidade não é dada: ela é fruto de um esforço que desafia, por exemplo, a tradição ritualística e a liderança religiosa local. Ao ser procurado por Antunes, padre Gonçalves explica que “não oficiaria a missa de corpo presente nem de sétimo dia, mas levaria conforto à família no velório e no sepultamento” (KUCINSKI, 2014, p. 50). Estabelece-se com essa negativa um “percurso profano” (GINZBURG, 2020, p. 115) — o morto velado sem corpo — que se coaduna à cosmovisão carnavalesca<sup>101</sup> (BAKHTIN, 2010b) assumida pelo evento antes de seus momentos mais solenes: o enterro é alegre, crianças correm pela casa, do quintal emana um aroma de churrasco, um conjunto de violeiros toca sambas, alguém distribui picolés à criançada. A tensão desaparece à medida que o conto se encaminha para o clímax, o enterro propriamente dito, que também coincide com o momento da catarse: “toda a cidade compreendeu”. Antunes “sente-se exausto mas feliz” (KUCINSKI, 2014, p. 55), com a sensação de dever cumprido e apoio incontestável do povo. Não obstante, a frase final da narrativa — “Seu corpo nunca foi encontrado” (KUCINSKI, 2014, p. 56) — desestabiliza a epifania da integração comunitária: “a palavra ‘nunca’ ultrapassa o momento do velório e atravessa o tempo” (GINZBURG, 2020, p. 117). A tragédia de insolúvel perenidade permanece no horizonte de leitores e personagens para além do término do conto, o qual se resolve, para lembrar Clarice Lispector, *apesar de*.

Antunes repete com sucesso o movimento fracassado de K. em *Relato de uma busca*. Ao se completar um ano do desaparecimento da filha, o pai decide erguer uma lápide em seu nome ao lado do túmulo da mulher no cemitério israelita do Butantã. A resposta que obtém do

---

<sup>101</sup> Tenho em vista as características da cosmovisão carnavalesca apresentadas em *Problemas da Poética de Dostoiévski*: as leis são temporariamente revogadas, elimina-se a distância entre os homens e entra em vigor o livre contato familiar; todos são participantes ativos, foca-se na excentricidade e na profanação (um enterro sem corpo). Nas palavras de Bakhtin (2010b, p. 142): “a ênfase das mudanças e transformações; da morte e da renovação. O carnaval é o tempo que tudo destrói e tudo renova”.

rabino é categórica: “O que você está pedindo é um absurdo, [...] sem corpo não há rito, não há nada. [...] Não há ‘tahará’,<sup>102</sup> a purificação do corpo. E por que lavamos o corpo? Porque só corpos purificados podem ter seu jazigo no cemitério judaico...” (KUCINSKI, 2012, pp. 79-80). Resolução duplamente condenatória, uma vez que espiritual e moralmente humilhantes. O rabino prossegue em sua admoestação insinuando que a filha de K. não seria pura, que cometera suicídio, ou mesmo que não servia como modelo para a comunidade: “O que você quer na verdade é um monumento em homenagem à sua filha, não é uma lápide, não é uma matzeivá; mas ela era terrorista, não era? E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco por causa de uma terrorista?” (KUCINSKI, 2012, pp. 82-3). K. se vê diante de “um desastre a mais” que é sentido como “punição adicional por seu alheamento”, a impossibilidade de preservar a memória da filha contra a violência supressora e difamatória da ditadura; “a falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não é verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se” (KUCINSKI, 2012, p. 80). Os esforços do protagonista de *Relato de uma busca* se voltam, assim como no conto “O velório”, para um “trabalho de memória” que possa ao menos “reinsserir o corpo simbólico da vítima dentro do discurso nacional, assim como manter viva sua presença no âmbito privado. Com isto o vazio deixado pelo desaparecimento preenche-se (parcialmente) pela recordação” (LEHNEN, 2014, p. 5).

Sem apoio da religião, K. recorre a outro expediente, compor um livro *in memoriam* para a filha e o genro, “uma lápide na forma de livro” (KUCINSKI, 2012, p. 83) com fotografias e depoimentos para ser distribuído entre familiares, conhecidos e amigos. A ideia, no entanto, não encontra espaço de acolhimento e reprodução — no caso desta última, literalmente. Ao tomar conhecimento do conteúdo a ser impresso em seu estabelecimento, o dono da gráfica procurada por K. se recusa a prestar o serviço, apelando, mais uma vez, ao estigma do comunismo: “Como o senhor teve o atrevimento de trazer material subversivo para a minha gráfica? Pegue isso e dê o fora, nunca mais apareça com esse tipo de coisa. Onde já se viu, material subversivo, uma desaparecida política, uma comunista. *Ela não era comunista?*” (KUCINSKI, 2012, p. 84, grifo meu). Essa mesma pergunta, que sugere o largo alcance do discurso das forças armadas focado na figura maligna e sub-humana do comunista — torturável e executável —, será proferida também por “um judeu milionário dono da rede de tevê” (KUCINSKI, 2012, p. 83) procurado por K. na esperança de obter informações sobre o paradeiro da filha.

---

<sup>102</sup> “Rito obrigatório de lavagem e purificação do corpo antes do seu sepultamento” (KUCINSKI, 2012, p. 80).

Os discursos engendrados por cada temporalidade são determinantes dos modos como as tragédias de K. e do senhor Antunes são percebidas e incorporadas, ou não, ao tecido social. De um lado, o estado de exceção marcado pela narrativa pervasiva dos militares contra a “ameaça vermelha”, do outro, um presente pós-redemocratização ainda sob os efeitos da anistia que perdoou erros sem produzir corpos, mas que, ainda assim, gera ouvintes empáticos e permite que aquilo que por muito tempo residiu entre o silêncio e o medo venha à tona. Vítima do ostracismo de sua relação com uma “subversiva”, privado de um outro endereçável que possa ouvi-lo (e carregar sua história, no sentido de *testemunha* proposto por Jeanne Marie Gagnebin), K. não viverá para ter a história de sua filha movendo multidões pela rua e despertando a memória de familiares e conhecidos, como acontece no cortejo fúnebre de Roberto. Pelo contrário, seu destino consiste em virar símbolo e, em seguida, “tronco inútil de uma árvore seca” (KUCINSKI, 2012, p. 91). Para Elizabeth Jelin (2002, p. 65, tradução minha), essa ausência de interlocutor “aniquila a história”, “e é precisamente essa aniquilação definitiva de uma narrativa que, fundamentalmente, não pode ser ouvida e de uma história que não pode ser testemunhada, que constitui o golpe mortal”.

O final da personagem K., no capítulo “No Barro Branco”, é a manifestação literária desse golpe. No momento em que narra aos detentos, mais uma vez, sua história, ele é tomado por um choro convulsivo seguido de desmaio ao descobrir que “alguns conheceram sua filha e o marido, eram da mesma organização clandestina; todos conheciam a história, inclusive quem os havia delatado. Sabiam que estava morta há muito tempo” (KUCINSKI, 2012, p. 168). Essa confirmação não será sentida como um choque pelos leitores porque, alguns capítulos antes, a morte de Ana Rosa já havia sido relatada<sup>103</sup> por meio de um deslocamento de voz — procedimento comum entre as narrativas recentes sobre a ditadura brasileira, sobretudo nos momentos mais traumáticos (CURY, 2020). O choque, todavia, encerra a história de K: ali, entre presos políticos, seu corpo é tomado pelo cansaço da longa busca e pela lembrança de sua prisão na Polônia onde lutara, como sua filha havia lutado, por um mundo diferente. Esse retorno do passado, “como excesso e ultrapassagem”, reitera o trauma que “é por si mesmo marca dos limites do sujeito em sua própria autoconsciência” (GINZBURG, 2017, p. 158):

K. manteve os olhos fechados por quase dez minutos, sempre respirando fundo, o peito arfando. Depois suas pálpebras se abriram e ele percebeu ao seu redor os presos políticos; avistou atrás deles, no alto da parede dos fundos, a familiar janelinha gradeada da cela trazendo de fora promessas de sol e

---

<sup>103</sup> No trecho “A terapia”, uma faxineira que trabalhou na Casa da Morte (Petrópolis, RJ) relata como uma moça com “um nome complicado” comete suicídio por ingestão de cianureto na cela onde estava presa antes de ser carregada para uma sessão de tortura.



liberdade. Sentiu-se em paz. Muito cansado, mas em paz. Estendeu aos presos o pacote de cigarros. Depois, suas mãos se abriram e seus olhos se cerraram (KUCINSKI, 2012, p. 169).

A cena traduz a eclosão da carga traumática carregada por K. ao longo da narrativa, mas não é possível afirmar o que, de fato, acontece com a personagem. Quando K. fecha os olhos nós, leitores, também deixamos de enxergar *com* ele. “A realidade traumática”, segundo Paulo César Endo (2005, p. 143), “é essa porção incapturável, marca de uma insuficiência no ponto de articulação entre ego e corpo”. Por isso mesmo, a ambiguidade do trecho acima merece atenção crítica.

Como já foi apontado na discussão sobre fantasmagoria, há uma passagem da novela em que K. presencia a inauguração de ruas com os nomes de vítimas da repressão militar, o que só poderia ter ocorrido após o fim da ditadura. Ao chegar ao presídio do Barro Branco, todavia, a narrativa esclarece que “havia se passado catorze meses da desapareção da filha” (KUCINSKI, 2012, p. 166), ou seja, a visita acontece em junho de 1975, dez anos antes da redemocratização. Sendo assim, a cena final de K. propõe uma aporia no lugar de um encerramento — K. morre ou atinge seu limite e apenas descansa? Se morre, como é possível sua presença na inauguração das ruas? E se descansa, qual o sentido dos elementos narrativos e paratextuais que sugerem sua morte? Semelhante irresolução é típica das narrativas traumáticas, que se recusam a ser contidas e não podem ser fechadas (FELMAN, 2014), mas é possível aventarmos algumas chaves de leitura.

O capítulo em questão é introduzido por dois versos<sup>104</sup> do poeta judeu Hayyim Nahman Bialik [1873-1934], um dos mais influentes representantes da poesia hebraica, onde se lê “De que valem mil mortos por dia? / Morre de vez, em paz encerra tua agonia” (apud KUCINSKI, 2012, p. 165). A exortação antecipa um cenário de fim reforçado por um tropo recorrente em cenas de falecimento: a justaposição de passado (a prisão na Polônia, o arrastar acorrentado pelas ruas de Wloclawek, a importância dos cigarros e chocolates, seus primeiros anos como mascate) e presente (a prisão Barro Branco, o cansaço que o faz se arrastar ainda que sem correntes, a distribuição dos pacotes de cigarro e chocolate entre os detentos, o retorno do sotaque dos primeiros dias de Brasil). Através desses paralelismos, a novela sugere o encerramento de um ciclo — “levava na sacola a sua identificação, a sua memória, a sua prestação de contas; um ciclo de vida se completava, o fim tocando o início e no meio nada, cinquenta anos de nada” (KUCINSKI, 2012, p. 167-8) — marcado pela nulidade e consequente

---

<sup>104</sup> O caso é digno de nota uma vez que apenas este e o capítulo “A abertura” possuem epígrafes.

exaustão<sup>105</sup> de um processo de luto que se revela inalcançável. Com efeito, como aponta Elizabeth Jelin (2002, p. 72, tradução minha), “o caminho traumático implica uma interrupção na capacidade de viver uma experiência que faça sentido e tenha algum significado”.

A passagem de K. pelo Barro Branco foi possivelmente inspirada pelo depoimento do poeta Pedro Tierra, um dos presos presentes referidos na novela.<sup>106</sup> Na “Explicação necessária” que abre a edição comemorativa de 30 anos de seu livro *Poemas do Povo da Noite* publicada em 2010, Tierra atribui a uma conversa com Majer Kucinski o impulso para escrever dois de seus poemas, “Os Esperados” e “Tempo Subterrâneo”. Na descrição deste encontro, muitos dos elementos aproveitados por B. Kucinski saltam à vista:

Era uma tarde de sábado, dia de visita dos familiares aos presos políticos no Presídio Barro Branco, Zona Norte de São Paulo, 1975. Eu nunca vira antes o Sr. Mayer [sic] Kucinski. E não imagino quem, entre os quarenta e dois condenados que cumpriam pena ali, o conhecia. Nunca tivera diante de mim, como naquela tarde, o corpo devastado de um ancião sustentado por dois olhos — duas chamas — que eram a encarnação do desespero. Alguma razão, não atino qual, nos levou ao pátio onde nos sentamos.

Ele, num impulso trôpego, angustiado, irreprimível, com um sotaque da Europa do Leste que o deixava ainda mais frágil, como se a entonação da fala imprimisse em cada palavra a irremediável e definitiva condição de estrangeiro, me narrou seus dias e noites de tormento.

O relato torrencial não admitia interrupção. Eu mirava a intensa gesticulação de Mayer Kucinski e via o Sr. K, o personagem de Kafka, em busca de respostas a percorrer os labirintos do “Processo” de contornos enganosos, sempre indefinidos, sempre remetendo para outra sala, outro espaço, outro desespero, outro desalento, outro infinito périplo...

Mayer Kucinski buscava Ana Rosa, sua filha. Desejava, para seguir vivendo, ver o rosto de Ana Rosa. Varava meus olhos com o cravo dos seus e me pedia, patético — a mim, que àquela altura cumpria já o terceiro ano de prisão — uma palavra, ainda que fosse a notícia de sua morte. Eu não tinha nenhuma palavra para lhe dar (TIERRA, 2010, p. 14).

A caracterização de Tierra é bastante enfática, assim como a de Kucinski, no que diz respeito ao estado de espírito abatido de Majer/K. Em ambos os casos, a precariedade é o principal componente do *pathos*, ainda que, no relato de Tierra, sobressaiam a corporificação do desespero da desapareição e a impotência do ouvinte, onde em Kucinski parecem mais fortes o paralelismo entre memória/trauma e a exaustão da busca. De uma maneira ou de outra, a aporia apresentada por *Relato de uma busca* transforma o corpo de K. (sua identidade, sua

---

<sup>105</sup> Como um estribilho, o estado de K. é reiteradamente marcado ao longo do breve capítulo: “Sentia-se muito cansado” (KUCINSKI, 2012, p. 166), “K. sentia-se muito cansado” (KUCINSKI, 2012, p. 167), “Não tinha força para nada. Sentia-se muito cansado” e “Sentiu-se em paz. Muito cansado, mas em paz” (KUCINSKI, 2012, p. 169).

<sup>106</sup> “Muitos nunca mais esqueceriam aquele momento. O sofrimento do velho os impressionava. Um deles, Pedro Tierra, descreveria décadas depois...” (KUCINSKI, 2012, p. 168).

memória, sua prestação de contas) em um objeto traumático alojado — que não podemos mais ver, mas que permanece omnipresente — dentro da narrativa. Se o trauma é “precisamente o que não pode ser visto; é algo que inerente, política e psicanaliticamente derrota a visão” (FELMAN, 2014, p. 115), a impossibilidade de vermos K. para além de seu fechar de olhos manifesta muito mais que uma dúvida de final de ficção, ela chama a atenção para as consequências da precariedade da memória, o “autoritarismo socialmente implementado” que “não termina com o colapso das ditaduras, mas que sobrevive às transições e sob os novos governos civis eleitos” (PINHEIRO, 1991, p. 46). Kucinski encerra as atribuições de K. em um lugar indefinido que, inadvertidamente, faz eco às palavras de Antígona ao se aproximar da câmara mortuária para cumprir sua sentença: “Desdita, / não me procureis entre vivos / nem entre mortos. / Nem viva nem morta” (SÓFOCLES, 1999, p. 65).

\* \* \*

Na inexistência de uma saída para o social, o trauma fica inoculado e assume diversas formas de recalque, a exemplo do que acontece nos contos “Joana” e “A entrevista”. Como ficou sugerido acima, essas narrativas ampliam o escopo do tratamento literário do drama de familiares de desaparecidos políticos. Em ambas há um esforço no sentido de traduzir as tragédias pessoais para uma audiência externa — no caso do primeiro, os leitores convidados pelo narrador a ingressar na história, e no segundo conto, a motivação da estudante para produzir um vídeo-documentário. Ironicamente, em “Joana” a estratégia do narrador que quebra a quarta parede funciona até certo ponto, mas o efeito é refutado por uma protagonista que se recusa a aceitar a “versão oficial” da morte do marido e engendra novos modos de seguir vivendo. De maneira análoga, o projeto da estudante em “A entrevista”, que pergunta às três irmãs sobre o dia em que consideraram morto o pai desaparecido, não é levado a bom termo e produz, no lugar de esclarecimento, inadvertida frustração.

“Joana” é a história de uma viúva já idosa que passa as noites em peregrinação pelas ruas do centro da cidade em busca de seu marido desaparecido. O conto se passa em 1995, ano de implementação da Lei dos Desaparecidos (Lei nº 9.140) que reconheceu “como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979”.<sup>107</sup> A relação do texto com a medida institucional explica por que o narrador sabe tanto sobre Joana: ele é, na verdade,

---

<sup>107</sup> BRASIL, LEI Nº 9.140, DE 04 DE DEZEMBRO DE 1995. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9140compilada.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9140compilada.htm)>. Acesso em: 31 out. 2021.

o advogado que a auxiliou nos trâmites para a obtenção de uma pensão paga pelo Estado como medida de reparação pela morte do marido, desaparecido em 1969 após a polícia levá-lo de casa sem mandato de prisão. Ciente da tragédia que se abateu sobre Joana e o marido Raimundo, o narrador convida seus ouvintes a testemunharem, como ele, um caso especial:

O começo da sua história é trágico, mas não incomum. Aconteceu a ela o mesmo que a outras famílias naquele tempo. O que torna seu caso especial é seu comportamento único, sua perseverança, suas peregrinações noturnas. Ela faz isso há mais de duas décadas. Deixe ver... se o marido foi preso em 1969 e estamos em 1995, ela faz isso há vinte e seis anos (KUCINSKI, 2014, p. 58).

O conto utiliza o expediente de um narratário,<sup>108</sup> reforçado por uma série de imperativos que abrem diferentes parágrafos: “Observem aquela mulher...”; “Notem como se aproxima...” (KUCINSKI, 2014, p. 57); “Não pensem que ela seja uma louca” (KUCINSKI, 2014, p. 58). Esses exortativos aproximam leitores e narrador e ajudam a criar um espaço de construção de memórias compartilháveis outorgado pela autoridade de quem conta a história e respaldado por seu relacionamento profissional com a protagonista. Essa autoridade é essencial à consumação de uma oportunidade narrativa única, o que confere ao relato um caráter irreprezível merecedor de atenção: “Vocês nunca conhecerão a história dessa mulher, se eu não a contar, pois só sabem dela os indigentes, com quem vocês certamente não conversam e, no outro extremo social, alguns príncipes da Igreja e advogados ilustres, os quais vocês também não frequentam” (KUCINSKI, 2014, p. 58).

O narrador se comporta, portanto, como um contador de histórias nato, benjaminiano: com o propósito de transmitir a experiência, apresenta a personagem em sua atividade “curiosa”, convida a audiência a prestar atenção aos detalhes, explica como tomou conhecimento do caso, descreve detalhes da vida presente e passada de Joana, e até oferece uma moral ao final do conto: “acho que essa é sobretudo uma história de amor, um desses amores intensos que nem o tempo nem a ditadura conseguiram extinguir” (KUCINSKI, 2014, p. 60). Não obstante, apesar dos esforços do advogado, Joana é uma protagonista que foge à coerência do que está sendo narrado, o que nos remete à intransmissibilidade da experiência. Sabemos como se comporta e o que a motiva, contudo, à exceção de uma única fala que pode ser tomada como definidora de sua *psique* — “Cadê o corpo?” (KUCINSKI, 2014, p. 59) —, não temos qualquer outro acesso a sua voz, nossa percepção da personagem é filtrada por uma testemunha não muito diferente dos leitores a quem convida a ouvir. A fala em questão é a chave do trauma representado pela narrativa de B. Kucinski. Mesmo com “tudo comprovado” por depoimentos

---

<sup>108</sup> “O narratário é qualquer evocação ou substituto ao leitor do romance dentro do próprio texto” (LODGE, 2010, p. 89).

e documentos de comissões, com a asseveração do cardeal que o marido fora espancado até a morte, Joana não aceita o óbito sem o corpo de Raimundo, “diz que só vai se considerar viúva no dia em que [...] mostrarem sua sepultura” (KUCINSKI, 2014, p. 59):

Ela acredita que os espancamentos deixaram Raimundo desmemoriado, talvez até cego ou aleijado, e que desde então ele perambula pelas ruas, perdido, sem saber como voltar para casa. Não aceita como prova da morte o atestado de óbito fornecido pelo Governo, que não diz em que dia ele morreu nem onde, nem a *causa mortis*. De fato é um pseudoatestado, só serve para a família cuidar do inventário e seguir a vida. E Joana segue a vida, mas a seu modo (KUCINSKI, 2014, p. 59-60)

Esse “a seu modo” aponta para uma “necessidade psíquica” (KUCINSKI, 2014, p. 60), um mecanismo de enfrentamento que é, ao mesmo tempo, *negação* e *incorporação* do trauma. Joana representa uma dor tão entranhada em sua identidade que não é possível mais desprender-se do papel social do familiar em busca do desaparecido. Mesmo que diferentes autoridades atestem a morte de Raimundo, a ausência de um corpo que possa ser velado e sepultado erige, na *psique* da protagonista, uma cripta intrapsíquica<sup>109</sup> (ABRAHAM; TOROK, 1995) na qual os fatos recuperados por meio de comissões e testemunhos são jogados e soterrados. A impossibilidade de aceitar o atestado de óbito é a própria manifestação de realidade da cripta; até mesmo o fato de a protagonista continuar a trabalhar em uma floricultura, apesar de receber pensão do Estado, é uma forma de microrresistência à narrativa oficial. O recalque surge como impossibilidade de incorporar narrativamente o trauma e produz uma elaboração fantasiosa do destino do marido desaparecido. Uma segunda narrativa, “subterrânea”, “cifrada nos interstícios da história 1” — como descreve Ricardo Piglia (2004, p. 90) em suas “Teses sobre o conto” — aparece na superfície: para além da conclusão simplista de “uma história de amor”, “Joana” fala sobre a catástrofe semântica da elaboração da perda e indica a presença do traumático como *modus operandi* de outras, impensáveis, vivências.

\* \* \*

Outros dois contos de B. Kucinski que tematizam o trabalho de familiares e a relação destes com a ditadura são “A beata Vavá” e “A mãe rezadeira”. Em ambos a ação principal tem lugar durante os anos de repressão, ainda que, no caso do primeiro, a narrativa parta de um presente democrático. Como pode ser inferido pelos títulos, as histórias têm em comum o fato

---

<sup>109</sup> De acordo com Abraham e Torok (1995), a cripta é uma zona clivada do *Eu*, um território que visa interceptar conteúdos do inconsciente para que não emergam à consciência. Aquilo que fica “preso” na cripta permanece no presente do sujeito como um corpo estranho incapaz de morrer ou de voltar à vida.

de apresentarem personagens femininas que se transformam em matéria ficcional por conta de sua religiosidade. A proximidade de tema e certos elementos de denúncia que compõem essas narrativas nos permite analisá-las em conjunto, ainda que seus desdobramentos e efeitos de leitura apontem para direções diferentes.

“A beata Vavá” abre a coletânea *Você vai voltar pra mim* e é uma história que se aproveita do conteúdo místico “de telepatia e milagre, visões e adivinhações” (KUCINSKI, 2014, p. 21) para tomar sua forma emprestada a outra narrativa sobrenatural, *A volta do parafuso*, de Henry James.<sup>110</sup> Assim como na novela do escritor estadunidense, na qual um grupo de amigos relata casos fantásticos assustadores, Kucinski retoma a estrutura de uma narrativa dentro da narrativa, fazendo eco no primeiro parágrafo do conto ao início da história de Henry James:

*A história nos mantivera em suspenso em torno do fogo, mas, à parte a óbvia reflexão que era horrível, como essencialmente deve ser toda história estranha contada numa véspera de Natal, em uma velha casa, não me lembro que sobre ela se fizesse qualquer comentário, até que alguém se aventurou a dizer que era o único caso em que tal coisa acontecia a uma criança* (JAMES, 2010, p. 9, grifos meus).

*A história nos manteve mudos de espanto, exceto pela minha observação de que se tratava do único caso conhecido de comunicação extrassensorial nas prisões da ditadura. Surpreendia-nos também que uma história dessas, de telepatia e milagre, visões e adivinhações e até de manifestação dos orixás, viesse da boca de um declarado materialista* (KUCINSKI, 2014, p. 21, grifos meus).

O relato que se segue é a transcrição da fala do declarado materialista, marcada textualmente pelo uso de itálico. Como sugere Elizabeth Jelin (2002, pp. 72-3, tradução minha), “todo testemunho tem uma qualidade dialógica, que envolve alguém que faça as perguntas, edite e normalize a narrativa”. No conto de Kucinski não é possível inferir de quem é a voz que, expurgando “uma ou outra repetição” e preenchendo “alguns truncamentos”, organiza a transcrição; tampouco se pode afirmar se, como outros convivas presentes na reunião, ele ou ela esteve entre os presos e torturados pela ditadura. Sabemos, no entanto, que trazia um gravador consigo e que, instigado por um impulso preservacionista contra a “incredulidade de futuros historiadores” (KUCINSKI, 2014, p. 21), põe-se a gravar a história da beata Vavá. Esta, como já foi dito, é narrada pelo colega materialista, personagem também não nomeada, mas testemunha em primeira mão de ao menos um dos momentos da história, quando esteve preso na cadeia de Salvador junto com o filho da protagonista, o Anésio. Esse duplo apagamento do

---

<sup>110</sup> *The turn of the screw* (1898); Henry James (1843-1916) foi um escritor estadunidense, autor de *Daisy Miller* (1878), *Retrato de uma senhora* (1881), *Os embaixadores* (1903), entre outros.

primeiro e do segundo narrador em benefício das peripécias da personagem-título traz implicações dignas de nota: mimetiza-se, desta forma, um ambiente em que diferentes sujeitos, com diferentes camadas de vivência da repressão se reúnem para ouvir. Na posição de abertura da coletânea *Você vai voltar para mim*, a estrutura narrativa de “A beata Vavá” configura um ambiente de compartilhamento de recordações e experiências, um convite à escuta atenta do outro e um espaço privilegiado onde “o testemunho, enquanto construção de memórias, implica uma multiplicidade de vozes e a circulação de múltiplas vozes e silêncios” (JELIN, 2002, p. 73, tradução minha).

Em linhas gerais, a narrativa se concentra no caso de uma senhora baiana muito religiosa cujo filho, em duas situações diversas e por intervenção da mãe, escapa da tortura e de uma possível morte. Anésio havia sido preso em 1972 no Rio de Janeiro e levado ao DOI-Codi na rua Barão de Mesquita. Após esse episódio, a mãe do rapaz de apenas dezenove anos passa a frequentar diariamente a catedral para rezar por sua segurança; em uma dessas tardes de oração, teve uma visão na qual o Cristo crucificado no altar se transformara em seu filho: “o rosto era do Anésio, os olhos eram do Anésio, os cabelos, tudo. E ele sangrava como um animal no matadouro” (KUCINSKI, 2014, p. 23). Alarmada pelo que interpretou como um sinal de que o jovem corria risco de morte, galgou a hierarquia eclesiástica, do cardeal ao arcebispo de Salvador, e deste ao arcebispo do Rio de Janeiro, até seu pedido de intervenção chegar ao responsável pelo presídio na Barão de Mesquita:

*Pois bem, sucedeu que naquela mesma noite, como que por milagre, cessaram as torturas sobre o Anésio. Não apenas cessaram as torturas como ele foi transferido dias depois para a cadeia de Salvador. Só não o transferiram de pronto, depois se soube, para dar tempo de sumirem as marcas mais denunciadoras das torturas. [...] Na primeira visita da mãe, no dia seguinte à sua chegada, Anésio confirmou que, se não tivessem intervindo, naquela mesma noite seria morto. Cansados de torturá-lo sem que ele revelasse o que queriam, sua morte já estava decretada. Chegaram a mostrar a ele um comunicado oficial à imprensa em papel timbrado anunciando seu atropelamento ao fugir durante uma transferência da cadeia para uma audiência no fórum — tudo mentira (KUCINSKI, 2014, p. 24-5)*

Na passagem acima, Kucinski revela aos leitores estratégias empregadas pelos militares na ocultação de evidências (“dar tempo de sumirem as marcas da tortura”) e na articulação de “acidentes” envolvendo presos sob custódia militar (“chegaram a mostrar a ele um comunicado [...] anunciando seu atropelamento ao fugir durante uma transferência”). Poucas linhas antes, a narrativa já expusera a discrepância entre as declarações oficiais do presidente ditador Emílio Garrastazu Médici, de que “não seriam admitidas torturas”, e a realidade dos porões da

ditadura.<sup>111</sup> Denúncias como essas estão à disposição do grande público desde a publicação do projeto *Brasil: Nunca Mais* em 1985, e foram reiteradas, mais recentemente, pelos relatórios da Comissão Nacional da Verdade. No espaço comunitário criado pelo conto de Kucinski, onde “a experiência é vivida subjetivamente e é culturalmente compartilhada e compartilhável” (JELIN, 2011, p. 558, tradução minha), elas desafiam a narrativa construída pelas Forças Armadas, rompendo com o falso consenso através do qual muitos brasileiros ainda interpretam nosso passado recente.

A história da beata Vavá é brevemente interrompida para que o primeiro narrador possa trocar as fitas do gravador. Nesse ínterim, o silêncio e o cafezinho são preenchidos pela exclamação do filho de um dos presos torturados presentes na reunião:

O filho de um companheiro, que seguia o depoimento com inusitado interesse, expressou surpresa não pelos fenômenos extrassensoriais, que aceitou com naturalidade, mas pela brutalidade das torturas que seu próprio pai, ali presente, teria sofrido, sem nunca lhe ter revelado detalhes. *Pensei que isso só acontecia na Idade Média*, balbuciou (KUCINSKI, 2014, p. 25).

Três fatores chamam a atenção no *intermezzo* narrativo acima: i) o grupo em questão é formado por membros familiares de diferentes gerações; ii) o filho presente desconhecia o grau de violência das torturas sofridas pelo pai; e iii) o filho mostra total ignorância sobre os “métodos de interrogatório” utilizados pelos militares e os compara às técnicas de punição e tortura empregadas durante a Idade Média (vulgarmente referida como “Idade das Trevas”, apesar dos esforços de historiadores no sentido de rechaçar a expressão).<sup>112</sup> Há, evidentemente, uma subversão do foco das narrativas sobrenaturais no tratamento da cena, uma vez que os detalhes mediúnicos assombrosos são aceitos com naturalidade e aquilo que despertará a surpresa será a descoberta das sevícias pelas quais o pai poderia ter passado. Para Maria Rita Kehl (2010), o encontro geracional é fundamental à elaboração do trauma social, reforçando, com isso, a percepção de que “a memória não é um objeto que pode ser simplesmente extraído, pelo contrário, ela é produzida por sujeitos ativos que compartilham uma cultura e um *ethos*” (JELIN, 2002, p. 68, tradução minha). O conto de Kucinski mostra o início desse processo, mas

---

<sup>111</sup> Segue a passagem na íntegra: “O próprio general presidente havia dito na sua posse, naquele mesmo ano de 72, que não seriam admitidas torturas, e a beata Vavá naqueles dias ainda nutria uma ingênua crença nas autoridades, mesmo porque foi o que lhe assegurou o arcebispo quando ela o procurou aflita pela prisão recente do filho e pelo tratamento que lhe seria dado na cadeia. Tudo isso nos serve para entender melhor o espanto da beata Vavá ao ver diante de si, naquela tarde, a imagem de Jesus martirizado transfigurada na figura de seu filho” (KUCINSKI, 2014, p. 24).

<sup>112</sup> Cf. LE GOFF, 2013.



acena, simultaneamente, para uma geração que, mesmo com um sevicado pela ditadura na família, não conhece a fundo o alcance de sua violência.

“A beata Vavá” também subverte a noção de que poucas pessoas tinham conhecimento do que acontecia com os prisioneiros políticos do Estado. No encaminhamento narrativo que culminará no segundo episódio de “comunicação extrassensorial” (outro eco de Henry James),<sup>113</sup> ocorrido após a transferência de Anésio para o presídio de Salvador, o narrador nos informa que a “fama de mãe salvadora” crescera e se fortificara, agregando inclusive outras crenças ao reconhecimento de seu fervor religioso:

*Mães de santo a consideraram uma Yami-Ajé, a grande mãe dos orixás, protetora das mães e da fecundidade. A beata Vavá passou a receber visitas de mães aflitas por seus filhos presos ou desaparecidos. A todas atendia, anotava os pleitos numa caderneta de capa preta e fazia com que se ajoelhassem e com ela orassem pelo ente querido. Em seguida procurava o arcebispo munida da caderneta, persuadindo-o a intervir (KUCINSKI, 2014, p. 25-6).*

A relevância social da senhora é assegurada logo no início da narrativa — “ela não participou da luta armada, [...] mas fez mais contra a ditadura do que qualquer um de nós” — e reforçada pela grau de importância das pessoas que acompanharam seu sepultamento em Salvador: “Estavam lá, além do cardeal arcebispo em pessoa, as principais mães de santo de Salvador, a mãe Jaci, a mãe Nair, ambas trajando seus paramentos mais ricos, o governador, o prefeito, o pessoal das comunidades; muitos ex-presos políticos, todos emocionados” (KUCINSKI, 2014, p. 22). Em um movimento cênico que será repetido no conto “O velório” já analisado, a multidão que presta homenagem à beata Vavá, falecida aos cento e dois anos de idade, reúne-se em torno de uma lenda, corpo-memória que ecoa uma narrativa construída e perpetuada coletivamente. Tanto a forma do conto quanto seu forte acento final<sup>114</sup> parecem corroborar a estrutura eminentemente social da memória, uma vez que, segundo Ricoeur (apud JELIN, 2002, p. 11, tradução minha), “o indivíduo não lembra sozinho, mas com a ajuda de

---

<sup>113</sup> Em *A volta do parafuso* a personagem Douglas, detentor da narrativa escrita da preceptora, provoca sua audiência: “Se uma única criança aumenta a emoção da história e dá outra volta ao parafuso, que diriam os senhores de duas crianças?” (JAMES, 2010, p. 10). De maneira análoga, Kucinski não apresenta apenas *um* episódio de comunicação extrassensorial, mas *dois*.

<sup>114</sup> O desfecho de “A beata Vavá” recupera a matriz do conto sobrenatural, mas de maneira jocosa: “Assim terminou o relato do nosso convidado. Iniciou-se então, na mesa, uma discussão exacerbada sobre a veracidade ou não da história, em especial sobre o fenômeno da comunicação extrassensorial entre a beata Vavá e seu filho Anésio. Nosso conviva revelou que, verdade ou não, a história virou lenda em Salvador, mexendo até com os torturadores. Disse que o coronel Araújo, por exemplo, foi tomado de tanto medo que, antes mesmo de acabar a ditadura, abandonou a farda e se converteu. *Hoje ele é pastor de uma Igreja evangélica; ao velório não veio, talvez temendo que o espírito da beata viesse puxá-lo pelas pernas, ele concluiu*” (KUCINSKI, 2014, p. 27-8, grifo do autor). Para além da ironia do torturador (coronel Araújo) convertido em pastor evangélico, sua ausência no funeral sugere medo da insurgência da verdade, ou do retorno do recalçado.

códigos culturais e da memória dos outros, ainda que cada memória seja única e distinta. As lembranças individuais estão imersas em narrativas coletivas, que são frequentemente reforçadas por ritos grupais e celebrações”.

Como já foi sugerido, a figura materna engajada na preservação de um filho prisioneiro será também tema de “A mãe rezadeira”, conto breve organizado em três partes quase simétricas, cada qual repetindo uma mesma cena em um mesmo espaço com alguns anos de diferença entre os trechos. A cena em questão é o momento em que uma mãe visita seu filho na cadeia: a primeira visita tem lugar apenas um mês após a prisão, a segunda, dois anos depois, e a terceira, quando o filho já completara três anos de encarceramento. Em cada um desses pulos temporais, acrescentam-se informações sobre o andamento do processo do preso político na Justiça Militar, sobre o cotidiano da prisão e algumas notícias extramuros. O modo narrativo escolhido por Kucinski privilegia o sumário, condensando acontecimentos e passando por cima de detalhes, à exceção de uma fala em discurso direto da mãe que introduz os dois primeiros fragmentos e, numa inversão irônica, serve de arremate ao último episódio.

“A mãe rezadeira” foi inspirado na prisão do ex-guerrilheiro Ottoni Fernandes Júnior, a quem o conto encontra-se dedicado.<sup>115</sup> Ottoni era um estudante de Física quando, aos vinte e quatro anos, em 1970, “foi preso num subúrbio do Rio de Janeiro, ao sair para comprar cigarros. Levado a julgamento em São Paulo, foi condenado a *dezessete anos de cadeia*, uma das penas mais longas para casos como o dele, em que não houve mortes nem feridos”, nos conta Kucinski (2014, p. 110, grifo meu) em “Um homem muito alto”, outro conto de *Você vai voltar pra mim* também baseado na vida do amigo e jornalista. A conexão entre essas duas narrativas pode facilmente passar despercebida, uma vez que depende da atenção de leitores à recorrência de uma mesma pena julgada excessiva em dois contos quase vizinhos.<sup>116</sup> Em “A mãe rezadeira”, lê-se:

Fora condenado a dezessete anos, pena desproporcional se comparada à de outros, pegos com arma na mão. A mãe informada demandou redução; o filho não cometeu violência. Ficar quase vinte anos na cadeia é uma vida que não se recupera. Ele já cumprira dois anos. Quem sabe com outro advogado — e com as rezas — ela conseguisse redução para dez anos, ou talvez cinco.

---

<sup>115</sup> Ottoni Fernandes Júnior lutou contra a ditadura na Ação Libertadora Nacional (ALN) até ser preso em 1970. Foi diretor internacional da TV Brasil (Empresa Brasil de Comunicação, EBC), secretário executivo da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (2007-2010) e diretor de redação da revista Desafios do Desenvolvimento, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Trabalhou por 21 anos na Gazeta Mercantil, onde atuou de repórter a diretor-geral. Também foi redator-chefe da revista IstoÉ e editor da revista Exame. Em 2004, publicou *O baú do guerrilheiro: memórias da luta armada*. Faleceu em dezembro de 2012 vítima de uma parada cardíaca.

<sup>116</sup> “Um homem muito alto” antecede “A mãe rezadeira”, havendo apenas dois contos interpostos entre um e outro: “Recordações do casarão” e “Os gaúchos”.

Aí ele sairia a tempo de retomar a faculdade, viver, casar, ter filhos (KUCINSKI, 2014, p. 132).

Para além dos dados biográficos cifrados pela ficção, o conto abordará sobretudo os trâmites processuais de um prisioneiro político e o sentido preservacional, ainda que falível, da legalidade jurídica. Ao mesmo tempo, escancara as contradições de um regime completamente arbitrário, no qual estar sob custódia do Estado e à mercê de torturas pode representar uma possibilidade de sobrevivência se respaldada por testemunhas ou por uma ação judicial em andamento:

Maltratado, mas inteiro de corpo, ele minimizou as manchas arroxeadas: já estão sumindo, ficaram do interrogatório. E escondeu seus medos todos, a solidão, o estar indefeso à mercê dos algozes. Preferia pensar no melhor; ia correr processo, então já não podiam sumir com ele. Melhor dizendo, sempre podiam, fizeram com alguns, inventando que tentaram escapar, mas era complicado, *a mãe o estava visitando*, muita gente o vira vivo e inteiro na passagem pelas celas. Lá fora ele vivia apavorado, sempre fugindo, trocando de esconderijo, escapando de raspão; nem era mais ele, nas ruas caminhava cabisbaixo, tão escondido de si mesmo que por vezes o abordaram, perguntando se estava passando mal. A prisão pusera fim ao terror permanente; também não precisava encarar ações, cobrir pontos. Era um preso político. Tinha status de preso político. Tinha advogado. Tudo somado, preso estava menos pior (KUCINSKI, 2014, p. 131, grifo meu).

O trecho acima é introduzido pela primeira fala da mãe, “Meu filho, rezei tanto para você não ser preso”, que, na visita seguinte, parte dois do conto, se converterá em “Meu filho, eu rezo tanto pra te soltarem logo”. Essas duas balizas estabelecem o ritmo e a organização da narrativa, e reforçam o papel do familiar na manutenção de uma ordem psíquica e afetiva do prisioneiro por meio do contato — função também desempenhada pela beata Vavá, que levava bolos e quitutes para os mais de trinta presos que compartilhavam o infortúnio de Anésio. Não por acaso, o final de cada uma das partes reitera, apesar do medo, da pouca certeza, da ameaça constante ou da pena desproporcional, a resiliência do filho preso: “Dissera à mãe que estava bem, para não se preocupar, trazer cigarros na próxima visita” (KUCINSKI, 2014, p. 132); “Disse à mãe que estava bem, mas precisava muito da redução da pena” (KUCINSKI, 2014, p. 133); “Eu estou bem, ele disse à mãe, como sempre dizia” (KUCINSKI, 2014, p. 134). A passagem do pretérito mais-que-perfeito ao pretérito perfeito e, em seguida, do discurso indireto ao discurso direto no final do conto não deve ser menosprezada. Um processo de ressurgência do sujeito, resgatado por uma voz que fala em seu lugar e que, por fim, consegue se manifestar com suas próprias palavras, sugere o período de recuperação (o tempo do conto aborda três anos) da violência sofrida durante as sevícias. Como lembra Elaine Scarry (1985, p. 35), “mundo, sujeito e voz são perdidos, ou quase perdidos, através da dor intensa da tortura”.

No que a primeira parte do conto é dominada pela vida clandestina antes da prisão e as incertezas do futuro, e a segunda apresenta os trâmites legais do processo junto à Justiça Militar, a terceira parte da narrativa se concentra nos efeitos da notícia do sequestro de um cônsul por ação da resistência à ditadura entre os detentos da prisão. Tendo em vista a “enormidade da pena” recebida pelo filho, a mãe nutre esperanças de que seu nome esteja na lista de prisioneiros a serem libertados na negociação pela soltura do cônsul. O interesse neste trecho, no entanto, encontra-se na passagem abaixo:

A mãe, que acompanhava, zelosa, tudo o que saía nos jornais sobre a ditadura e os presos políticos, inclusive os artigos do Alceu Amoroso Lima, compusera uma lista dos que haviam sido libertados daquela forma. Depois, no passar dos meses, foi marcando com a cruz da morte os nomes dos que haviam regressado clandestinamente e apareciam nos jornais como desaparecidos, ou atropelados, ou atingidos em confronto. Trinta e duas cruzes. Era como se os militares já os estivessem esperando, tocados para vingar a humilhação que lhes havia sido imposta (KUCINSKI, 2014, p. 133).

No gesto de anotar nomes e marcar com a cruz da morte aqueles vitimados pela retaliação dos militares, a mãe rezadeira assume o papel de arquivista, uma colecionadora das marcas do passado (TELES, J. 2010), veículo de memória (JELIN, 2002) e, ao mesmo tempo, *testis*<sup>117</sup> (AGAMBEN, 2008) capaz de coibir, por sua constância e dedicação junto à defesa do filho, o impulso aniquilador da repressão. A ironia final do conto se efetiva no processo de amadurecimento dessa mãe que, ao ser informada pelo filho que seu lugar entre os presos soltos em troca do suíço havia sido ofertado a um companheiro mais idoso, responde com alívio: “Graças ao bom Deus, meu filho. Eu rezei tanto para você *não* ser solto” (KUCINSKI, 2014, p. 134, grifo meu). Este conto, bem como “A beata Vavá”, justapõe estratégias de extermínio e coerção da ditadura ao aprendizado e à capacidade de intervenção de familiares no que diz respeito ao funcionamento da máquina de falsas narrativas e desaparecimentos. Ambas as mães são bem-sucedidas naquilo que, no caso de muitas outras famílias, a exemplo de *Relato de uma busca*, apresentou-se desde o início como tragédia inexorável.

\* \* \*

No conto “A entrevista”, Kucinski acrescenta — de maneira mais estruturante do que em “A beata Vavá” — a variável geracional à representação dos familiares de desaparecidos políticos. Em um presente pós-redemocratização, uma estudante entrevista três irmãs que

---

<sup>117</sup> Na leitura de Giorgio Agamben (2008, p. 27) sobre as origens latinas da palavra *testemunha*, *testis* designa “aquele que se põe como um terceiro (*\*terstis*) em um processo ou litígio entre dois contendores”.

perderam o pai para a ditadura no intuito de produzir uma espécie de trabalho de conclusão de curso. “Disse ao telefone que era uma estudante fazendo um trabalho escolar. Pediu muito para que as três irmãs estivessem presentes” (KUCINSKI, 2014, p. 86). Esse pedido, colocado de antemão na abertura do conto, leva-nos a supor que a entrevistadora apostava na interação entre as irmãs para produzir respostas talvez distintas, mas complementares, ou quiçá um drama familiar imprevisto que trouxesse tensão ao produto final — os desejáveis “achados espontâneos” do gênero documentário. Após armar o tripé da câmera e dar início à filmagem, a primeira pergunta à irmã mais velha lança a narrativa em um campo ainda nebuloso, mas claramente de resgate da memória: “Você lembra o dia em que aconteceu?” (KUCINSKI, 2014, p. 86). O suspense é mantido até o final do primeiro depoimento, quando a entrevistada conclui: “Assumi pela primeira vez que ele estava morto. Naquela hora eu matei meu pai” (KUCINSKI, 2014, p. 87). A partir deste momento, torna-se clara uma configuração de morte que remete à primeira pergunta do conto, mas que, quebrando com as expectativas do que se poderia supor em casos de falecimento, encontra-se condicionada por uma dimensão subjetiva. Não se trata de *quando* o pai morreu, fato muitas vezes inacessível em casos de desaparecimentos forçados, mas do momento em que suas filhas o consideraram morto. Neste conto de B. Kucinski, cada irmã representa um modo de lembrar e de elaborar (ou não) o luto, e suas respostas são possibilidades de interação entre trauma e memória, pós-memória e desmemória.

No primeiro relato, o pai “morre” no dia em que a irmã mais velha recebe a notícia de que fora aprovada no vestibular, momento que coincide com a decisão de deixar de frequentar as reuniões de familiares de desaparecidos políticos. Assim como em *Relato de uma busca*, a precisão temporal é abandonada em favor do tempo subjetivo, de maneira que não é possível precisar quantas semanas, meses ou anos decorrem entre o início desse processo de luto e o desaparecimento. Ao ser questionada se ficara triste ou se sentira culpada, a irmã mais velha apela à necessidade de seguir em frente, virar a página:

Não, eu estava excitada demais para ficar triste. Imaginei as aulas, os professores, os novos colegas, só naquele momento percebi a importância que passar no vestibular tinha para mim. Desde aquele instante, tudo mudou. Coincidiu que no dia seguinte tinha uma reunião dos familiares de desaparecidos e eu não fui. Chega, pensei. Não fui de caso pensado. Era o que meu pai gostaria que eu fizesse, que eu vivesse minha própria vida. Lembro que nesse dia, sim, eu senti um pouquinho de culpa, mas foi coisa passageira, alguns segundos (KUCINSKI, 2014, p. 87).

Esta primeira irmã — única identificada com o nome completo, Maria Helena Mariano — é detentora de uma memória da experiência direta, testemunha não do desaparecimento em si, mas dos efeitos imediatos da ditadura na dinâmica familiar. Segundo a filha do meio, quando

o pai foi levado pela polícia a irmã mais velha “já era crescida, estava no ginásio, tinha as [s]uas amigas, nem precisava mais de pai” (KUCINSKI, 2014, p. 88). Sua postura era de profunda admiração, via o pai como herói e orgulhava-se de sua participação na resistência contra a ditadura. Longe de sentir remorso, a irmã mais velha concentra sua energia na cicatrização da ferida provocada pelo luto e encontra um caminho para a reconstrução de sua identidade, de filha de um desaparecido à caloura universitária. Uma “fuga para frente em direção à palavra e à libertação do trauma”, como escreve Janaína de Almeida Teles (2012, p. 111). Essa transformação só é possível, contudo, em troca do silêncio familiar — “não falar disso faz parte”, explica Maria Helena, “a mamãe também nunca falou disso; você também nunca disse nada” (KUCINSKI, 2014, p. 87) —, um aceno ao pacto democrático desacompanhado de políticas da memória que se seguiu à Lei de Anistia.

A irmã mais velha, no entanto, não é a primeira a decretar a morte do pai. Esse gesto é efetuado simbolicamente pela irmã do meio, “muito antes”, no dia em que, durante uma faxina na casa, o retrato do pai é trocado por uma “aquarela sem graça” (KUCINSKI, 2014, p. 87). Diferente da experiência da primeira irmã, uma sensação de vazio e desamparo caracteriza o depoimento da segunda entrevistada,<sup>118</sup> marcado, ainda, por uma profunda rejeição da memória vicária:

– Eu já tinha percebido. A arrumação foi pretexto, você sempre quis tirar aquele retrato da parede, mas não tinha coragem. O que aconteceu naquele dia que te deu coragem?

– Não aconteceu nada de importante, eu estava irritada, só isso. Tinha saído outra reportagem sobre ele, falando dos que lutaram contra a ditadura, e eu me enchi de ouvir, de novo, *os caras elogiando um pai que nos abandonou* (KUCINSKI, 2014, p. 88, grifo meu).

O sentimento de abandono é justificado pela idade da filha quando do envolvimento do pai com a política e seu posterior desaparecimento, o que reconfigura completamente este novo resgate da memória: “eu só tinha seis anos quando ele sumiu; não entendia nada e ninguém me explicava. Tentava não pegar no sono, esperando ele voltar para me contar uma história, mas ele chegava tarde demais; de manhã, quando acordava, ele já tinha saído” (KUCINSKI, 2014, p. 88). Devido a sua participação em organizações de esquerda, o pai é uma ausência antes mesmo de nunca mais voltar para casa, vítima da ditadura. Assim como acontece com a primeira irmã, o silêncio tem sua parcela de protagonismo nos desdobramentos da tragédia aos olhos da filha do meio que não consegue entender o que estava acontecendo. Somado ao paradigma de recuperação da memória que transforma vítimas em heróis perdidos na batalha

---

<sup>118</sup> Essa personagem faz eco ao filho da narrativa “Terapia em família”, também presente em *Você vai voltar pra mim e outros contos*, ainda que, no caso desta última, o pai seja um sobrevivente, não desaparecido.

contra a repressão (HUYSSSEN, 2014), esse silêncio, em contato com uma psique fraturada pelo trauma da perda (o pai não está presente vs. o pai é um herói para os outros) engendra a revolta que se nutre do sentimento de abandono:

Naquele dia eu decidi que para mim ele estava morto, definitivo, que não ia mais voltar; e eu nem queria mais que ele voltasse. [...] Sinto raiva, isso sim, muita raiva. Acho que a vida são as pessoas, as amizades, a família, o amor; o resto é enganação. Nosso pai foi um herói? Tudo bem. Mas não para mim. Para mim ele foi o pai que eu amava e que me deixou quando eu mais precisava dele, bem quando eu entrei no grupo e todas as minhas amigas falavam do que o pai delas fez no domingo ou deixou de fazer, e eu não tinha nada para contar. Não podia nem dizer que o meu pai tinha me abandonado (KUCINSKI, 2014, pp. 88-9).

Um exemplo precário de pós-memória — ou uma pós-memória precarizada bastante próxima à negação — se estabelece com o discurso da irmã do meio. A ausência de elaboração traumática no núcleo privado impede que sejam criadas conexões e que haja reciprocidade entre a memória do pai na esfera pública e sua manifestação no espaço doméstico. Se, nos termos de Marianne Hirsch (2012), a pós-memória descreve o processo de incorporação da experiência traumática de uma geração por seus filhos e filhas, que atuam como herdeiros da história de seus progenitores, então é preciso reconhecer que houve uma falha na transmissão dessa memória na família representada em “A entrevista”. Há uma evidente fixação egóica da filha do meio que atravanca a elaboração de uma memória afetiva do pai, capaz de inibir até mesmo a narrativa que vem da esfera pública, representada pela reportagem na qual “uns caras” elogiam o “herói” caído. Assim como dentro do núcleo familiar o trabalho de luto de um trauma coletivo é dificultado sem o amparo do corpo social, também as políticas oficiais de reparação serão pouco eficazes se não encontrarem suporte psíquico na esfera privada. Para a segunda irmã, o perdão parece estar interdito e sem ele, adverte Ricoeur (2007), não é possível obter a graça do esquecimento que nos permite seguir adiante.

A precarização dessa pós-memória será levada ao extremo da indiferença com o depoimento da irmã mais nova, a última a se manifestar no conto. Após a breve altercação entre as duas irmãs mais velhas em torno da legitimidade da luta paterna, a estudante dirige sua pergunta-guia à terceira filha, que responde: “Eu não tive esse dia porque nem tive pai... minha mãe estava grávida de mim quando ele foi preso... sou como esses bebês de proveta que não têm pai. Nem sei como é ter pai... acho tudo isso muito triste” (KUCINSKI, 2014, p. 89). Representante de uma geração nascida na segunda metade da década de 1970, e que se estende

pelos anos 1980 — geração prevista como beneficiária da Comissão Nacional da Verdade<sup>119</sup> —, a mais nova das três irmãs expressa, metonimicamente, uma das posturas assumidas pela sociedade brasileira após a redemocratização. Imposta pelo silêncio familiar e societal, a ausência de intermediários na construção de uma memória do pai ou para dar sentido ao acontecimento passado provoca uma ruptura na transmissão simbólica e factual do registro histórico. A apatia, alimentada pelo silêncio, transforma o pai em uma imagem desimportante, uma desmemória: “E esse retrato que vocês duas discutem tanto nunca significou nada para mim. Era como um desses retratos de professores ilustres que a gente vê enfileirados nos corredores das faculdades. Um desconhecido que vocês diziam ter sido meu pai” (KUCINSKI, 2014, p. 90). O retrato que perde seu devir de lembrança, incapaz de operar o “retorno do morto” de que fala Roland Barthes (2015, p. 17), deixa de emanar o referente não apenas para a filha que não conheceu o retratado, mas para toda uma geração que se reúne em torno da fotografia. Em fala prosaica diríamos que “virou paisagem”, um dito, neste caso, quase literal, basta lembrarmos que a certa altura o retrato foi substituído por uma “aquarela sem graça”.

A lembrança evanescente do pai em “A entrevista” recupera o trágico fim de K. antecipado no capítulo “Imunidades, um paradoxo” de *Relato de uma busca*: “deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca” (KUCINSKI, 2012, p. 91). Referindo-se por meio dessa imagem à impossibilidade de gerar novos frutos, B. Kucinski reitera a condição precária dos símbolos de diferentes lutas contra a repressão e seus desdobramentos, uma memória coletiva “ambígua e vaga” cujo “registro mais e mais vai se tornando uma imagem difusa e desimportante na nossa memória histórica” (KUCINSKI, 2014a, s/p). Por esse mesmo motivo, o conto se encerra com a interrupção do projeto da documentarista, em um final que sugere o encontro da jovem estudante com a mesma “extensa e insuspeita muralha de silêncio” (KUCINSKI, 2012, p. 89) metaforizada em K.: “A estudante desliga o gravador. Suas mãos tremem um pouco. Não sabe mais o que perguntar” (KUCINSKI, 2014, p. 90).

Em diferentes medidas, essa perplexidade acompanhada de um sentimento de abandono ou prostração está presente em vários espaços narrativos do universo kucinskiano, como o já mencionado capítulo “*Post mortem*” de *Os visitantes*.<sup>120</sup> Nos contos “A instalação” e “Sobre a natureza do homem”, analisados na próxima seção, e “Terapia em família”, por exemplo, esses

---

<sup>119</sup> “As ações da CNV visaram ao fortalecimento das instituições democráticas, procurando beneficiar, em um primeiro plano, toda a sociedade, composta inclusive por 82 milhões de brasileiros que nasceram já sob o regime democrático” (BRASIL, 2014, p. 21).

<sup>120</sup> Neste capítulo, último da novela, somos informados que a personagem Lourdes, “desgostosa com a tibieza do governo perante os militares”, pedira demissão da Comissão de Anistia e indica que “a Comissão da Verdade conclui seu relatório sem nada descobrir” (KUCINSKI, 2016, p. 76).



sentimentos determinam a construção da tensão e o arremate dessas narrativas, e transformam “um acontecimento real ou fingido [...] no resumo implacável de determinada condição humana ou no símbolo ardente de uma ordem social ou histórica”, nos termos de Julio Cortázar (1999, p. 352).

\* \* \*

O enredo de “Terapia em família” acompanha um episódio doméstico de desentendimento entre uma família e o filho que parece “não tomar rumo na vida” e passa os dias trancado no quarto recusando-se a trabalhar ou terminar a faculdade. Após discussões e confrontos, pais e filho alcançam um acordo: “Podia ficar se fizesse terapia. Não era o quarto que estava bagunçado, era a cabeça dele; então que pusesse a cabeça em ordem. Só se for terapia de família, ele disse. O problema não era ele, era o pai, a família toda” (KUCINSKI, 2014, p. 36). Durante a primeira sessão, “só ele falou. Fez um histórico minucioso das negligências dos pais. [...] Falou da vida apertada enquanto o pai esteve preso; [...] e acusou o pai de nunca ter perguntado por ele nos seis anos de cadeia e de não saber sequer o que ele estudava na faculdade” (KUCINSKI, 2014, p. 36-7). Frente a quantidade de problemas levantados, o psicanalista propõe alternar sessões individuais com sessões familiares, e no primeiro encontro a sós com o filho conhecemos o que está por trás de seu comportamento: “eu passo as vinte e quatro horas do dia pensando em maneiras de destruir meu pai [...] porque ele me impede de ser eu mesmo, qualquer coisa que eu faça não vale nada; só ele existe, só ele foi preso político, só ele foi torturado” (KUCINSKI, 2014, p. 38). O conto, então, se encaminha para o clímax na reunião que se segue, com a participação de toda a família. Nela, o médico é repreendido por violar a ética profissional, a psicanálise é reduzida a charlatanice e até mesmo Freud é acusado de impostor. O pai assiste “embevecido” ao filho que esbraveja com retórica e inteligência contra todos. Incapaz de articular qualquer solução para o caso, o psicanalista, atônito, dirige-se à porta do consultório e pede educadamente que todos saiam e não voltem mais.

O tema do conflito geracional será repetido, ainda, em outro conto da mesma coletânea, “Pais e filhos”, mas com um desfecho reconciliatório: quatro anos após fugir do país, o filho exilado recebe seu pai, o Dr. Junqueira, no Chile, em cujas ruas caminham “lado a lado, abraçados, por muitos e muitos quarteirões, sem trocar uma única palavra” (KUCINSKI, 2014, p. 97). Dr. Junqueira apoiara o golpe militar de 1964 e considerava inaceitável que seu filho Augusto se envolvesse com comunistas. Quando o nome do filho favorito aparece em um jornal entre os suspeitos de um atentado, o pai ordena que ele se apresente imediatamente à polícia e negue qualquer envolvimento; ao ser confrontado sobre a prática de tortura dos militares, Dr.

Junqueira é peremptório: “mentira, calúnia dos comunistas. Nossos militares [...] têm formação cívica, inspirada na filosofia positivista. Aqui não se tortura, ao contrário do que fazem em Cuba” (KUCINSKI, 2014, p. 92).

Na noite em que Augusto foge para o exílio, no entanto, seu pai recebe a visita do torturador Fleury acompanhado do melhor amigo do filho. Fleury procurava Augusto. O rapaz seminu, muito assustado, demonstra claros sinais de tortura após levar um “tabefe pesado no ouvido”: “Ernesto cambaleou, sacudido pela violência do bofetão, com o que se abriu a manta que o cobria parcialmente, deixando à mostra, no peito, o que pareciam ser marcas de queimaduras de cigarros e sulcos profundos e avermelhados nos pulsos, no pescoço e na barriga” (KUCINSKI, 2014, p. 95). O assombro dessa visão de um pesadelo tornado real (importante notar que a “visita” acontece às quatro horas da manhã), desestabiliza as certezas do orgulhoso médico-cirurgião. Naquele momento “não é a dor, mas o regime que é incontestavelmente real; não a dor, mas o regime que é total; não a dor, mas o regime que é capaz de eclipsar tudo o mais; não a dor, mas o regime que é capaz de dissolver o mundo” (SCARRY, 1985, p. 56). A partir desta cena de interpelação com o corpo torturado de um terceiro — aquele rapaz que não é seu filho, mas que *poderia ser* — tem início o processo de reconhecimento e reconciliação que culminará com o encerramento do conto.

\* \* \*

Seja em um presente democrático, no período de transição pós-Anistia ou nos anos mais persecutórios da ditadura, os horizontes do desamparo ou da negligência nunca deixam de assombrar ou mesmo definir as dinâmicas sociais daqueles que viveram em primeira mão ou de maneira vicária a experiência da repressão. Tendo em vista o conjunto das narrativas que abordam a experiência dos familiares de desaparecidos e vítimas da ditadura brasileira, sobretudo aquelas analisadas na obra de Kucinski, a presença dos familiares serve para demarcar que este ciclo de memória cultural não se caracteriza pela contagem final das vítimas assumidas pelo Estado. No processo de montagem de verdadeiros dossiês — com fotos, cartas e documentos, relatos de buscas e processos jurídicos —, os familiares definem um ciclo marcado por “vozes herdeiras da dor”, que desejam transformar a memória em arquivo e denunciar o mal, ao mesmo tempo em que servem de ponte entre a história dos que pereceram e o país a ser herdado por aqueles ainda por nascer:

Através da sua luta, provocam, perturbam, interrogam e redimensionam o presente. Como sobreviventes de um tempo difícil de rememorar, assumem-se como herdeiros da dor, mas sabem possuir o privilégio do *herdeiro*, aquele

que pode compartilhar e, de algum modo, transmitir, transportar a experiência do passado. Através da luta por “Verdade e Justiça”, os familiares traçam e retraçam os limites de suas e das nossas identidades e da incessante busca por realizar o encontro entre memória, história e justiça (TELES, J. 2012, p. 118).

Enredados por um passado que se recusa a ficar para trás, os narradores e as personagens estudados acima colecionam, à maneira do *chiffonier* benjaminiano, rastros de um legado de luta e das atrocidades que permanecem impunes trinta, quarenta, cinquenta anos depois. As marcas do passado que eles coletam configuram — no gesto de evocar os rastros, colocá-los em contexto e dar-lhes sentido de memória (JELIN, 2002) — as inúmeras faces de uma tragédia que tem como protagonista o país inteiro. A emergência dessas vozes narrativas estabelece, segundo Leonor Arfuch (2018, pos. Kindle 1094):

Uma escuta atenta às vacilações, aos sobressaltos, aos silêncios, cuidadosa de não infligir por “uma boa causa” os umbrais da privacidade e do pudor — memórias da violência sobre os corpos que podem ultrapassar a normalidade do dizer —, e que consiga dar hospitalidade e visibilidade a uma palavra que desafia as formas diversas, passadas e presentes, de desaparecimento.

Em síntese, os familiares podem ser considerados uma categoria jurídica no contexto dos traumas coletivos porque mantêm viva uma certa memória e são capazes de defendê-la em espaços públicos. Na *luta por reconhecimento*, conceito desenvolvido pelo filósofo alemão Axel Honneth (2003) a partir de Hegel e Mead, a atuação dos familiares é fundamental aos sujeitos marginalizados que sofreram ofensas — os perseguidos sobreviventes e a memória dos mortos e desaparecidos. Juntos, vítimas e perpetradores da memória das vítimas são capazes de desenvolver uma semântica social em sua busca pela superação dos danos sofridos nas esferas privada, legal e coletiva. No caso brasileiro, a luta por reconhecimento em torno do trauma da ditadura tem se nutrido sobretudo do direito à verdade e à memória, na tentativa de se criar um quadro compartilhado de sentidos no qual um Estado torturador não seja mais aceitável. A ausência de justiça, no entanto, indissociável da busca pela memória e pela verdade, rouba a sociedade da elaboração coletiva de seu trauma e, como já vimos a partir de Maria Rita Kehl (2010, p. 124), “tende a provocar uma sinistra escalada de práticas abusivas por parte dos poderes públicos”.

### **2.3. O SER PRECÁRIO: AFOGADOS E SOBREVIVENTES**

Há, ainda, outra aproximação possível entre a tragédia *Antígona* e a herança de violência de Estados autoritários. Após seu confronto com Creonte, a filha de Édipo não é propriamente condenada à morte, embora esse destino esteja implícito no desejo do juiz tirano. Na verdade,

a sentença de Antígona consiste no confinamento em uma cripta, em sua remoção dos espaços públicos e consequente desaparecimento das vistas dos cidadãos da *pólis*. Nas palavras de Creonte: “Levai-a já e a encerrai / na tumba rochosa, como determinei. / Deixai-a só. Morrer / ou continuar viva naquela morada, fica a seu critério. / Quanto a ela, estamos limpos, / só impedimos que conviva com vivos” (SÓFOCLES, 1999, pp. 66-7, grifo meu). A decisão revela uma estratégia política: no lugar de sujar as mãos com o sangue de nobre estirpe — estirpe à qual o destino de Tebas esteve atrelado por gerações<sup>121</sup> — Creonte abandona Antígona à própria sorte e retira de si mesmo a responsabilidade sobre as consequências capitais da pena em questão. Privada do contato humano e da possibilidade de transmissão de sua versão da história, Antígona se torna, também, uma memória silenciada pelo Estado, vítima da arbitrariedade e das técnicas do esquecimento, “palavras enterradas vivas [...] no ventre da cripta” (ABRAHAM; TOROK, 1995, p. 240). Logo, na tragédia de Sófocles, Antígona detém dupla função: a de familiar em busca de honrar e enterrar seus mortos e a de vítima da repressão, afastada do povo e aniquilada por sua capacidade de lembrar.

A comutatividade entre *tumba* e *cripta* acima não é acidental. Segundo Nicolas Abraham e Maria Torok (1995), o conceito de cripta é elucidativo do sujeito traumático porque denota o esforço do indivíduo em construir uma tumba intrapsíquica para bloquear as experiências de vida inassimiláveis. Como vimos, o trauma consiste na incapacidade de elaborar uma situação-limite, um “desencontro com o real” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 49) revestido de estratégias que impedem que a cena violenta seja acessada pela linguagem. Essas estratégias formam a cripta, lugar de esquecimento onde a memória do trauma vive aprisionada. O destino de Antígona, no entanto, nos convida a imaginar outro uso para a noção de Abraham e Torok, metaforizado na imagem de um Estado que produz tumbas/criptas para nelas deixar morrer memórias da dissidência. Nas leituras que seguem, focadas desta vez nas vítimas da ditadura presentes na obra de Kucinski, procuro demonstrar os mecanismos narrativos que permitem encarar a precarização da memória e a individualização do trauma como dispositivos crípticos por excelência. A partir do postulado de Shoshana Felman (2014, p. 29) em *O inconsciente jurídico* — “o corpo da testemunha é o mais conclusivo local de memória para o trauma individual e coletivo” — esta seção se concentrará nas marcas e cicatrizes da tortura, bem como nas técnicas de esquecimento e nas consequências da

---

<sup>121</sup> Ciente da proeminência política dos filhos de Édipo, Creonte confessa sua preocupação acerca da sentença de Antígona: “Acaso ignorais que, se tolerássemos / antes da execução, cantos e gemidos, / eles não cessariam?” (SÓFOCLES, 1999, p. 66).

impunidade, em torno das personagens desaparecidas ou daquelas que sobreviveram para contar (ou não) suas experiências.

Antes de adentrarmos mais uma vez na ficção de B. Kucinski, algumas palavras sobre o título desta seção e o texto ao qual ele faz referência. Quase quarenta anos separam *Os afogados e os sobreviventes* de *É isto um homem?*, primeira obra de Primo Levi publicada apenas dois anos após o fim da Segunda Guerra. Diferente do relato testemunhal de 1947, focado na experiência do escritor em Auschwitz, o texto de 1986 recai sobre as técnicas de desumanização do sistema concentracionário: a “violência inútil”, burocrática e eficientemente empregada na redução das vítimas àquilo que o discurso nazista já se empenhara em transformá-las; o isolamento linguístico; a exposição às intempéries; o constrangimento dos excrementos; a redundância ofensiva da nudez. Levi explora aspectos obscuros (para década de 1980) em torno da lógica de dominação dos *Lager* na tentativa de compreender em que medida o mundo concentracionário foi efetivamente derrotado ou representa risco de retornar.

O título se refere a duas categorias de vítimas da *Shoah*: na acepção de Levi, as “autênticas testemunhas” não seriam os sobreviventes, mas aquelas e aqueles que “fitaram a Górgona”,<sup>122</sup> atingiram o fundo e de lá não puderam voltar. Quem sobreviveu, sobreviveu por uma anomalia do sistema e sobre eles recai a obrigação moral de narrar não só o próprio destino mas também o daqueles que submergiram. Para Levi, o testemunho integral será sempre impossível, não só porque quem morre não pode contar a própria história, mas sobretudo porque, ainda que fossem trazidos de volta, aqueles que sucumbiram “já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar” (LEVI, 2016, p. 67) semanas ou mesmo meses antes de entrarem nas câmaras de gás. Segundo o autor, na lógica aniquiladora dos *Lager*, cada sobrevivente é uma exceção: “nós [...] somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez [...] não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram — são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado real” (LEVI, 2016, p. 66).

A categoria concentracionária do “muçulmano” descreve uma figura-limite para a qual conceitos como dignidade e respeito deixam de ter qualquer efeito: uma “multidão anônima continuamente renovada e sempre igual, dos não homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente

---

<sup>122</sup> Levi não se detém em uma explicação desta imagem. No contexto da mitologia grega, “Górgona” designava uma criatura semelhante a uma mulher com serpentes no lugar dos cabelos, a medusa, que transformava em pedra todos aqueles que olhassem diretamente seus olhos. Para Giorgio Agamben (2008, p. 61), a Górgona designa “a impossibilidade de ver de quem está no campo, de quem, no campo, ‘chegou ao fundo’, tornou-se não-homem. O muçulmano não viu nem conheceu nada – senão a impossibilidade de conhecer e de ver”.

sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte” (LEVI, 1988, p. 132). No contexto dos regimes ditatoriais e das criações ficcionais analisadas a seguir, a desumanização resultante das práticas da tortura não raro transforma suas vítimas em pálidas versões de si mesmas, através de um processo que Elaine Scarry (1985) chamou de “desfeitura” (*unmaking*) do mundo e do ser. Não se trata, aqui, de comparar o “muçulmano” nos campos aos torturados da ditadura brasileira, mas de enxergar aproximações entre formas de violências que desintegram sujeitos e lhes roubam linguagem, corpo, história e memória.

#### a) Ana Rosa Kucinski e a professora de Química

No universo criado por Kucinski, a personagem da filha desaparecida de K. é representada principalmente através de lembranças do pai, a exemplo dos capítulos “Os primeiros óculos” e “Um inventário de memórias”. Além dessas ocorrências, a professora de Química da USP é referida por terceiros em três outros trechos de *Relato de uma busca* — “A cadela”, “A terapia” e “A reunião da Congregação” — e adquire protagonismo em dois momentos da novela, nos fragmentos “A queda do ponto” e “Carta a uma amiga”, este último, a propósito, único caso em que temos acesso direto a sua voz. Em *Os visitantes*, a irmã desaparecida é assunto de pelo menos três conversas, a primeira com uma das amigas a quem a novela de 2011 fora dedicada, a segunda entre o narrador e uma ex-aluna da Faculdade de Química, e a terceira em um sonho com o pai. Por fim, enfatizando o jogo de incertezas de um sistema repressivo ainda articulado, eco do “*Post Scriptum*” da novela *K.*, Kucinski encerra *Os visitantes* com uma última menção à irmã, na forma de uma entrevista com um ex-delegado de polícia que se revela farsesca.

“Os primeiros óculos” narra um episódio da adolescência da filha desaparecida — a compra de um par de óculos para a jovem que começara a apresentar dificuldades ao enxergar — e antecede o capítulo “O matrimônio clandestino”, no qual K. descobre que “ela até se casara sem ele saber; tinha marido, uma cunhada, sogros” (KUCINSKI, 2012, p. 45). Apesar do autor ter alertado leitores sobre a ordem aleatória dos fragmentos, é difícil sustentar arbitrariedade na justaposição dos capítulos citados. A complementariedade entre essas duas partes é bastante evidente, e contribui para a individualização do trauma e consequente aprisionamento melancólico do familiar que sobrevive ao desaparecido.

Composto enquanto lembrança do pai, “Os primeiros óculos” apresenta aspectos importantes da dinâmica familiar e da relação da filha com a mãe marcada por duas tragédias: a perda de quase toda a família no extermínio nazista dos judeus, e a batalha contra um câncer

que lhe removera o seio direito, roubando-lhe o orgulho “de seu porte elegante” (KUCINSKI, 2012, p. 42). A tristeza da mãe configura um ambiente tenso e profundamente melancólico, voltado ao passado e carcomido pela dor de não poder enterrar e prestar homenagens a seus mortos. O nascimento da filha coincide com a chegada das notícias sobre os campos de concentração, de maneira que sua gestação fora marcada pelo extermínio, “uma gravidez angustiante na qual sentir alegria implicava sentir culpa” (KUCINSKI, 2016, p. 28), nas palavras do narrador em *Os visitantes*. Mais à frente, esse mesmo narrador revelará que os pais jamais falaram da guerra ou do extermínio, espécie de autoimposição do silêncio para que fosse possível seguir adiante. No entanto, como alerta Beatriz Moraes Vieira (2010, pp. 154-5), os efeitos desse gesto são imprevisíveis:

Como o senso comum decidiu que o tempo e o silêncio resolvem por si só as feridas, produz-se o efeito cruel da solidão e da dor tornada em segredo a ser guardado, ocultado e esquecido, de forma que se cria uma espécie de atemporalidade ou suspensão — suspensão histórica, inclusive — do evento traumático, que não pode ser lembrado como fato vivo no tempo e no espaço. Os destinos do silenciamento são imprevisíveis, espalhando efeitos em âmbito pessoal, familiar e intergeracional e, portanto, atingindo um registro social e coletivo.

A mãe parece com efeito suspensa, sempre “cansada e com enxaqueca” (KUCINSKI, 2012, p. 42), perdida em memórias dizimadas. O câncer representa um golpe fatal em sua autoestima, fazendo até mesmo com que deixe de visitar as amigas e criando certa animosidade em relação à filha de catorze anos, como pode ser inferido de sua reação ao ver o resultado da visita à ótica, depois de haver recusado o pedido da filha para acompanhá-la: “‘Como você ficou feia’ [...] ‘Agora não tem mais jeito’. A filha nada respondeu, nem suas feições se alteraram, embora um observador treinado talvez percebesse em seu rosto um fugidio crisar de nervos. Era como se não tivesse escutado” (KUCINSKI, 2012, p. 43). Este trecho encerra o capítulo e forma uma rima imagética com o início do mesmo, onde se lê: “‘Ficou bonita’, comentou K. ao contemplá-la de óculos. Ela nada disse, embora um observador atento talvez notasse um fugaz crisar em seus nervos da face. Era como se não tivesse escutado” (KUCINSKI, 2012, p. 41). Em ambas as ocorrências, o “fugidio crisar de nervos” denota uma dor silenciada, expressão de um agravo que fomenta distâncias. Nesse sentido, ainda que K. seja descrito como um pai encantado pela caçula, para quem “com qualquer armação de óculos a filha era a mais linda das meninas do colégio. Um anjo de formosura” (KUCINSKI, 2012, p. 43), o episódio mostra disfunções no olhar de ambos os progenitores: a miopia do pai, incapaz de perceber que a filha “não nascera graciosa”, e o astigmatismo da mãe melancólica, presa a um passado que a impede de ver com clareza e se interessar pela vida presente.

“Os primeiros óculos” encontra seu contraponto no quarto capítulo de *Os visitantes*. Nele, um amigo de militância da irmã desaparecida contesta a representação injusta da jovem em K.: “ela não era feia coisa nenhuma, era uma mulher atraente, muito atraente, esbelta e de rosto bonito” (KUCINSKI, 2016, p. 26). Em seguida, põe-se a contar um episódio até então desconhecido pelo narrador:

Certa vez fomos almoçar perto daquele casarão da avenida Higienópolis que virou sede da Secretaria de Segurança; havia um grupo de policiais na porta e quando passamos em frente eles congelaram: ela estava de vestido vermelho, um estouro de mulher, e foi caminhando, elegante, calma, e eles a seguindo com os olhos, hipnotizados, eu jamais me esqueci da cena porque nosso encontro era um ponto, e os caras estavam ali sem saber de nada, deslumbrados com aquela mulher (KUCINSKI, 2016, pp. 26-7).

A conversa prossegue sobre os pretendentes apaixonados pela desaparecida, e retorna ao absurdo inverossímil, na opinião do amigo editor, sobre a mãe dizer à própria filha que ela era feia. O narrador rebate, “Pois saiba que não é inventado, ela mesma nos contava”, ao que o visitante concede, “Considerando-se que feia ela não era, isso diz mais sobre a mãe do que sobre a filha” (KUCINSKI, 2016, p. 27). Com efeito, a reminiscência de K. em “Os primeiros óculos” elide, como em quase toda a novela, a figura da desaparecida, reforçando na estrutura da narrativa a supressão de seu corpo da realidade. Logo, não é por acaso que o capítulo de *Os visitantes* que começa com uma acusação de injustiça acerca de sua descrição física seja insuflado de dados pessoais sobre a filha/irmã. É a partir desta conversa, ou seja, a partir de um diálogo motivado pelo caráter agônico das ficções sobre o trauma que o leitor deste universo conhecerá mais facetas da personagem.

Cria-se com isso uma complementariedade entre diferentes obras que remete à dependência da memória de um espaço social de interlocução. Uma vez que “memórias são construídas e adquirem significado dentro de enquadramentos sociais específicos” (JELIN, 2002, p. 13, tradução minha), o encontro dialógico entre textos favorece a manutenção de histórias multifacetadas da repressão e de suas vítimas, derrubando as paredes do silenciamento e reformulando visões estacionárias — impostas pelo trauma — de pessoas e fatos. Na disposição autorreflexiva da obra de Kucinski divergências individuais e contradições, pontos de vista conflitantes ou falhas da memória “podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente” (BAKHTIN, 2010, p. 99).

Ainda durante a mesma conversa, ao tentar responder ao quarto visitante sobre as razões para Ana Rosa ter abandonado o sionismo, o narrador se vê diante da aporia fundamental do



desafio biográfico (DOSSE, 2009)<sup>123</sup> — imaginar para suprir as lacunas: “às vezes penso que ela foi se afastando não tanto por desafeição ideológica, e sim em busca de autonomia intelectual, principalmente em relação aos irmãos e ao pai. Talvez até sentisse algum desconforto com a identidade judaica; *não sei, nunca saberemos, não é mesmo?*” (KUCINSKI, 2016, pp. 29-30, grifo meu). O caráter lacunar põe em xeque a tentativa de se falar no lugar de uma desaparecida, de se ter acesso à sua *psique*.<sup>124</sup> A imagem resultante desse esforço, monocromática e fugidia em *K.*, ganha matizes a partir de *Os visitantes*, apesar desta devolver, mesmo assim, uma parcela de frustração pelo que há de insondável na personagem subtraída. Como vimos a respeito das *narrativas de busca*, à medida que a investigação dos familiares progride outros pontos de vistas são agregados à memória que as pessoas guardam do desaparecido, novos fatos vêm à tona e outras vivências, muitas vezes inimagináveis, são descobertas. Ainda que os entes queridos não sejam encontrados nem seus restos mortais identificados, a narrativa emula um processo precário de luto que amiúde se encerra, no plano diegético, em algum lugar entre o “acerto de contas” e a reabertura de feridas não cicatrizadas. Em *Relato de uma busca*, Kucinski trabalha essa tensão da descoberta do ausente na relação de K. com sua filha desaparecida, mas também sugere, através do aclaramento recíproco entre aquela novela e *Os visitantes*, que as ficções em torno da ditadura, do autoritarismo e da tortura guardam um potencial dialógico. A recordação criada pelo ciclo de memória cultural da CNV não apenas expande o repertório de “certezas” do arquivo, mas produz fricções democráticas, embaralhando diferentes representações de memórias individuais e coletivas.

O distanciamento em relação aos pais sugerido pela passagem dos óculos é reforçado no capítulo seguinte, quando uma moça se aproxima de K. e lhe revela ser cunhada da filha desaparecida. O encontro introduz o protagonista ao “mundo inesperado que a filha criara e lhe sonegara” (KUCINSKI, 2012, p. 46) e o lança em uma série de conjecturas acerca do casamento ter sido mantido em segredo, de quando a filha começara a se engajar na luta contra a ditadura, ou se ela “teria sido poupada caso o marido não fosse um revolucionário” (KUCINSKI, 2012, p. 45). O que mais mortifica K., no entanto, é o fato da família do genro não só estar ciente do casamento, como também das atividades políticas do casal. No inacabável processo de luto

---

<sup>123</sup> “O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretecido constante de memória e olvido. Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso” (DOSSE, 2009, p. 55).

<sup>124</sup> Na percepção de Janaína de Almeida Teles (2012, p. 113), “o esforço de tentar imaginar ou não esquecer, para trazer à cena presente este outro que já se foi prematuramente é comum a todos os familiares”.

daqueles que sobrevivem a um desaparecido, imaginar uma existência outra, os desvios ou escolhas que poderiam ter evitado a tragédia, reviver cenas de conflito e sentir-se impotente ou mesmo culpado são respostas muitas vezes inevitáveis entre familiares (TELES, J. 2012). Nesse sentido, K. cumpre sua função de maneira exemplar:

A filha confiara na outra família, não nele. Para a outra família o casamento não fora secreto, apenas discreto. Havia nisso um significado maior, teria ela sinalizado uma troca de famílias? Esse pensamento o machucava. Teria sido uma resposta ao seu segundo casamento com aquela alemã que a filha detestava? Ou à sua devoção tão intensa à língua iídiche? Uma língua que nem ela nem os irmãos sabiam falar, aliás, por culpa dele, que não se preocupou em os ensinar. Essa hipótese somava mais culpas à sua culpa (KUCINSKI, 2012, p. 48).

O capítulo seguinte, “Carta a uma amiga”, oferece aos leitores algumas respostas às inquietações acima do pai, mas continua mantendo-o à sombra da verdade. Estilizada à maneira das missivas enviadas por Ana Rosa ao irmão Bernardo e à cunhada Mutsuko, com frases curtas que intercalam reflexões sobre política, sociedade e cultura a notícias do trabalho, planos e frustrações, a carta inventada, segundo o narrador de *Os visitantes*, é “soturna e premonitória, uma despedida antecipada” (KUCINSKI, 2016, pp. 19-20). Trata-se, na verdade, de um desabafo — endereçado à amiga e motivado pela reprise de *O anjo exterminador* (1962), filme surrealista de Luís Buñuel que ganha status de alegoria da luta contra a ditadura:

*O clima está muito pesado. Como sair disso? Não sei como sair, só sei que, se antes havia algum sentido no que fazíamos, agora não há mais; aí é que entra o filme do Buñuel, aquelas pessoas todas podendo sair e ao mesmo tempo não podendo, não conseguindo, sem que haja um motivo, uma explicação racional. Ficam presas ali, numa prisão imaginária, e vão se degradando. Nunca pensei que esse filme viesse a ter tanto significado para mim. Fiquei imaginando que tipo de situação inspirou o Buñuel, se foi o franquismo, se foi o catolicismo, se foi alguma coisa da vida dele, pessoal. Seja o que for, é um belo estudo sobre o que leva as pessoas a fazer o que fazem, a caminhar numa direção sem saída e não ter forças para mudar. É o que acontece comigo* (KUCINSKI, 2012, pp. 51-2, grifo do autor).

A carta descreve o processo de exaustão física e mental do casal que precisava desdobrar-se em esforços para equilibrar a vida “normal” e sua metade clandestina. Apesar do desencanto, do sentimento de derrota iminente, de estarem cientes de que “a chave da solução era [...] dar a luta por encerrada”, ambos perseveraram, “não agem com lucidez. Não os guia a lógica da luta política, e sim outras lógicas, quem sabe a da culpa, a da solidariedade, ou do desespero” (KUCINSKI, 2012, p. 31). Como no filme de Buñuel, são personagens a acumular uma “*tensão insustentável e sem nenhuma perspectiva de nada*” (KUCINSKI, 2012, p. 53, grifo do autor).

Tomada pelo “*pressentimento de que as coisas ainda vão piorar muito*”, sua “*única alegria*” é “*uma cachorrinha que ganhei dele [seu marido]*” (KUCINSKI, 2012, p. 52, grifo do autor).

A cachorrinha Baleia retornará no capítulo “A cadela” como pretexto para a elaboração narrativa do sequestro do casal, um elemento da “vida normal” e pública (os passeios diários exigidos pelos companheiros caninos) que, ironicamente, servirá aos propósitos da repressão:

O que fazer com a cadela? Com o casal tudo deu certo, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rastro, sem testemunha, nada, serviço limpo, nem na casa entramos, para não correr risco com vizinhos, casa muito colada nas outras; pegamos os dois no beco, de surpresa; uma sorte, aquela saída lateral do parque, meio escondida, quando os dois se deram conta, já estavam dentro do carro e de saco na cabeça, só a cadela latiu, mas já era tarde. Agora essa maldita cadela, filha da puta, não para de incomodar. Não tínhamos pensado na cadela (KUCINSKI, 2012, p. 65).

Narrado como fluxo de consciência de um dos sequestradores, parte da arquitetura polifônica e circular da novela, o trecho mostra o orgulho e esmero na execução de um serviço limpo, sem deixar rastros, ou seja, sem produzir provas da arbitrariedade do Estado autoritário; nas palavras da personagem, o chefe “está sempre perguntando se deixamos alguma pista, se alguém viu, querendo saber de tudo, para ter a certeza de que nunca vão saber que nós sumimos com os caras”. A “cadela luluzinha de raça” fica sob a guarda do agente da repressão e representa não só uma evidência da detenção ilegal nas dependências da polícia — “falo que tem a cadela, que pode nos delatar, que algum amigo deles pode reconhecer a cadela e foder com tudo” — como também vira símbolo de uma consciência em crise: “o pior é à noite: essa filha da puta chora sem parar, parece de propósito para a gente não dormir, ganindo a noite toda” (KUCINSKI, 2012, p. 66). Sua presença renitente, silenciosa e, às vezes, ameaçadora — “já são seis dias, não come e nem morre, fica ali, aplastrada, de orelhas caídas, fingindo de morte, se a gente chega perto, rosna” (KUCINSKI, 2012, p. 65) — gera no sequestrador um estado nervoso que o leva à dúvida — “não entendo o que dois terroristas faziam com uma cachorrinha assim, vai ver não eram terroristas coisa nenhuma, não combina” (KUCINSKI, 2012, p. 66) — e, até mesmo, à insubordinação:

Quando eu disse que ela não comia desde que chegou ele botou a culpa em mim, disse que demos comida ruim para a cadelinha, ainda mandou comprar essa ração de trinta paus o quilo, mais cara que filé mignon; o pior foi ontem, quanto eu falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde, que quem maltrata cachorro é covarde; quase falei pra ele: e quem mata esses estudantes coitados, que têm pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não deixa nada, é o quê? Ainda bem que não falei. Não sei onde estava com a cabeça. É essa maldita cadela filha da puta que não me dá sossego (KUCINSKI, 2012, p. 67).

A Baleia de Kucinski, na esteira da força imagética e do poder de denúncia de sua ascendente em *Vidas secas*, expõe a hipocrisia de seus algozes ao mesmo tempo em que não os permite esquecer de seus crimes. Na vasta simbologia atribuída ao animal, o cão “tem sido constantemente estimado por sua lealdade” (FERBER, 2007, p. 60). No contexto da ditadura e do universo dos desaparecimentos criado pelo escritor, essa lealdade se manifesta através de seu *devoir* de rastro: “única alegria” e testemunha transformada em abnegação e espera, em memória envenenada pelo desejo de calar, esconder provas e apagar existências.

De volta à leitura de “Carta e uma amiga”, A. discorre apressadamente sobre o segundo casamento do pai, a obsessão deste com o iídiche, a relação distante com os dois irmãos e sugere, de forma passageira, a existência de uma razão que a levou a manter o casamento escondido da família: “*A propósito, nem meu irmão nem meu pai sabem que nos casamos. Meu pai não sabe nada da minha vida. Tudo tem seu motivo*” (KUCINSKI, 2012, p. 53, grifo do autor). Ao encerrar a carta com uma série de recomendações de segurança,<sup>125</sup> a motivação para o segredo torna-se clara: àquela altura, a professora de química e seu marido já viviam uma vida dupla a serviço da ALN e precisavam garantir, além da própria integridade, a segurança de amigos e familiares. É importante lembrar que após o assassinato de Carlos Marighella em 1969, os anos seguintes foram de reavaliação e completa derrocada da Ação Libertadora Nacional:

A ALN tenta um recuo, a partir de 1972, em direção ao “trabalho de massa”, como forma de romper o círculo vicioso das operações armadas para manutenção da estrutura clandestina do grupo. Mas, no primeiro semestre de 1974, ocorreu uma derradeira sequência de prisões e “desaparecimentos” de seus membros, no eixo Rio-São Paulo, que resultou na desestruturação da organização (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2011, p. 107).

Da leitura da carta de A. é possível apreendermos uma personalidade austera, alguém comprometida com seus ideais e indisposta à alienação, concretização literária da imagem que se preservou inalterada na lembrança do irmão-escritor.<sup>126</sup> Observadora arguta, A. sente-se invadida pelo desencanto, sobretudo no que diz respeito a seus pares: “*Sinto neles um fatalismo, uma frieza, até uma perda de humanidade, como se a política fosse tudo e nada mais interessasse. [...] Vejo as pessoas criando suas objetividades fora da realidade, se*

---

<sup>125</sup> “*Queria muito te encontrar, mas se você vier para São Paulo, não me procure diretamente, primeiro telefone para alguma amiga e logo eu darei um jeito de te localizar. Também peço que não responda esta carta pelo correio, nem para aquele endereço do meu pai. Aconteça o que acontecer, saiba que te quero muito*” (KUCINSKI, 2012, p. 53, grifo do autor).

<sup>126</sup> Em entrevista a Ana Castro (2018, p. 64), Bernardo Kucinski sobre a irmã: “A minha visão dela, assim de uma pessoa muito rica espiritualmente, com intensa vida espiritual, filmes, livros, todas aquelas coisas que se lia na época, Simone de Beauvoir, Sartre, tudo isso, tudo isso ela curtiu e viveu. Cine Bijou, teatro. Mas não era uma pessoa leviana, era uma pessoa séria. A minha visão é que ela era séria sem ser carrancuda, entende?”.

*enclausurando, e aí vale tanto para os bundões da química como para os esclarecidos e engajados* (KUCINSKI, 2012, p. 53, grifo do autor). Para o leitor de *K.*, as tensões e aflições que começam a ganhar forma na carta acima já haviam atingido sua zona de clivagem no capítulo “A queda do ponto”, terceiro fragmento da novela. Nele, a sensação de descolamento da realidade é trabalhada esteticamente por meio do contraste entre vida pública e privada:

Lá fora segue a vida inalterada: senhoras vão às compras, operários trabalham, crianças brincam, mendigos suplicam, namorados namoram. Ali dentro, no pequeno apartamento quarto e sala, instaura-se no casal o pânico. Fremem de ambos as mãos, agora incertas. O diálogo é assustado, os olhos evitam se olhar. Transpiram, exalando desgraça. A queda do ponto naquela manhã só se explica pela delação. Há um informante entre eles, um traidor ou um agente infiltrado, alguém muito próximo a eles dois, entre os poucos que restaram (KUCINSKI, 2012, p. 29).

À primeira vista, merece destaque a tensão construída entre *dentro* e *fora*, uma tensão que determinará o modo narrativo deste trecho. Mediado pelo indireto livre, o discurso do narrador ora parece estar dentro das personagens, dando voz a seus pensamentos e angústias, ora se comporta como se estivesse observando de fora, fazendo inferências com base no comportamento das mesmas: “Precisam se apressar. Pode haver um segundo traidor, que teria aberto o ponto. Um que caiu e um que traiu. Ou ambos são um só ou são dois perigos distintos. A qualquer momento um deles os poderá entregar. Se forem rápidos, talvez consigam salvar a metade normal de suas vidas” (KUCINSKI, 2012, p. 30-1). Simbolicamente, a queda do ponto representa o momento em que a vida de dentro, clandestina, contamina de forma irreversível a vida pública do casal, de maneira que uma das duas precisa ser sacrificada. Nesse sentido, as palavras que abrem o capítulo — “lá fora segue a vida inalterada” — a princípio um alerta à indiferença das pessoas não engajadas na luta contra a ditadura, ganha ares também de um convite à normalidade, da sedutora possibilidade de abandonar tudo, apagar os rastros e recomeçar do zero:

O que fazer? Meses antes, quando o chefe caiu, a solução teria sido simples. Teria bastado aceitar a derrota e suspender a luta. Recolher tudo. Poupar-se para embates outros, no futuro. Esta manhã a solução já não é fácil, embora o caminho seja o mesmo, o único e menos complicado do que parece. Reconhecer a derrota. Pronto, acabou. Perdemos. Não tem mais luta. Queimar os papéis, abandonar os planos, destruir as pistas, ignorar todos os pontos, não atender telefone, cortar os contatos. Mas vão se passar décadas até os raros sobreviventes admitirem em retrospecto que a única saída era aceitar a derrota (KUCINSKI, 2012, p. 30).

Na fatura do capítulo, todavia, a arquitetura circular da obra de Kucinski faz retornar, após uma passagem construída sobre desespero e incertezas, a normalidade anunciada no início do fragmento. Abalizada por um *lá fora* que insiste em seguir existindo *como se nada de grave*

*estivesse acontecendo no país*, a cena protagonizada pelo casal consiste, tanto na forma quanto na articulação semântica, em expressão literária do sufocamento vivido pelas personagens momentos antes de caírem vítimas do cerco repressivo que já se formara em seu entorno:

Lá fora a vida segue como sempre: o Produto Interno Bruto a crescer; as mulheres, a fazer compras; os meninos, a brincar; mendigos, a suplicar; namorados, a se beijar. O casal pode tentar a sobrevivência, para retomar a luta depois, em outras condições, em outros termos. Mas não. A última tarefa de ambos é a inserção da pequena cápsula de cianureto num vão entre dentes. Há tempos firmaram a jura de não se deixarem pegar vivos, para não entregar companheiros sob tortura. As cápsulas de cianureto não estão no manual de conduta (KUCINSKI, 2012, p. 32).

A decisão atribuída ao casal de não fugir à luta é textualmente confirmada pelo gesto que esconde o veneno entre os dentes, sua “última tarefa”, expediente comum entre integrantes da Ação Libertadora Nacional para evitar a delação de companheiros sob tortura.<sup>127</sup> Operando na frequência de uma antecipação (*foreshadowing*), a construção final da cena acima será retomada mais à frente na novela, durante o capítulo “A terapia”, fragmento no qual uma ex-faxineira da Casa da Morte em Petrópolis, identificada como Jesuína Gonzaga, dá entrada em uma licença médica para tratamento. Queixando-se de alucinações, depressão e sangramentos, Jesuína aos poucos revela à médica como chegou a trabalhar para o torturador Sérgio Paranhos Fleury e as marcas indeléveis deste seu tempo de serviço. Em uma das cenas descritas pela jovem, ela narra seu encontro com a professora de química:

Me colocaram na cela dela, sem falar nada, e eu tentei puxar conversa. Ela me disse o nome dela e depois não falou mais nada. Disse o nome completo, acho que completo, mas eu só guardei metade, *era um nome complicado*. Disse assim recitado como quem sabe que vai morrer e quer deixar o nome, para os outros saberem. [...] De madrugada chegou o doutor Leonardo. Lá de baixo eu adivinhei que era o médico e avisei baixinho, quando vem o médico é porque vão maltratar, fazer coisa ruim. Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente *meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundos começou a se contorcer*. Eles nem tinham aberto a cela, ela caiu de lado gemendo, o rosto horrível de se ver e logo depois estava morta. Parecia morta e estava morta mesmo (KUCINSKI, 2012, p. 127, grifos meus).

O nome complicado e a referência à ingestão de um veneno são os únicos rastros que nos permitem associar a prisioneira suicida à filha desaparecida. A forte impressão desta cena na ex-faxineira se justifica por um aspecto considerado por Jesuína como marcante: “tinha um rosto desses que a gente não esquece nunca [...], tinha umas marcas no braço, acho que forçaram ou

---

<sup>127</sup> “Uma simpatizante da ALN as produzia, e Otávio Ângelo repassava-as aos interessados. ‘Era orientação do Marighella’, segundo Tião. Joaquim Câmara Ferreira as recomendava a ‘quem não quisesse sofrer na tortura’, ouviu Gilberto Belloque. Como Toledo, Marighella portava duas unidades envoltas em algodão e as armazenava em um pequeno frasco plástico” (MAGALHÃES, 2012, pos. Kindle 9849).

torceram o braço dela, mas não estava machucada no rosto, fiquei com essa coisa forte do rosto por causa do que aconteceu depois” (KUCINSKI, 2012, pp. 126-7). Junto às cenas de abuso sexual e à descoberta do que era feito aos presos na garagem da Casa da Morte — “Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas, cortadas. Sangue, muito sangue” (KUCINSKI, 2012, p. 129) — é o rosto da desaparecida, o “rosto horrível de se ver” da morte, que Jesuína não consegue apagar da memória.

No contexto da luta contra o apagamento da memória e dos protestos a favor de medidas institucionais de justiça e reparação, familiares e vítimas amiúde carregavam cartazes com fotos ampliadas de seus entes queridos desaparecidos. O rosto insondável, silenciado, atua como elemento de comoção e urge responsabilidade ética.<sup>128</sup> Naquelas ocasiões, como ainda hoje, a fotografia funciona “como presença de um ausente, de um momento que não é mais” (SANTANDER; OLIVEIRA, 2010, p. 59): dela, segundo Roland Barthes (2015), emana o referente, ou seja, partem irradiações que atingem o observador. No entanto, a fotografia e, por extensão, o rosto fotografado são aporias, representam o “retorno do morto” (BARTHES, 2015, p. 17) mas não rememoram o passado: “o efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 2015, p. 71). A experiência traumática de Jesuína aprisiona o “rosto horrível de se ver” no esgar da morte: fotografia mental que, durante o capítulo “A terapia”, a tumba intrapsíquica da personagem não consegue mais conter.

A cena descrita pela faxineira da Casa da Morte em Petrópolis merece atenção, ainda, porque é através dela que conhecemos as circunstâncias de morte e desaparecimento do corpo da filha de K. Narrar a morte de uma personagem sob tortura não é tarefa fácil. Quando a personagem em questão, mesmo que ficcionalmente elaborada, corresponde a um familiar desaparecido, descrever sua morte pode significar, muitas vezes, narrar o “ponto cego da experiência, que quase não se pode transmitir” (PIGLIA, 2012, p. 2). Em casos como este “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura seria, dessa forma, chamada ‘diante do trauma para prestar-lhe serviço’” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Frente ao silêncio dos militares sobre as condições de desaparecimento da irmã e do cunhado e o caráter inconclusivo das Comissões da Verdade que

---

<sup>128</sup> No *Espacio Memoria y Derechos Humanos* (Ex-ESMA) em Buenos Aires (Argentina), uma das paredes laterais do ginásio poliesportivo foi substituída por vitrais nos quais podem ser vistos os rostos de milhares de vítimas. Outro exemplo similar pode ser encontrado no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, em Santiago (Chile).

investigaram o caso, Kucinski se vale de um deslocamento para sugerir uma morte sacrificial, heroica e limpa: o suicídio por ingestão de cianureto antes mesmo que a sessão de tortura pudesse ter início. Na leitura de Maria Zilda Ferreira Cury (2020, p. 62):

A transformação em suicídio do que certamente foi, em realidade, um assassinato antecedido de tortura, pode ser compreendido como um deslocamento, uma atenuação da real tragicidade da morte. É uma maneira de tornar mais suportável a dor e talvez a culpa que pesam sobre o autor que, instado por um dever de memória, figura a perda e a descrição do indizível sofrimento de um ente querido.

No lugar de apresentar a cena fazendo uso da voz narrativa predominante na novela, aquela mesma que acompanha K. e conhece seus sonhos e pensamentos, o autor empresta a uma testemunha (*testis*) a palavra que sua dor não consegue falar. Para Ricardo Piglia, no breve ensaio “Proposta para o novo milênio”,<sup>129</sup> essa estratégia traduz o conflito essencial de toda literatura que busca narrar experiências que parecem inalcançáveis através da linguagem: “Como transmitir a experiência do horror e não só informar sobre ele?” [...] há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis, de transmitir: supõe uma relação nova com a linguagem dos limites” (PIGLIA, 2012, p. 2). Destarte, o *deslocamento* representa uma “tomada de distância com respeito à palavra própria” (PIGLIA, 2012, p. 4), é um movimento ficcional que atribui à voz do outro a verdade da história.

Nesse sentido, o capítulo “A terapia” e a personagem Jesuína surgem no *Relato de uma busca* para narrar precisamente aquele “ponto cego da experiência” — momento em que “o relato se desloca para uma situação concreta onde há outro, inesquecível, que permite fixar e tornar visível o que se quer dizer” (PIGLIA, 2012, p. 3). Ademais, o *deslocamento* operado por Kucinski também constitui uma crítica ao silêncio das forças armadas e à morosidade da justiça brasileira na instalação de uma Comissão da Verdade. Na ficção, assim como na realidade, a “verdade” permanece além, presa ao testemunho de terceiros desconhecidos, como Jesuína em K., ou aos malabarismos jurídicos de uma confissão forjada, a exemplo do depoimento do ex-delegado de polícia Carlos Batalha em *Os visitantes*. De uma forma ou de outra, inacessível ao pai que procura sua filha e inconcluso para o irmão escritor.

Carlos Batalha é o nome ficcional que Kucinski atribuiu ao ex-delegado do Dops Cláudio Guerra (jogo textual indicado pela aproximação semântica entre os sobrenomes e a recorrência do nome iniciado por C.), cujos depoimentos à Comissão Nacional da Verdade e ao

---

<sup>129</sup> O escritor argentino propõe dar continuidade às conferências de Italo Calvino em Harvard, conhecidas como *Seis propostas para o próximo milênio*. Calvino faleceu antes que pudesse escrever a sexta palestra, deixando trabalhados apenas cinco valores: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. Piglia (2012, p. 1) imagina como seria essa última proposta se fosse escrita a partir da margem, “de um lugar levemente marginal”.



jornalista Alberto Dines (para o programa *Observatório da Imprensa*, Rede Brasil) são reaproveitados na parte final da novela *Os visitantes*, em claro movimento de reciprocidade deste ciclo de memória cultural:

Eu me lembro muito bem do casal, Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, por conta de um incidente no caminho entre a rua Barão de Mesquita e a usina. Eu e o sargento Levy, do DOI, fomos levar seus corpos. Os dois estavam completamente nus. A mulher apresentava muitas marcas de mordida no corpo, talvez por ter sido violentada sexualmente. O jovem não tinha as unhas da mão direita. Tudo levava a crer que tinham sido torturados. Não havia perfuração de bala neles. Quem morre de tiro não sofre. Morte por tortura é muito mais desumano. Eu não prestava muita atenção nos cadáveres que transportava. Até porque eles nos eram entregues dentro de um saco. O problema é que, quando estávamos indo do Rio em direção a Campos, já quase chegando lá, bem naquela reta da estrada, o Chevette que viajávamos simplesmente pegou fogo. Os corpos do casal não tinham sido afetados pelo incêndio do carro. O que fizemos? Simplesmente saímos do veículo. Naquela época não havia celular, era tudo mais difícil. O sargento Levy pegou carona até um telefone público, ligou para a usina [Usina Cambahyba] e eles vieram nos resgatar na estrada (BRASIL, 2014, pp. 1648-1649).

O trecho acima, retirado dos relatórios finais da Comissão, será apresentado enquanto cena de interpelação no capítulo “*Post Mortem*”, e é mais um exemplo da arquitetura circular formada pelo conjunto da obra de Kucinski. A partir dele, a morte da filha e irmã desaparecida testemunhada por Jesuína é retomada e completamente reescrita, repetindo o mesmo estilo distanciado observado na passagem de *Relato de uma busca*. Transcorridos dois anos após os acontecimentos descritos em “O visitante derradeiro”, o narrador “já havia até esquecido da novela” quando é surpreendido pelo telefonema de um âncora de tevê que lhe informa que entrevistará “um agente da repressão que sabe o que aconteceu” (KUCINSKI, 2016, p. 76). A entrevista é apresentada em forma de transcrição, marcada por outra tipografia e seguindo o modelo pergunta-resposta. Após esclarecimentos sobre a logística da Casa da Morte e o uso de fornos incineradores na eliminação dos cadáveres, o entrevistado menciona Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, os quais, como de praxe neste universo narrativo, não são nomeados:

POR QUE VOCÊ LEMBRA TÃO BEM DA PROFESSORA DE QUÍMICA E DO MARIDO?  
Porque naquela noite o motor do nosso Chevette pegou fogo e tivemos que procurar um orelhão e pedir socorro para a usina e eles mandaram outro carro; quando passamos os sacos do Chevette para o outro carro eles abriram até embaixo.

ENTÃO VOCÊ VIU O CORPO DA PROFESSORA E DO MARIDO?  
Vi. Os dois estavam nus e sem perfuração de bala. Não foram mortes por tiro, que são menos sofridas, foram mortes por tortura. O da professora tinha marcas roxas de espancamento e outras marcas vermelhas, o do marido estava de unhas arrancadas. (KUCINSKI, 2016, p. 80).

Após a aparente displicência narrativa acerca das “manchas roxas de espancamento” e “outras marcas vermelhas” (em que partes do corpo? de que tamanhos? seriam cortes? havia sangue?), o leitor é surpreendido com o detalhe perfurante das unhas arrancadas. A partir deste detalhe que chama a atenção da testemunha na cena protagonizada, a brutalidade da ditadura ganha tangibilidade, sugerindo o horror por trás das sessões de tortura. Sem recorrer à elaboração minuciosa das sevícias de um interrogatório, a passagem guarda, ainda assim, as marcas e elipses de uma dor indescritível. Tão indescritível que, ao compararmos o texto-fonte e sua elaboração ficcional, salta à vista a omissão do autor no tocante às evidências que poderiam indicar violência sexual. Na posição de última informação sobre o casal desaparecido, em uma obra marcada pelo entrelaçamento de verdade e ficção, memória pessoal e registro público, os sinais de tortura são efetivamente “obstáculos ao esquecimento”, como defende Pierre Clastres (2017, p. 162, grifo meu) em *A sociedade contra o Estado*:

uma cicatriz, um sulco, uma marca são indeléveis. Inscritos na profundidade da pele, atestarão para sempre que, se por um lado a dor não pode ser mais do que uma recordação desagradável, ela foi sentida no contexto de medo e de terror. A marca é um obstáculo ao esquecimento, o próprio corpo traz impressos em si os sulcos da lembrança — *o corpo é uma memória*.

O embate entre versões conflitantes engendrado no circuito ficcional composto por *Relato de uma busca* e *Os visitantes* expressa a “luta de sentidos” indissociável da “tarefa de ter que reinventar linguagens e sintaxes como sobrevivência à catástrofe ditatorial, que submergiu corpos e experiências na violência desintegradora dos múltiplos choques e explosões de identidade” (RICHARD, 2002b, pp. 79-80). Mais importante ainda, no capítulo em análise a ficção incorpora o rastro de incertezas plantado pelas técnicas do esquecimento e age como “memória insatisfeita que nunca se dá por vencida e perturba a vontade de sepultamento oficial da história vista apenas como depósito fixo de significados inativos” (RICHARD, 1998, p. 65, tradução minha). Uma vez encerrada a entrevista com o ex-delegado de polícia Carlos Batalha, o âncora convida a opinar o procurador de justiça Said Siqueira, responsável por coordenar a força-tarefa do Governo Federal que investiga os desaparecimentos. Siqueira declara que não acredita na confissão, considerando-a “conveniente demais”, e elabora:

Por que só agora, quarenta anos depois? Porque a nossa força-tarefa criou a tese do crime continuado. [...] Entendemos que enquanto não se encontrar o corpo de um desaparecido trata-se de crime continuado de sequestro, portanto fora do âmbito da Lei da Anistia; ora se tomarmos como verdade que os corpos foram cremados, deixa de ser crime continuado e os criminosos se safam, ganham a imunidade da Lei da Anistia (KUCINSKI, 2016, p. 82).

Assim como nas narrativas de trauma, no que diz respeito à busca pela verdade a certeza é logo retirada de cena; as circunstâncias de desaparecimento e morte permanecem um mistério nos planos biográfico e diegético. Neste caso, a “privação da morte”, ou seja, a ausência de um momento único de dor, de uma única morte, produz, incessantemente, inúmeras mortes possíveis que nunca vão parar de assombrar os familiares — ou, em nosso caso, a ficção. Transformada a vítima em uma tripla ausência, “a falta de um corpo, a falta de um momento de luto e a falta de uma sepultura” (CATELA, 2001, p. 150), tudo em seu entorno são emanções muitas vezes inconciliáveis. Por isso mesmo, a personagem baseada em Ana Rosa Kucinski é construída nas ficções acima por meio de rastros: uma inicial (A.), fotografias, uma carta, um nome complicado, uma lembrança, uma cadela, um depoimento para a televisão. Semelhante *espalhamento* da pessoa subtraída é recorrente em narrativas de busca e de trauma, não somente porque o trauma é, em sua essência, uma quebra do sujeito, mas também porque a literatura percebe na descentralização e na polifonia estratégias narrativas capazes de desmontar a totalidade demasiado segura de si mesma dos regimes autoritários e questionar visões uniformes sobre períodos conturbados mal-elaborados coletivamente.

Para poder lembrar, se tornou incontornável assumir a tarefa de lidar com fantasmas, espectros, paradoxais restos de uma totalidade nunca atingida porém almejada, como a construção de um novo elenco do que deve ser lembrado coletivamente. [...] O gesto do contemporâneo é o de trabalhar — barbaramente, como diria Benjamin — *com* os restos, é o de acolher os espectros. Pensar os restos e os espectros, as ruínas e as sobrevivências é pensar o arquivo na contemporaneidade (PEDROSA et al., 2010, p. 35).

“Espalhar” a pessoa desaparecida ou apresentá-la através de rastros são maneiras da arte reforçar o lugar da vítima enquanto categoria social e representar como ferida aberta na coletividade o processo de desfeitura (*unmaking*) do indivíduo provocado pela tortura (SCARRY, 1985). “A categoria de vítima,” adverte Beatriz de Moraes Vieira (2010, p. 155), “não é psicológica, mas social, política e ética e tem desdobramentos político-culturais bem distintos da vitimização comum.” Sendo assim, a desfeitura do sujeito torturado tem implicações sociais porque a passagem da objetificação, da totalidade da dor, do mundo e do tecido psíquico desfeitos à reintegração à vida pública não pode ser efetivada em situação de abandono institucional ou esquecimento: “um aspecto da grande dor [...] é que, para o indivíduo que a experimenta, ela é esmagadoramente presente, mais enfaticamente real do que qualquer outra experiência humana e, ainda assim, é quase invisível, não sentida e desconhecida para qualquer outra pessoa” (SCARRY, 1985, p. 51, tradução minha). Precisamente por essa razão, a vítima está sempre em risco de ter sua condição precarizada, ou seja, sua valorização depende em larga escala dos enquadramentos que “não apenas estruturam a maneira pela qual passamos

a conhecer e a identificar a vida, mas constituem condições que dão suporte para essa mesma vida” (BUTLER, 2016, p. 44). Ainda segundo Judith Butler (2016, p. 31), “a precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro”. Como veremos na próxima seção, para além do desaparecido político, Kucinski integra ao seu universo outras experiências de vítimas, sobreviventes que chegam a um presente democrático carregando no corpo e na *psique*, de forma latente ou manifesta, as marcas pertinazes dessa precariedade.

### **b) Outras vítimas, outros destinos**

A coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos*, publicada em 2014, reúne um total de 28 narrativas. Ainda que seja possível reconhecer a matriz histórica que inspirou algum dos contos — fatos veiculados pela mídia, lembrados por sobreviventes, registrados por comissões etc. — o tratamento ficcional de temas e personagens aliado à profusão de contos em um mesmo volume confere ao conjunto um caráter panorâmico que alimenta o ciclo de memória cultural e é, por sua vez, alimentado por ela. É o caso, por exemplo, dos contos “O velório” (baseado no enterro simbólico de Ruy Carlos Vieira Berbert organizado por seu pai, Ruy Thales Berbert, em 19 de maio de 2010 no município de Jales, interior paulista) e “Kadish para um dirigente comunista” (sobre as divergências ideológicas entre o rabino Davi e o líder revolucionário Alberto Molina). Parte desse efeito recíproco se dá em virtude da diversidade de perspectivas e lugares sociais representados por Kucinski. No entanto, como faz notar Maria Rita Kehl (2014, p. 18), “nem tudo é elaboração da dor nos contos de *Você vai voltar pra mim*” — outras camadas da vida de brasileiras e brasileiros sob vinte e um anos de governos militares vêm à tona:

O emburrecimento do país amedrontado (“A visita do inspetor-geral”). A proliferação das “baixas autoridades” e sua estupidez burocrática. O sem sentido das decisões vindas “de cima” (“A lista”). A propagação epidêmica da mesquinharia. As diversas faces da traição, do puxa-saquismo, da covardia. Ou então, do lado da militância de esquerda, os caminhos suspeitos do dinheiro que financiava nossos jornais independentes (“Dr. Carlão”). E como não poderia deixar de ser, a cega convicção do alto, médio e baixo escalões das organizações, no hilariante “O filósofo e o comissário” — conto pelo qual temo que a ironia de Kucinski dificilmente seja perdoada (KEHL, 2014, p. 18).

Com efeito, a ironia atravessa toda a obra e está presente também no conto que empresta seu título à coletânea, que apresenta mais uma vítima afogada, não nomeada, desaparecida. “Você vai voltar pra mim” tem um dos inícios mais marcantes da literatura de Kucinski: “Veja bem o que você vai dizer, não esqueça que depois você volta para cá; você volta pra mim —

ele repetiu. E riu. Bateu a porta do camburão e riu” (KUCINSKI, 2014, p. 69). O espaço em branco entre o título do conto e suas primeiras palavras formam um hiato semântico que vai da promessa feita para uma pessoa amada à ameaça desdenhosa, ciente da impunidade, de alguém em evidente situação de poder. O leitor talvez ainda não saiba que a frase inicial é dita por um torturador, mas assim que a narrativa revela o “camburão” e adentra os pensamentos da mulher presa, em pouco tempo os detalhes de sua condição precária se tornam evidentes: está a caminho de uma audiência na Justiça Militar, foi torturada por seu interlocutor e “preparada” para a apresentação pública; o advogado a orientara a “não dizer nada, apenas negar as acusações” (KUCINSKI, 2014, p. 69) e seus companheiros estão mortos. Logo, a frase de abertura, construída em tom de intimidação — “Veja bem o que você vai dizer” — compromete qualquer noção de segurança que o correr de um processo legal poderia despertar na detenta. A esperança, no entanto, subsiste: “Se não fosse aquela notícia da sua prisão, já estava morta. [...] Agora não podem, tem processo” (KUCINSKI, 2014, pp. 69-70). O conto se transforma na penosa espera do momento em que a protagonista irá “trair” a si mesma e provocar a própria queda: um dos mecanismos de destruição da tortura (SCARRY, 1985).

E esse momento não tarda: durante a curta audiência, a ré segue as recomendações do advogado declarando-se inocente de todas as acusações, mas quando confrontada com um documento de confissão assinado por ela na delegacia, perde o controle:

– Assinei sob tortura! Esse delegado filho da puta me pendurou sete vezes. Faz-se um silêncio estranho. Sete vezes, sete vezes, as palavras pareciam dar a volta na sala do tribunal. Sete vezes, nem uma nem duas, sete vezes. O juiz suspendeu a sessão e convocou todos à sua sala. No recesso do gabinete, ela disse tudo. Não conseguiu parar de falar. Mostrou os hematomas nos braços e nos tornozelos, falou das palmadas, dos choques nos seios e na vagina, da ameaça de estupro, da simulação de fuzilamento, dos afogamentos, dos onze dias na solitária (KUCINSKI, 2014, p. 70).

Nesta cena de interpelação, no âmbito de um julgamento, a passagem do espaço público (o tribunal) ao privado (a sala do juiz) será determinante ao destino da personagem. A sessão é uma performance de legalidade na qual perpetradores, promotor e júri estão do mesmo lado. Durante o “silêncio estranho” que se segue à declaração da acusada, a quantidade de vezes em que foi pendurada no pau-de-arara ressoa na sala do tribunal: ecos de uma verdade incômoda, sem lugar na ficção de direito pregada pelos militares durante o estado de exceção iniciado com o golpe de 1964. O corpo que testemunha, no entanto, o corpo que guarda as marcas ainda visíveis das sevícias não comparece como memória da tortura no momento da audiência oficial — é apenas durante o aparte jurídico representado pela reunião “fora dos autos” que a personagem exhibe os hematomas que traz consigo. Assim, apesar da explosão ter acontecido

publicamente, o relato do trauma e os detalhes sórdidos da tortura ocorrem fora dos registros, num espaço vazio de direito que, no caso do conto “Você vai voltar pra mim”, é análogo à sala de tortura,<sup>130</sup> uma vez que ainda dentro da Justiça Militar.

De acordo com Shoshana Felman (2014, p. 117), “em sua função arbitradora entre fatos contraditórios e entre versões conflitantes da verdade, veredictos são decisões em torno do que admitir na memória coletiva e do que transmitir da memória coletiva. A lei é, nesse sentido, uma força organizadora da significação da história.” A reflexão aplica-se tanto ao Estado de direito quanto ao contexto do conto de Kucinski: em ambos os casos, a função narrativa do veredicto permanece a mesma, i.e., legitimar uma memória dos fatos respaldada pelo encadeamento legalista do tribunal. Na sequência do conto, após as declarações da ré e sua promessa de tirar a própria vida caso fosse mandada de volta ao lugar de onde viera, advogado, procurador e juiz deliberam até chegarem a uma solução: “Por fim, o juiz emitiu um alvará, ordenando que ela seja transferida para o presídio feminino. Não voltará para o Dops. Assinou na frente de todos. Só então ela se acalmou e concordou em ser conduzida para o camburão” (KUCINSKI, 2014, p. 71).

De certa forma, a assinatura do juiz “na frente de todos” assegura o caráter performático de uma legalidade que, na verdade, repete a farsa coercitiva da confissão assinada sob tortura, evidenciando a facilidade com que documentos oficiais podiam ser adulterados ou forjados à revelia da lei. Mas é apenas ao ser reconduzida ao veículo que a levará à Justiça Militar que a prisioneira se dá conta do embuste:

De novo está só no camburão. Percebe que é o mesmo que a trouxe e se inquieta. Passa a observar o trajeto pela grade de ventilação. Vê, aterrorizada, entrarem pelo mesmo portão através do qual haviam saído para o tribunal. O camburão para, a porta se abre. O torturador diz, sorrindo:

– Eu disse que você ia voltar pra mim, não disse? Vem, benzinho, vamos brincar um pouco.

Ele a agarra pelas canelas e a arrasta para fora. Os outros em volta riem (KUCINSKI, 2014, p. 71).

O rosto aterrorizado é a última imagem da personagem, logo agarrada e arrastada para fora do veículo por seu algoz. A todos esses sinais de desespero, o conto contrapõe as risadas dos militares no Dops, reforçando a noção de que “para torturadores, o fato puro e simples da agonia humana torna-se invisível, e o fato moral de infligir essa agonia é tornado neutro pela

---

<sup>130</sup> Segundo Elaine Scarry (1985, p. 41), duas instituições da civilização são frequentemente aludidas no ato da tortura: o tribunal e a medicina. “Em seus contornos básicos, a tortura é a inversão do julgamento, uma reversão de causa e efeito. Enquanto o julgamento estuda as evidências que podem conduzir à punição, a tortura faz uso da punição para produzir evidências.”

importância e urgência fingidas da pergunta” (SCARRY, 1985, p. 29, tradução minha). O riso, motivado pela frase “Vem, benzinho, vamos brincar um pouco,” é o mesmo que abre o conto (“você volta pra mim — ele repetiu. E riu. Bateu a porta do camburão e riu”) e acrescenta à cena outra camada de violência aos abusos físicos e sexuais sofridos por mulheres nas mãos dos militares.<sup>131</sup> Na leitura de Leandra Postnay (2020, p. 5):

À ambiguidade da sentença “você vai voltar pra mim”, que sustenta ares românticos, somam-se o vocativo “benzinho” e o verbo “brincar”. O homem recorre, de maneira irônica, a um léxico próprio do campo afetivo para anunciar a violência ao corpo da mulher. A personagem dessa história é singular, ela anuncia no tribunal uma situação que, se calada, provavelmente lhe asseguraria a vida e a liberdade, mas, ao mesmo tempo, ela representa as tantas vítimas da ditadura e, por isso, dá visibilidade a esse grupo. Todavia, para além de ser uma integrante de tal grupo, ela é uma *mulher* vítima da ditadura diante de um torturador *homem*. Esse sujeito marca a diferença de gênero ao chamá-la de “benzinho” e ao se referir seja à tortura de maneira geral, seja à violência sexual como “brincadeira”.

A previsão de retorno anunciada na abertura da narrativa se concretiza em seu fecho, descrevendo mais um ciclo traumático inescapável. Nela, a violência de gênero, a farsa jurídica e a institucionalização da tortura atuam juntas no sentido de manter o trauma como matéria privada carente de espaços de simbolização coletiva. Tendo isso em vista, a literatura, neste conto, de fato se comporta “como o *registro* do que permaneceu *fora dos registros jurídicos*” (FELMAN, 2014, p. 132). O breve momento em que a protagonista de “Você vai voltar pra mim” — única sobrevivente entre seus companheiros de luta — reivindica a verdade naquela sala do tribunal tem a carga simbólica de centenas de vidas afogadas levantando suas vozes no clamor pelo direito à memória, à justiça e à verdade.

\* \* \*

Mesmo em casos de testemunhos, a fiabilidade das recordações em torno de um determinado evento ocorrido décadas atrás é amiúde posta à prova, confrontada por outros relatos ou evidências surgidas ao longo dos anos. Em condições normais, a memória mental se degrada: alimenta-se de lembranças concorrentes, mistura-se à de outras pessoas, torna-se turva ou pode fixar-se em clichês. Logo, é forçoso concordar com Aleida Assmann (2011, p. 265): “A memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental. Embora

---

<sup>131</sup> A tortura de mulheres constitui um capítulo à parte do relatório *Brasil: Nunca mais*: “O sistema repressivo não fez distinção entre homens e mulheres. O que variou foi a forma de tortura. Além das naturais diferenças sexuais da mulher, uma eventual gravidez a torna especialmente vulnerável. Por serem do sexo masculino, os torturadores fizeram da sexualidade feminina objeto especial de suas taras” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2011, p. 48).

esta se esfaça na velhice, o que é de se esperar, aquela nada terá perdido de sua força.” No caso da recordação de um trauma, o próprio ato de evocá-lo, quando se atinge o estágio em que é possível trazê-lo à superfície, é também traumático, porque induz a vítima à dor, à perturbação, à cena “que continua até o presente e é atual em todos os aspectos” (LAUB, 1992, p. 69, tradução minha).<sup>132</sup> Sobreviver a uma experiência como a da tortura deixa marcas tanto físicas quanto mentais. Em sua forma mais extrema, essa condição foi traduzida pelo filósofo austríaco Jean Améry, torturado pela Gestapo antes de ser deportado para Auschwitz, nos seguintes termos: “quem foi torturado permanece torturado. [...] Quem sofreu o tormento não poderá mais ambientar-se no mundo, a miséria do aniquilamento jamais se extingue. A confiança na humanidade, já abalada pelo primeiro tapa no rosto, demolida posteriormente pela tortura, não se readquire mais” (apud LEVI, 2016, p. 18).

Apesar de não perder força no mesmo ritmo ou com a mesma tenacidade com a qual a memória mental esvanece, a escrita do trauma no corpo é um testemunho que, de maneira análoga à recordação, carece de interlocutores para ser elaborado: as cicatrizes, as unhas arrancadas, a síndrome do pânico e a infertilidade, entre tantas outras sequelas visíveis e invisíveis, não podem comunicar sozinhas os significados da tortura. Elas necessitam de um espaço de interpelação.<sup>133</sup> Quando a urgência do ouvir se soma à tangibilidade da marca corporal, aquelas vítimas que não fitaram a górgona da ditadura assumem a complexidade de monumentos vivos do período; se fossem chamadas a depor no julgamento de seus torturadores, na fantasia democrática de uma justiça de transição levada a bom termo, seus corpos se tornariam um lugar de memória (FELMAN, 2014), lembretes de nossa constituição política:

O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros, mas também ao toque e à violência, e os corpos também ameaçam nos transformar na agência e no instrumento de tudo isso. Embora lutemos por direitos sobre nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são apenas nossos. O corpo tem sua dimensão invariavelmente pública (BUTLER, 2019, p. 33).

---

<sup>132</sup> “Observou-se, por exemplo, que muitos sobreviventes de guerras ou de outras experiências complexas e traumáticas tendem a filtrar inconscientemente suas recordações: evocando-as entre eles mesmos ou narrando-as a terceiros, preferem deter-se nas tréguas, nos momentos de alívio, nos interlúdios grotescos, estranhos ou relaxados, esquivando-se dos episódios mais dolorosos. Estes últimos não são trazidos de bom grado do magma da memória e, por isso, tendem a enevoar-se com o tempo, a perder seus contornos” (LEVI, 2016, p. 24).

<sup>133</sup> “A cena de interpelação, que poderíamos chamar de condição retórica da responsabilidade, significa que enquanto estou engajada em uma atividade reflexiva, pensando sobre mim mesma e me reconstruindo, também estou falando contigo e assim elaborando uma relação com um outro na linguagem. O valor ético da situação, desse modo, não se restringe à questão sobre se o relato que dou de mim mesma é ou não adequado, mas refere-se à questão de que, se ao fazer um relato de mim mesma, estabeleço ou não uma relação com aquele a quem se dirige meu relato, e se as duas partes da interlocução se sustentam e se alteram pela cena de interpelação” (BUTLER, 2017, p. 70).



O corpo torturado é um passado “aqui” e “agora”. Ele demanda a “mediação da linguagem e um quadro cultural interpretativo que permita que sua experiência seja anunciada, pensada e conceitualizada” (JELIN, 2002, p. 22, tradução minha). Mas exige também, no sentido contrário à apropriação do corpo pela esfera pública, a necessidade de seguir adiante, com ou sem a condenação daqueles que causaram o mal. A vida que “não cessa e que nos demandam filhos e netos” (KUCINSKI, 2012, p. 16) impõe seu curso inexorável. Muitas personagens no universo de B. Kucinski representam esse impasse: vivências de um *depois* que mesmo com o fim da ditadura permanece de alguma forma determinado por ela. É o caso, por exemplo, de Jesuína no capítulo “A terapia” de *Relato de uma busca* e o torturado Mané, em *Os visitantes*. Além destes, os contos “Sobre a natureza do homem”, “A instalação”, “O garoto de Liverpool” e “Tio André” trazem pontos de vista igualmente aptos a expressar o desamparo, o horror e a precariedade (da memória, do trauma, de suas existências).

\* \* \*

No conto “Sobre a natureza do homem” a relação entre trauma e desamparo surge como tema articulador num âmbito que se abre tanto para a questão da violência de gênero quanto à negligência do Estado em seus mecanismos reguladores de biopoder. A história é narrada por Rui de Almeida e se passa durante o período de implementação da Lei 10.559, de novembro de 2002, que previa o pagamento de indenizações às vítimas e familiares de mortos e desaparecidos da ditadura. Rui telefona para a família de Maria Imaculata, uma amiga da faculdade com quem estivera preso, para avisar que o prazo para os pedidos de indenização estava próximo do fim. Neste telefonema, Rui é informado que “Imaculata não fala ao telefone” e é orientado a conversar com o advogado da família. Através deste contato, o narrador descobre que as sevícias sofridas por Imaculata sob tortura na prisão não acabaram com a libertação proporcionada pela anistia:

*Depois foi pior.* Logo que ela saiu da prisão, recuperou um pouco de vivacidade, como se tivesse 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 roupa. E por duas vezes entrou em convulsão. Decidiram interná-la para tratamento (KUCINSKI, 2014, p. 47-8, grifo meu).

Imaculata é diagnosticada com “um transtorno psíquico muito severo e perigoso”. A partir dos sintomas descritos é possível compreender que a experiência extrema da tortura

ultrapassou, de maneira incontornável, os limites psíquicos da personagem. Como lembra Scarry (1985, p. 35, tradução minha), “a dor intensa é também destruidora da linguagem: conforme o conteúdo do mundo se desintegra, o conteúdo da linguagem se desintegra; à medida que o eu se desintegra, aquilo que expressaria e projetaria o eu é roubado de sua fonte e de seu sujeito.” Qualquer possibilidade de resgate desse estado, todavia, será negada a Imaculata após sua internação em um hospital psiquiátrico do SUS, onde sofrerá repetidos estupros por dois pacientes: “Eles se revezavam. Um a agarrava e tapava sua boca, o 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” (KUCINSKI, 2014, p. 48). A expressão “depois foi pior” utilizada pelo advogado pode causar estranheza ou parecer leviana uma vez que a narrativa já informara que a personagem havia sido “muito torturada”, que a equipe responsável por seus interrogatórios havia se utilizado de “uma selvageria sem limites” (KUCINSKI, 2014, p. 47). A hipérbole marca precisamente a obliteração de limites provocada pela tortura, a perda do mundo, do eu e da voz para a totalidade da dor (SCARRY, 1985). Para Leandra Postay (2020, p. 7), autora do artigo “Violência de Estado e de gênero em três contos de B. Kucinski”:

Qualquer ato de tortura já se configura como “uma selvageria sem limites”. A redundância enfatiza que, mesmo no território desumano e extraordinário da tortura, o que sua cliente sofreu foi particularmente desumano e extraordinário. Ela não foi apenas (como se esse advérbio aqui coubesse) torturada, ela foi muito torturada. Toda experiência de tortura contém a potência de se converter em trauma. No caso de Imaculata, é como se a intensidade do trauma se manifestasse de maneira proporcional a essa desmedida do que já não tem medida (“a tortura em excesso”).

Tendo em vista que a passagem da prisão à liberdade é acompanhada, no plano micro, pelo retorno ao seio familiar e, no plano macro, pelo processo de redemocratização e consequente fim da ditadura, o destino mais terrível que a tortura enfrentado por Maria Imaculata pode ser assim percebido pelo advogado porque alia sua condição de mulher (adoecida pela ditadura) a uma série de estupros que acontecem novamente sob a guarda do Estado — desta vez durante um Estado democrático que deveria *em tese* zelar pelo bem-estar de seus cidadãos. O foco na violência de gênero torna-se ainda mais evidente uma vez que comparamos o título do conto “Sobre a natureza do homem” à sua ocorrência na narrativa, no último contato entre Rui e Imaculata, antes desta ser capturada pela repressão: “Falávamos de cinema, literatura, filosofia. A última aula era de filosofia, e quase sempre a conversa começava pelo tema da aula. 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?”

(KUCINSKI, 2014, p. 45, grifo meu). Mais uma vez, convém trazer a leitura de Postay (2020, p. 7) sobre essa passagem:

Por mais que o senso comum utilize frequentemente o substantivo “homem” como sinônimo de “humanidade”, não se deve tomar como irrelevante a substituição no título de “ser humano” por “homem”. O fato de a mesma expressão aparecer duas vezes em formatos diferentes indica que essa distinção é significativa. O trecho acima transcrito é a expressão por excelência, no conto, da natureza do homem, do ser humano do sexo masculino: Imaculata, já atingida por uma situação de extrema violência e dor, passa por outra. No espaço em que deveria estar recebendo cuidado, é estuprada sistematicamente por dois outros pacientes, dois homens. Os traumas decorrentes da tortura e da violência sexual já se configuram como frutos da violência [...], mas nasce ainda outro fruto dessa situação: um filho.

Chama a atenção ainda o fato de que, diferente de Rui, Imaculata não era uma guerrilheira, não integrava nenhum grupo de combate ativo à ditadura e poderia ser considerada, no máximo, uma voz favorável à luta contra o regime. Nas palavras do narrador: “Eu não devia 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 devia conversar à toa com ela” (KUCINSKI, 2014, p. 44). É possível concluir que o sentimento de responsabilidade pelo destino de Imaculata pode ter sido a motivação por trás do interesse de Rui em certificar-se se a amiga de faculdade havia entrado com o pedido de indenização, mas este não será o foco da narrativa. Como pôde ser percebido durante a análise do narrador em *Os visitantes*, a culpabilização das vítimas está entre as práticas duramente criticadas pelo autor em seu projeto ficcional de resgate da memória da ditadura. A história cifrada por Kucinski nos interstícios deste conto parece estar muito mais voltada ao impacto duradouro dos anos de repressão sobre a vida daqueles que tiveram nenhum ou pouco envolvimento com a resistência ao estado de exceção. A hesitação sentida do outro lado da linha ao perguntar por Imaculata logo no início da narrativa, a mudança da família para uma chácara para não a deixar “exposta aos vizinhos” e a separação entre mãe e filho, espólio de uma carga de violência entre os dois que não é possível superar, são exemplos de angústias e fraturas que assombram o núcleo familiar retratado até o presente. Há, evidentemente, um extravasamento da violência da ditadura, que poderia ser considerada “superior àquela que se exerceu em outros países” porque “conseguiu ir muito além da data oficial de seu fim”, na percepção de Márcio Seligmann-Silva (2012, p. 64). O diálogo que encerra o conto, sobre o filho de Imaculata, reforça essa leitura:

– E o menino?

– 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).

A narrativa termina aberta a mais violência, articulada como desejo de vingança de uma criança de apenas quatro anos, geração nascida em um regime democrático, mas fruto de abuso sexual. Apesar de ter sobrevivido, Maria Imaculata é mais uma afogada “em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento” (LEVI, 1988, p. 132), vida humana reduzida a um estado quase vegetativo. Escondido da esfera pública, seu corpo perde o valor de testemunho no campo jurídico. Por isso, o desejo de esquecer e de ser esquecido, de não revolver a memória (a hesitação ao atender à ligação de Rui), determina a ausência de um pedido de indenização em seu nome. O passado de Imaculata é reduzido à promessa de violência futura de seu filho.<sup>134</sup> O trauma é, portanto, em sua essência, uma experiência impronunciável cuja irrepresentabilidade atravança a formação social e subjetiva dos envolvidos. Desse modo, vive-se uma suspensão de vivência, dolorosa e sem mediação, “em que o efeito do choque consiste numa comoção psíquica que traz a fragmentação, a desorientação e os mecanismos de defesa, produzindo-se uma clivagem do eu. Nesses casos, é comum que se instaure o recalque e um pesado silêncio” (VIEIRA, 2010, p. 154).

\* \* \*

A recorrência com que as narrativas de Kucinski descrevem retornos de situações não resolvidas e, muitas vezes, insolúveis, nas frases ou parágrafos finais de contos e capítulos compõe o que tenho chamado até aqui de arquitetura circular de sua obra, ou seja, uma espécie de tratamento literário do *eterno retorno* da violência histórica. Através dessa estratégia narrativa, o autor produz arremates que manifestam, na ficção, o comportamento em espiral do impacto traumático recalcado. Ao lado de outras “formas variadas de elaboração estética e linguística, como o testemunho, a dissolução do realismo, a fantasmagoria e a fragmentação de

---

<sup>134</sup> Em outra frequência traumática que acrescenta um recorte de classe, a Jesuína de *Relato de uma busca* é uma personagem que se aproxima de Imaculata porque também sofreu estupro (pelo padrasto, ou seja, em um ambiente que deveria ser seguro) e se encontra incapacitada após o fim da ditadura. Com o fechamento da Casa da Morte em Petrópolis, onde trabalhava como faxineira, Jesuína passa a sofrer alucinações, sangramentos e desmaios: “Faço faxina; antes, ajudava na cozinha, mas lá gritavam muito; eu pedi transferência, nem que fosse para a faxina. Mas na faxina também qualquer coisa me deixa nervosa e aí eu tremo, fico fraca e tenho que me encostar; muita sujeira também me deixa nervosa” (KUCINSKI, 2012, p. 119). Ela expressa o desejo de reintegração social, mas aquilo que testemunhou trabalhando para o torturador Sérgio Paranhos Fleury a impede de viver uma vida “normal”: “Sinto muito barulho na cabeça, quero tirar isso tudo da minha cabeça e não consigo. Queria arranjar namorado firme, me divertir, mas as colegas nem me convidam mais, dizem que eu sou uma chata, que estou sempre deprimida...” (KUCINSKI, 2012, p. 120).

perspectiva” (GINZBURG, 2017, p. 165), a arquitetura circular oferece à forma literária uma possibilidade de representação estética do trauma.

O conto *A instalação* é um bom exemplo dessa estratégia: nele, duas primas que mal se conhecem resolvem encontrar-se após a morte de seus maridos. Da primeira delas, Nair, cujo olhar às vezes se confunde com o do narrador, sabemos que é uma sobrevivente dos porões da ditadura e que carrega um tique nervoso na sobrancelha esquerda e uma lesão no tendão, sequelas das sevícias no pau de arara. Da segunda prima não conhecemos o nome, apenas que foi casada com um militar chamado Oswaldo e que agora vive sozinha num casarão que, aos olhos de Nair, funcionária da Pinacoteca de São Paulo, revela em cada detalhe a ausência de requinte característica do *kitsch*. O ponto de pressão e desequilíbrio do conto se concentra na imagem de uma instalação na cozinha do palacete – “finalmente uma obra de bom gosto” (KUCINSKI, 2014, p. 137) — formada por uma “peça composta de cachos de banana carnudos e abundantes envolvendo um longo vergalhão de madeira envelhecida, erguido como um totem” (KUCINSKI, 2014, p. 137). Ao perguntar à dona da casa o que seria a haste no meio daquela “instalação de arte antropofágica” (KUCINSKI, 2014, p. 137), Nair descobre que se trata de um pau de arara, presente que o marido recebera dos colegas da polícia ao se aposentar.

A estrutura sucinta da narrativa e seu arremate desconcertante provocam uma *abertura* (CORTÁZAR, 1999) que merece atenção crítica: ao aproximar o político do artístico e do literário, ela provoca a necessidade de indagarmos, junto a Márcio Seligmann-Silva, “como a memória pode ‘lançar raízes’ em um país como o Brasil que reconhecidamente ‘não tem justiça’, onde não se incriminam os assassinos, onde os crimes são abandonados na ‘lata de lixo da história?’” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 84). O conto responde a esse questionamento por meio do confronto entre o trauma pessoal de uma torturada e a precarização da memória coletiva, simbolizada pela problemática ressignificação decorativo-utilitária de um instrumento de tortura.

O início de *A instalação* reforça a inscrição do trauma coletivo na esfera do privado. No parágrafo de abertura, à medida que acompanhamos a chegada da personagem Nair à casa da prima, somos apresentados a um passado “vivido no presente” (BUTLER, 2017, p. 90) expresso nas marcas de sofrimento que, mesmo após dez anos, continuam a acompanhar a protagonista:

Subiu os degraus devagar, um a um, já preocupada com a volta, quando teria que descer e sentiria as agulhadas no joelho direito. Dez anos haviam passado. O tique nervoso na sobrancelha esquerda, reflexo condicionado das cacetadas, sumira com dois anos de divã, mas a lesão no tendão, de quando a penduraram no pau de arara ficou para sempre. Se soubesse da escadaria, não teria vindo (KUCINSKI, 2014, p. 135).

Fica explícita, de imediato, a caracterização da personagem como sobrevivente dos porões da ditadura civil-militar brasileira, alguém que, nas palavras de Agamben (2008, p. 36) sobre as testemunhas de Auschwitz, “tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar”. Ademais, a abertura marca a entrada da narrativa no campo do trauma, cujos sinais se manifestam tanto física quanto psicologicamente. No entanto, como veremos ao final do conto, o excesso de estímulo que caracteriza o trauma (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8) virá desbaratar a aparente normalidade da protagonista, revelando a precariedade de sua condição de sobrevivente em uma sociedade sem lugar para a memória. Logo após ser informada da origem do vergalhão, a seqüela nervosa que havia sido “curada” após dois anos de terapia volta à tona:

Curiosa, ela perguntou:

– E essa coisa tão bonita, o que é?

– São pencas de banana que eu deixo aí para madurar.

– E aquela haste no meio?

– É lembrança do meu marido; é o pau de arara que o Oswaldo ganhou dos colegas quando se aposentou da polícia.

Ela sentiu um frio subindo pela barriga e logo o beliscar pesado dos tiques na sobancelha (KUCINSKI, 2014, p. 137).

O acionamento da resposta nervosa frente ao instrumento de tortura encerra a narrativa com a imagem da protagonista sofrendo um silencioso desconforto fisiológico. Ao refletir sobre as representações do rosto torturado nas artes, Elaine Scarry (1985, p. 52, tradução minha) chama a atenção para a recorrência da “boca aberta sem que nenhum som alcance alguém”, e como essa imagem “coincide com a maneira como a dor envolve aquele que está sofrendo, mas permanece sem ser percebida por qualquer outra pessoa”. Ou seja, o silêncio final sugere aquela aporia do relato traumático, a impossibilidade de elaboração de uma experiência que não pode ser expressa porque resistente à compreensão. A reação física representada pelo frio na barriga e o retorno do tique na sobancelha introduz “uma figura nova que produz e reproduz o silenciamento da experiência ao mesmo tempo em que atesta a sua facticidade: ‘isto existiu, mas não pode ser colocado em palavras’” (ENDO, 2012, p. 119).

O objeto que despertou o interesse estético da protagonista e que, logo em seguida, provoca-lhe um choque não traduz apenas “o impacto violento do trauma [que] se associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência”, mas, sobretudo, “os limites do sujeito em sua própria autoconsciência” (GINZBURG, 2017, p. 158). Traída pela própria memória na instância do privado, e pela ausência de medidas oficiais capazes de promover regeneração ética e política na esfera pública, o gesto final da personagem Nair extrapola os limites do simbólico para incorporar aqueles que tocaram o fundo, as testemunhas integrais que sucumbiram nos

porões da tortura. Nesse sentido, as considerações de Jaime Ginzburg (2017, p. 399) sobre a crônica “Lixo”, de Luis Fernando Verissimo, parecem igualmente pertinentes para pensarmos “A instalação”:

A facilidade com que as ideologias conservadoras tratam com desprezo a memória das vítimas do autoritarismo se associa à ameaçadora imagem da volatilidade. Em algumas poucas linhas, se apresenta um breve painel de mecanismos da política do esquecimento (cf. Richard, 1999), em coerência com estratégias de redução da violência histórica a distorções e mentiras.

Como adverte Yves Michaud (1992), imprevisibilidade, caos e violência estão geralmente juntos. Curiosamente, esses mesmos elementos encontram-se alinhados ao longo da narrativa de Kucinski, estrategicamente distribuídos com vistas a criar e manter a tensão narrativa até seu ponto de ruptura. A passagem forçada de Nair pelos cômodos do palacete acompanhando a prima orgulhosa revela em detalhes a confusão de móveis pesados, bibelôs, vidros imitando cristais, louças decorativas; um verdadeiro cabo-de-guerra no qual mau gosto e excesso estético competem pela hegemonia ornamental:

Nossa personagem nunca tinha visto tanto kitsch. *Nouveaux riches*, pensou. O canto era tomado por um pomposo bar de pseudojacarandá, com balcão de plástico marmorizado e prateleiras repletas de taças de vidro imitando cristal. Na passagem para a copa, pratos decorativos de louça pintados de ouro falso e carmesim pendiam da parede (KUCINSKI, 2014, p. 136).

É marcante na passagem a carga semântica relacionada com o simulacro e a aparência: o bar pomposo, o pseudojacarandá, o plástico marmorizado, a imitação de cristal, o ouro falso, etc. ratificam veleidades de ascensão social e denotam o apreço daquele núcleo familiar por status e reconhecimento; uma crítica tanto à pequena burguesia que optou por se manter alienada quanto às patentes e aos abastados que participaram ativamente nos lucros da ditadura e se mantiveram à sombra das benesses do silenciamento que se seguiu. Também é importante ressaltar do trecho que, ao fazer uso do expediente cinematográfico da *mise-en-scène*, o narrador de Kucinski mantém-se colado à personagem que passeia pelos cômodos empurrada por sua anfitriã para construir, com isso, um escalonamento irônico da aversão e do horror: num primeiro momento, o leitor acompanha o olhar de estranhamento e desprezo de Nair sobre os elementos de decoração da prima; em seguida, é surpreendido por uma construção validada pela protagonista como “obra de bom gosto”, porém muito mais problemática porque eticamente condenável. Em meio à imprevisibilidade e ao caos do *kitsch*, a violência simbólica do pau de arara irrompe numa explosão de cores e frutas:

A peça era composta de cachos de banana carnudos e abundantes envolvendo um longo vergalhão de madeira envelhecida, erguido como um totem. Os

bagos de banana iam do verde profundo ao dourado voluptuoso, passando pelo amarelo-ouro, o laranja, o marrom, um completo arco-íris tropicalista (KUCINSKI, 2014, p. 137).

Neste ponto, não deve passar despercebida a menção à Tropicália, movimento de ruptura cultural do final da década de 60 encabeçado por cantores-compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé e reprimido pela ditadura ainda em 1968.<sup>135</sup> Um dos principais estandartes do movimento — a experimentação sensorial — surge na passagem encarnado num símbolo bastante representativo do paraíso tropical, a banana, cuja carga de saciedade e bonança entrará em curto-circuito com aquela imagem de privação e violência institucional, o pau de arara. À inventividade dos tropicalistas, Kucinski sobrepõe o castigo cruel, desumano e degradante da tortura, outro campo fértil da criação humana, segundo Michaud (1992, p. 77):

No campo dos tormentos, sevícias, castigos e crimes, a inventividade humana foi e é inesgotável. Os museus de suplícios atestam uma imaginação delirante a serviço da produção da dor, do pavor e da morte; não há técnica disponível que não tenha tido sua aplicação imediata sobre os corpos vivos como matéria-prima da dor, com uma solidariedade perversa entre habilidade técnica, conhecimento do corpo, de sua sensibilidade e de sua fragilidade.

O percurso empreendido pela personagem central de *A instalação* pode ser ainda compreendido como passagem de regressão da *bíos* (a vida em sociedade) à *zoè* (a vida comum a todos os seres vivos), método de desumanização corolário dos estados de exceção. Essa distinção, apresentada por Agamben na obra *Homo sacer* (2004), nos ajuda a perceber o pau de arara como epítome da alienação total do corpo, da “redução sinistra da vida humana à vida nua” (GAGNEBIN, 2008, p. 14) a que foram submetidos aqueles classificados como “subversivos” por uma ditadura empenhada em destruir física e espiritualmente seus opositores. No domínio da *zoè*, o *homo sacer* é aquele cuja vida não tem valor e que pode, portanto, ser sacrificado em nome de um bem maior. Foi em nome da democracia, durante aqueles que foram os menos democráticos dos regimes, que o aparato repressivo dos governos militares desapareceu, matou e torturou barbaramente centenas de brasileiros, anulando “radicalmente todo estatuto jurídico do indivíduo, [e] produzindo, dessa forma, um ser juridicamente inominável e inclassificável” (AGAMBEN, 2004, p. 14).

Por trás da panóplia de bem-estar e probidade, o palacete representa, portanto, esse vazio de direito, a zona de anomia do estado de exceção da qual o Brasil nunca se retirou

---

<sup>135</sup> Segundo Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling (2015, p. 466), “a Tropicália misturava a tradição da canção popular com o pop internacional e com experimentações de vanguarda, evocava imagens estereotipadas do Brasil como paraíso tropical, e realizava a crítica aguda do país com referências incisivas à repressão política, à desigualdade e à miséria social”.



completamente. Esse paradigma se alimenta sobretudo da irresolução dos crimes contra a humanidade cometidos durante a ditadura, da inexistência de políticas públicas eficazes de valorização da memória, da morosidade na instauração de uma Comissão da Verdade. E se alimenta, no conto, da presença de um símbolo de tortura transformado, primeiro, em objeto de homenagem e saudosismo, em deferência aos serviços prestados na polícia e, a seguir, elevado a instalação artística de bom gosto. Como assegura a professora Eurídice Figueiredo (2017, p. 26):

No Brasil não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia, o país se recusa a enfrentar seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção. Enquanto houver esse “vácuo de justiça” (FUKS, 2016), ou seja, enquanto vigorar essa lei iníqua que perdoou os torturadores e os assassinos, o Brasil não ousará olhar para seu passado, continuará sendo um país desmemoriado.

O próximo conto a ser analisado, “O garoto de Liverpool”, é uma narrativa de engano e, caso sua extensão não fosse um empecilho, poderia ser considerada um romance de formação<sup>136</sup> abreviado. Trata-se da história de um jovem jornalista australiano, autor de dois romances históricos, que desembarca no Brasil vindo da Inglaterra com a missão de cobrir atrocidades cometidas contra nações indígenas. O conto é narrado por uma testemunha da breve passagem desse jovem pelo país, alguém de quem sabemos apenas que morava em São Paulo na época e ofereceu ao rapaz estadia em sua casa. Patrick, como é chamado, é descrito como um hippie, o que não agrada o narrador: “Querida proclamar no corpo o seu desprezo pela convenção e sua disposição rebelde. Querida chocar com a própria presença, testar reações [...]. Aqui não havia hippies como na Inglaterra; esse tipo de visual confundia” (KUCINSKI, 2014, pp. 138-9). Seu aspecto físico é tratado com relevância porque será o desencadeador do enredo. O jovem vindo de Liverpool é logo visto como um idealista ingênuo: “conhecia tudo o que se pode ler em livros e jornais sobre a violência contra os índios, mas, curiosamente, pouco sabia das violências contra opositores da ditadura. A imprensa britânica não se incomodava com a ditadura, uma entre tantas, e até das mais brandas, o próprio Patrick pensava” (KUCINSKI, 2014, p. 139).

De São Paulo o rapaz parte para Belém do Pará, mas seu plano de escrever sobre o impacto da construção da Transamazônica na vida dos indígenas é frustrado assim que desembarca em Altamira (PA). Confundido com um “subversivo” na região onde o Exército já começara a operação de extermínio da Guerrilha do Araguaia, Patrick é preso e torturado por

---

<sup>136</sup> A categoria “romance de formação” (*Bildungsroman*) designa romances focados no desenvolvimento de um jovem herói ou de uma jovem heroína. Em geral, descrevem o processo de amadurecimento alcançado através da superação de diferentes obstáculos morais, sociais, intelectuais ou mesmo físicos (CUDDON, J. A., 2013).

semanas até que “um oficial que tinha morado na Inglaterra [...] se convenceu de que ele era mesmo um jornalista”:

Foi levado a um quartel e pendurado nu, num travessão, com mãos e pés atados. Queriam saber quem era o contato dele em Altamira. Ele nem entendia o que estavam perguntando e não adiantou dizer que era jornalista. Repetiam as perguntas e o espancavam com uma colher de pau nos pés, nas costas e nas nádegas. Quanto mais ele se confundia no português, mais eles achavam que estava escondendo informação e mais o espancavam. Então o jogaram num buraco de uns quatro metros de profundidade e lá o deixaram um tempão. De vez em quando o tiravam para mostrar fotografias ou fazer novas perguntas; depois o jogavam de volta. Até que não o tiraram mais dali. Passou frio e fome. Chegou a defecar e urinar ali mesmo, dentro do poço (KUCINSKI, 2014, pp. 140-1).

Como vimos no breve comentário sobre o romance *Setenta* de Henrique Schneider, em mais esta narrativa de engano e tortura a violência gratuita, não-motivada, produz um sujeito cindido, ciente apenas de que a dor e o regime autoritário são incontestavelmente reais. Após ser libertado pelos militares — que lhe devolveram “parte do dinheiro dele e o mandaram embora com a ordem de não abrir a boca, caso contrário sumiriam com ele” (KUCINSKI, 2014, p. 141) —, Patrick retorna a São Paulo e, no dia seguinte, volta à Inglaterra. O *Bildung*, neste caso, se relaciona à perda do idealismo (e, até certo ponto, da inocência), simbolizado pelo corte de cabelo e barba bem rentes antes de deixar o Brasil. Além de abordar a perseguição que muitas vezes atingia pessoas que não possuíam qualquer ligação com grupos de combate ao regime militar, “O garoto de Liverpool” é um conto que alia os mecanismos de controle narrativo da repressão (a visão de “ditabranda” que chega ao exterior, a ameaça de morte caso a vítima delate seus torturadores) à precariedade do corpo frente ao poder de uma máquina empenhada na destruição de seus opositores. Com este conto, Kucinski reforça o alcance devastador e impensável, não-computável porque sem testemunhas, dos crimes perpetrados pelos militares; e não é sem ironia que a história que poderia desconstruir o mito de uma ditadura “das mais brandas” é justamente aquela que não deixa rastros, desaparecendo junto com o jornalista que abandonou o sonho hippie depois de uma curta temporada no Brasil.

\* \* \*

Antes de encerrarmos esta seção, convém mencionar, ainda, o conto “Tio André”, penúltima narrativa da coletânea *Você vai voltar pra mim*. Nele, pai e filho viajam ao interior para visitar o tio do menino que morava em um solitário barraco à beira do rio. O trajeto da rodoviária até a morada do tio é feito a pé pelos dois visitantes e, no caminho, pai e filho conversam sobre o parente “metido no mato feito eremita; pior, feito tatu com medo de sair da

toca” (KUCINSKI, 2014, p. 169). Alternando curtos diálogos com as lembranças do pai José Moura sobre seu irmão André, a narrativa aos poucos revela detalhes sobre as razões para a personagem “morar tão longe”, ter “medo das pessoas” e preferir “ficar longe” delas (KUCINSKI, 2014, p. 169):

- 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.
- 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.
- Então a polícia é do mal? (KUCINSKI, 2014, pp. 170-1).

É sintomático que logo no início o pai é apresentado levando o filho pelas mãos, gesto de proteção, mas também de instrução, sobretudo em face da aprendizagem que se configurará ao final da narrativa. José Moura sente-se tomado por um impasse moral: não deseja corroborar a conclusão do filho, mas considera errado mentir. “Não filho,” ele diz, “a polícia é do bem, ela persegue os bandidos, que são do mal, 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). Nesta altura do conto, a dicotomia bem/mal, bandidos/mocinhos (o tio é considerado um herói no mundo imaginário do filho Ricardinho) parece sustentar o universo da criança.

À medida que a leitura progride, a excentricidade (ou misantropia) da personagem título ganha traços de uma *psique* profundamente traumatizada. André fora torturado por engano, a polícia estava na verdade à procura de José Moura, “o irmão nem sabia que ele era da organização; ele fazia questão de não envolver o André, sempre protegeu o irmão menor” (KUCINSKI, 2014, p. 172). Apaixonado por literatura, André estudava Letras e tinha planos de ser escritor. No entanto, a prisão e a tortura provocam nele uma fratura irremediável; abandona a faculdade e passa a falar cada vez menos — “o que aconteceu na cadeia, o André nunca contou a ninguém” (KUCINSKI, 2014, p. 172). Fechada em seu próprio trauma, a personagem passa a reescrever sua relação com o mundo nos mesmos moldes da relação de seu corpo com a sala de tortura:

Na tortura, o mundo é reduzido a um único cômodo ou conjunto de cômodos. A sala de tortura não é apenas o ambiente em que ocorre a tortura; não é apenas o espaço que por acaso abriga os vários instrumentos usados para bater, queimar e produzir choque elétrico. Ele próprio é literalmente convertido em outra arma, em um agente da dor. Todos os aspectos da estrutura básica — paredes, teto, janelas, portas — passam por essa conversão (SCARRY, 1985, p. 40, tradução minha).

Para o tio André, só existe a repressão e a memória da dor; em seu delírio persecutório provocado pelo que sofreu sob custódia dos militares tudo representa uma ameaça a seu bem-estar, qualquer gesto pode ser interpretado como risco de enfrentar novamente a sala de tortura. O trauma inscreve-se tão profundamente nesta personagem que, mesmo com o fim da ditadura, ele “não dava seu endereço a ninguém [...]. 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). Após ser solto depois da segunda prisão, tranca-se no quarto para vigiar a rua: “Se aparecia o cobrador da Light, o carteiro, qualquer pessoa de uniforme, ele fechava as persianas e se encolhia num canto do 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” (KUCINSKI, 2014, p. 173).

Mais uma vez a arquitetura circular da obra de Kucinski — que poderíamos designar como uma poética do retorno do recalcado — faz com que esses mesmos elementos, apresentados a meio do conto, retornem com implicações funestas no desfecho da narrativa. Ao chegarem ao barraco de “aspecto lúgubre” com “ar de abandono” onde morava o tio, pai e filho descobrem o corpo de André e, ao seu lado, a “latinha de formicida e a garrafa de guaraná pela metade”. Um caboclo que se aproximara informa que por ali não andava polícia alguma: “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, pp. 174-5). A cena recupera os elementos simbólicos de anos atrás, através dos quais, na memória passada sempre presente que caracteriza a vivência precária de André no pós-ditadura, o fiscal das águas é confundido com um policial. Desta vez, no entanto, o formicida estava à disposição e a personagem consegue dar cabo à própria vida.<sup>137</sup> Para o tio André, a tortura e a perseguição nunca abandonam seu horizonte simbólico; estar vivo significa estar constantemente vulnerável à violência do outro:

Somos constituídos politicamente em parte pela vulnerabilidade social dos nossos corpos — como um local de desejo e de vulnerabilidade física, como um local de exposição pública ao mesmo tempo assertivo e desprotegido. A perda e a vulnerabilidade parecem se originar do fato de sermos corpos socialmente constituídos, apegados a outros, correndo o risco de perder tais ligações, expostos a outros, correndo o risco de violência por causa de tal exposição (BUTLER, 2019, p. 29).

---

<sup>137</sup> Ecoa-se aqui um desejo recorrente e já expresso pela personagem de “Você vai voltar pra mim”: “Por fim, falou da advertência do torturador. Disse que para lá não voltava, preferia morrer. Se a levarem de volta se mata, se atira pela primeira janela; se não tiver janela, se mata batendo a cabeça na parede; se não tiver parede, corta os pulsos; se não tiver com que cortar; morde com os dentes; se não der certo, faz greve de fome até morrer” (KUCINSKI, 2014, p. 70).

Vítimas sobreviventes de torturas estão, via de regra, imersas em sinais de precariedade que trazem a experiência traumática à tona (SCARRY, 1985). Nesse sentido, é certo concluir que o isolamento institucional, ou seja, o encerramento da vítima em uma página virada da história, sem articulação do vivido e sem interlocução social, interdita sua possibilidade de reintegração e reforça a materialidade viva da violência. Como adverte Nelly Richard (2004, p. 27): “Somente uma cena de produção de linguagem permite quebrar o silêncio traumático de uma não-palavra cúmplice do esquecimento e salvar-se da repetição maníaco-obsessiva da memória, [...] modificando a textura vivida e a consistência psíquica do drama.” O isolamento autoinfligido da vítima em “Tio André” simboliza ao pé da letra diferentes camadas de distanciamento (jurídico, legal, social, afetivo) cuja consequência mais extrema é a evasão final do indivíduo. Em seu desfecho, o conto retoma a forma do diálogo entre pai e filho, José Moura e Ricardinho, quando a criança é confrontada com a morte pela primeira vez:

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, pp. 175-6).

A conclusão inevitável na resposta do pai é, talvez, a grande síntese do pensamento ético-literário da obra de Kucinski. As relações de causa e efeito que levam da prisão arbitrária à tortura, e desta a um transtorno psicológico que retira o sujeito do tecido social e provoca seu suicídio, são as mesmas de muitos outros contos e fragmentos analisados até aqui: a insistência da personagem-título em “Joana”, o desconforto em “A entrevista”, o rito de passagem em “O velório”, o tique nervoso em “A entrevista”, a disfunção de Jesuína no fragmento “A terapia”, a família arruinada em “Sobre a natureza do homem”, as narrativas melancólicas de *Relato de uma busca* e *Os visitantes* etc. Todas essas criações exploram as consequências presentes da falta de elaboração coletiva do trauma da ditadura, todas assinalam, em alguma medida, os perigos da memória cair na contemplação solitária de si mesma (RICHARD, 2004). A arquitetura cíclica tantas vezes enfatizada acima — que pode se manifestar na forma (e.g. “Tio André”), no discurso (e.g. “A mãe rezadeira”), no enredo (e.g. “Você vai voltar pra mim”), nas imagens e símbolos (e.g. “O velório”) ou mesmo entre obras distintas (e.g. os fragmentos estudados das novelas *K.* e *Os visitantes*) — sugere que a tradução estética das vivências da ditadura na ficção de Kucinski se dá, no interior das narrativas e através de seus elementos constitutivos, por meio de ressurgências daquilo que foi coletivamente reprimido. Perdas e traumas não superados engendram uma ficção em conflito consigo mesma, que oferece poucas saídas ao ciclo vicioso da violência.

## 2.4. A PRECARIZAÇÃO DA MEMÓRIA

Para Adorno (2008, p. 18), a tensão da obra de arte é significativa porque dialoga com as tensões externas que a envolvem — “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto [...] que define a relação da arte com a sociedade”. Tendo em vista o percurso apresentado até aqui, o retorno do recalcado como *modus operandi* de grande parte das narrativas estudadas reforça a noção do trauma, sobretudo se pensarmos no trauma da tortura ou do desaparecimento de um familiar, como um ciclo que nunca se fecha, transformando-se em espiral infinita de recorrências da violência nas esferas pública e privada. Caso o luto fosse abordado coletivamente, os sujeitos sociais poderiam encarar suas dores e superá-las de maneira a quebrar com este ciclo. Por outro lado, aquilo que não consegue ser elaborado simbolicamente produz, a cada retorno, uma memória irrepresentável em âmbito sócio-histórico, mais e mais precarizada à medida que o tempo mascara o recalque e “a palavra ‘memória’, como tantas outras que circulam insipidamente, sem peso ou gravidade, pelos canais de comunicação” apaga “da voz pública a rememoração intratável, antissocial do pesadelo que torturou e atormentou seus sujeitos no passado” (RICHARD, 2004, p. 18).

Dessa forma, a dimensão testemunhal das várias narrativas que compõem as três obras de Kucinski analisadas em conjunto se abre para uma compreensão mais ampla de testemunho, que comporta não somente o trauma imediato da ditadura e a escuta do outro (GAGNEBIN, 2009),<sup>138</sup> mas também um *testemunho da precarização da memória*, ou seja, do amálgama passado-presente que determina vivências aquém do potencial social de um Estado de direito. A elaboração ficcional do período da ditadura passa a ser, portanto, uma reação à normatização do silenciamento e àquela individualização do trauma através das quais os estados de exceção logram manter-se sub-repticiamente operacionais. A *arquitetura circular* e a *multiplicidade de perspectivas* trabalhadas pelo autor reforçam a construção de um trauma cultural, coletivo e indivisível. Ademais, ao lado desses dois elementos constitutivos, a estrutura fragmentária de *K.* e *Os visitantes* descentraliza a função articuladora da personagem do pai e do narrador-autor, desprovendo um e outro de qualquer condição de autoridade. Pelo contrário, suas perspectivas são retratadas como parciais, incompletas ou contestáveis. Em cenas de confronto ou interpelação, é comum que personagens no interior de cada obra e entre uma novela e outra

---

<sup>138</sup> Como visto em *Relato de uma busca* e nos contos “A mãe rezadeira”, “A beata Vavá”, “Joana”, “Você vai voltar pra mim” e “O garoto de Liverpool”, entre outros.

apontem erros ou ponham em dúvida a credibilidade da narrativa: vozes que podem acrescentar emendas, correções, mentiras, projeções. Define-se, dessa maneira, um *corpo ficcional gregário* — aberto à reordenação, à inserção de novas evidências (verdadeiras ou falsas), aos esclarecimentos de Comissões, às reformulações da memória, ao embate de lembranças conflitantes etc. — caso *sui generis* na literatura brasileira contemporânea.

Em certa medida, essa característica da ficção de B. Kucinski, de uma obra aparentemente inacabada (ou inacabável) e atenta ao presente, pôde assumir a forma que assumiu em virtude dos trabalhos das Comissões Nacional e Estadual (SP) da Verdade, também elas gregárias, centradas na face coletiva de traumas pessoais e motivadas pelo direito à memória, à verdade e à justiça. Assim como os contos e novelas de Kucinski, os relatórios finais da CNV reconhecem não ser possível “ignorar que a gravidade da violência do período e a profundidade do sofrimento experimentado deixaram marcas indelévels na sociedade brasileira”, e que “um trauma é mediado, necessariamente, pela maneira como cada vítima vivenciou e elaborou a experiência e pela forma como pôde reconstruir suas relações com o mundo exterior, a partir dos eventos marcados pelo sofrimento” (BRASIL, 2014, p. 426). A emergência simultânea do mecanismo institucional e das obras estudadas e sua retroalimentação (a inserção da novela *K.* no relatório final e a problematização da CNV em *Os visitantes*) mostra que ambas as esferas parecem cientes de que “vida para os mortos reside numa lembrança (por parte dos vivos) de sua história; justiça para os mortos reside numa lembrança (por parte dos vivos) da injustiça e do ultraje cometidos contra eles” (FELMAN, 2014, p. 44).

Essa poética gregária dentro do ciclo de memória cultural em evidência é uma resposta da contemporaneidade a nossa tendência ao esquecimento, seja ele involuntário ou institucionalmente motivado. A cada romance, conto, poema ou novela publicados, o passado “estático” é revolvido por novos sentidos que não têm a pretensão de verdade factual, mas testemunham a favor da quebra de determinados enquadramentos em direção a uma compreensão multifacetada do que duas décadas de governos antidemocráticos significam para o país ainda hoje, quase 40 anos depois. Por meio da pesquisa em arquivos, dos resultados provisórios e finais de Comissões da Verdade e da imaginação, este recorte da ficção brasileira contemporânea não parece preocupado apenas com elaborar esteticamente memórias da ditadura, mas construir um arquivo de seu *esquecimento*, registrando para isso, a partir de rastros, os efeitos públicos e privados da individualização do trauma:

O passado deixa *vestígios*, nas ruínas materiais e nas evidências, nos percursos mnemônicos do sistema neurológico humano, na dinâmica psíquica individual e no mundo simbólico. Em si mesmos, esses traços não constituem “memória” a menos que sejam evocados e colocados em um contexto que lhes dê sentido.

Surge, então, uma outra questão: como superar as dificuldades de acesso a esses rastros, para evitar o esquecimento. A tarefa envolvida implica descobrir e revelar, trazer à luz o oculto, “atravessar a parede que nos separa desses vestígios” (Ricoeur, 1999, 105). A dificuldade não é que restem poucos vestígios ou que o passado tenha sido destruído. Em vez disso, o que conta são os impedimentos de acesso a esses vestígios causados pelos mecanismos de repressão e pelos deslocamentos, que provocam distorções e transformações em diferentes direções e de diversos tipos (JELIN, 2002, p. 18, tradução minha).

A busca, o trauma e o retorno são elementos imbricados nesta poética e, por isso mesmo, serviram à categorização mais sistemática da literatura sobre a ditadura apresentada no capítulo 1. Na fatura das obras, eles representam rastros de um autoritarismo que se revela ainda presente na precarização de sujeitos e memórias: são precarizadas as buscas de familiares que não puderam enterrar seus mortos, são precarizadas as vidas roubadas de sua sociabilidade pelo trauma, são precarizados os mecanismos de proteção institucionais, cuja mais recente ameaça veio do presidente da república Jair Messias Bolsonaro que, em março de 2021, recebeu aval da justiça para celebrar o golpe civil-militar de 1964 durante seu governo. Consequentemente, pelo terceiro ano consecutivo, o Ministério da Defesa emitiu uma “Ordem do dia alusiva ao 31 de março de 1964” declarando — na contramão de toda a produção historiográfica e científica produzida nos últimos anos — a importância de comemorar o “movimento de 1964”, embasada em argumentos já refutados por historiadores, cientistas políticos e jornalistas de uma luta contra “a ameaça à democracia” e pela “responsabilidade de pacificar o país”.

Para Judith Butler (2016, p. 16), “a concepção mais ou menos existencial da ‘precariedade’ está [...] ligada à noção mais especificamente política de ‘condição precária’”.<sup>139</sup> O espaço social ocupado pelo corpo é um espaço em constante disputa dentro do qual organizações sociais e políticas se articulam para definir padrões de sociabilidade, ou seja, determinar sobre quais corpos a condição precária pode recair. Logo, reconhecemos como passíveis de luto aquelas vidas que os enquadramentos normativos à nossa disposição assim as percebem: “Consequentemente, a proibição de matar, por exemplo, se aplicará apenas àquelas vidas que são enlutáveis, não àquelas que já são consideradas não enlutáveis (que já são consideradas perdidas e, portanto, nunca plenamente vivas)” (BUTLER, 2021, p. 58). A precariedade, por outro lado, ainda segundo Butler, “pode ser apreendida, entendida, encontrada, e pode ser pressuposta”, mas nunca “adequadamente *reconhecida*.” É neste ponto crucial que a precarização da memória precisa ser entendida: o sentido de “reconhecimento”

---

<sup>139</sup> “A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (BUTLER, 2016, p. 46).



defendido por Butler pressupõe o respaldo da legalidade. Trata-se, portanto, de uma condição resguardada pelo direito e pela inteligibilidade — “entendida como o esquema (ou esquemas) histórico geral que estabelece os domínios do cognoscível” (BUTLER, 2016, p. 21) — que garante aos sujeitos reconhecidos como tais a proteção da lei contra quaisquer violências ou ofensas a seus corpos. Considerar uma memória “não enlutável” — precária e, portanto, “perdível” — é uma tentativa deste estudo de reconhecer que um futuro foi roubado à memória da ditadura no momento em que se assumiu coletivamente que sua preservação seria menos importante que a reconciliação nacional (ou nociva à mesma).<sup>140</sup> Ainda citando Judith Butler em *A força da não violência*, gostaria de convidar leitoras e leitores a perceber a comutabilidade entre “vida” e “memória” na passagem abaixo sem ferir, com o atrevimento, o sentido original pretendido pela filósofa:

Pois a vida potencialmente enlutável é aquela que merece um futuro, um futuro cuja forma não pode ser prevista nem prescrita com antecedência. Salvar o futuro de uma vida não é impor a forma que essa vida assumirá, o caminho que ela seguirá: é uma maneira de manter em aberto as formas contingentes e imprevisíveis que as vidas podem assumir (BUTLER, 2021, p. 118).

Ademais, no Brasil, a manifestação parcial e tardia da justiça, centrada no direito à reparação e à verdade, abdicou do julgamento dos crimes cometidos pelo Estado, deixando impunes delitos imprescritíveis (como a tortura) e continuados (como a ocultação de cadáveres), uns e outros não contemplados pela Lei de Anistia. Estabelece-se com isso um limite além do qual vítimas e familiares deixam de ser reconhecidos pelo Estado e pela sociedade civil. Cruzar essa linha torna-se sinônimo de “revanchismo”, de “perturbação da ordem”, de “oportunismo indenizatório”. No entanto, na conclusão de Eurídice Figueiredo (2017, p. 32):

Evitar o dissenso em nome de uma unidade nacional imaginária só faz reforçar a ocultação da verdade, o que acarreta mais sofrimento para as vítimas e suas famílias, que veem a continuação da impunidade. Essa atitude apaga da memória oficial os crimes cometidos no passado e tende a ignorar as memórias divergentes, que ficam assim condenadas a uma realidade marginal, clandestina.

Como é possível, portanto, tornar visível a violência inviabilizada pela lei? “Onde”, para citar Nelly Richard (2004, p. 27, tradução minha), “registrar a parte mais assustadora da memória, se quase não sobrou nenhuma superfície sensível de reinscrição da memória? Para

---

<sup>140</sup> Em *A força da não violência* Butler expõe a lógica por trás de discursos nacionalistas, por exemplo, que criam fantasmagorias raciais alimentadas por paranoias para justificar a própria violência e o próprio racismo do Estado contra populações imigrantes. Traço, aqui, um paralelo com a fantasia do perigo revanchista que ameaçaria a unidade nacional, usada amiúde como justificativa para seguir em frente sem olhar para trás.

onde essa lembrança pode ser movida para salvá-la da grosseria, da mesquinhez e da indolência da comunicação comum?”

O trabalho de Kucinski pode responder ao menos a uma ou outra das perguntas acima. Ao propor uma escuta atenta aos silêncios do trauma e aos gritos nas salas de tortura, sem permitir “desviar o olhar e esquecer”, a trilogia (informal) de Kucinski “dá hospitalidade e visibilidade a uma palavra que desafia as formas diversas, passadas e presentes, de desaparecimento” (ARFUCH, 2018, pos. Kindle 1094). O combate à precarização da memória comporta muitas frentes, dentre as quais uma das mais prementes consiste em “abandonar a visão de que esfera privada e esfera pública correspondem a ‘lugares’ e ‘tempos’ distintos na vida dos indivíduos, passando a discuti-las como um complexo diferenciado de relações, de práticas e de direitos [...] permanentemente imbricados” (BIROLI, 2014 pos. Kindle 602). No universo ficcional de B. Kucinski, o entrelaçamento dessas esferas é a matriz criativa por trás de narrativas que devolvem ao coletivo aquilo que ficou abandonado como tragédia pessoal. Uma tentativa de recuperar, através da ficção, alguma responsabilidade sobre as vítimas e o reconhecimento de suas vidas como passíveis de luto. Para Jacques Derrida (1994, pp. 11-2), esse procedimento é imprescindível a uma retomada crítica da justiça:

Nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. Justiça alguma [...] parece possível ou pensável sem o princípio de alguma *responsabilidade*, para além do todo *presente vivo*, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, vítimas ou não das guerras, das violências políticas ou outras, dos extermínios nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas ou outros, das opressões do imperialismo capitalista ou de todas as formas do totalitarismo.

O lugar de Kucinski no ciclo de memória cultural da CNV começa com a busca por um corpo e se encerra com o enterro de uma nação democrática na distopia *A nova ordem*. Neste percurso marcado pela melancolia, o olhar do escritor se detém naquilo que é lacunar e conflituoso, como alguém que “fraturou as vértebras de seu tempo” e “faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71). Ciente que a capacidade articuladora da memória anda de mãos dadas com o risco de sua precarização, Kucinski trabalha um sentido ético para a rememoração que não seja aquele de datas, monumentos e efemérides, mas um que devolva à esfera pública a voz intratável e os pesadelos recorrentes dos torturados e perseguidos. No sentido atribuído por Giorgio Agamben (2009), a postura contemporânea do escritor brasileiro se caracteriza por essa capacidade de observar, no presente, não as luzes do século, mas seus pontos de fuga e escuridão. Ao se demitir

do silêncio coletivo e provocar formas de sentir o trauma, Kucinski faz uso da memória, do corpo e da ficção para entregar narrativas que perturbam as formas de esquecimento desumanizadoras. São obras que, na verdade, não acabam; e “o seu não terminar é, talvez, de algum modo, parte de sua justiça poética. Elas sobrevivem como narrativas da vida e da morte de seus narradores e das condenações ou absolvições de seus perpetradores” (FELMAN, 2014, p. 136).

### CAPÍTULO 3: RASTROS DE VIOLÊNCIA NA *TRILOGIA INFERNAL* DE MICHELINY VERUNSCHK

A existência é feita de testemunhos. Sem isso, não há nada. O “outro” é quem faz com que nós existamos. Sem percepção, não há nada. *Esse est percipi*, dizia Berkeley com toda a razão: ser é ser percebido. Nós existimos porque há testemunhos, há espelhos por todo o Universo. As relações com “outro” é que nos criam a nós.

— Afonso Cruz, *A boneca de Kokoschka*

Foi ontem, e é o mesmo que dizermos, Foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e se aproximar.

— José Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*

Micheliny Verunschck é autora de cinco romances e seis coletâneas de poemas. Nasceu em 1970 na cidade de Recife, estado de Pernambuco, mas foi criada em Arcoverde (PE), onde graduou-se em História pela AESA-PE (Autarquia de Ensino Superior de Arcoverde). Possui mestrado em Literatura e Crítica Literária e doutorado em Comunicação e Semiótica, ambos pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Estreou no campo da poesia com *Geografia íntima do deserto* (Landy, 2003), livro finalista na edição de 2004 do prêmio Portugal Telecom de Literatura, atual prêmio Oceanos. Em seguida publicou as coletâneas de poemas *O observador e o nada* (Bagaço, 2003), *A cartografia da noite* (Lumme, 2010), *b de bruxa* (Mariposa Cartonera, 2014) e *maravilhas banais* (Martelo, 2017). Seu primeiro romance, *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* (Patuá, 2014), recebeu o Prêmio São Paulo de Literatura na categoria “Melhor Livro do Ano: Autor(a) Estreante Mais de 40 Anos” em 2015. A *Trilogia infernal*, foco do presente capítulo, foi publicada também pela editora Patuá de forma seriada: *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018). Destes, o primeiro e o terceiro foram finalistas do prêmio Rio de Literatura em 2016 e 2018, e o segundo esteve entre os finalistas do prêmio São Paulo de Literatura em 2018. Nos últimos dois anos saíram, ainda, o volume de poemas *O movimento dos pássaros* (2020) junto a Martelo Casa Editorial e o romance *O som do rugido da onça* (2021) pela Companhia das Letras.

No capítulo 1 desta tese, no qual foi exposta a relação entre os limites da Comissão Nacional da Verdade e a ocorrência de uma literatura sobre a ditadura “presa” às temáticas da

busca, do retorno e do trauma, falou-se brevemente na diferenciação proposta por Berber Bevernage (2011) entre o tempo dos vencedores e o tempo dos vencidos. Enquanto a temporalidade das vítimas seria um “passado que não passa”, alimentado por atualizações diárias da memória traumática que torna difícil distinguir as violências do passado daquelas do presente, a temporalidade dos algozes encerra o evento passado em uma sequência inexorável de acontecimentos superados, algo que ficou para trás e não pode ser — ou ainda, na perspectiva autoritária, *não deve ser* — recuperado. Além de contribuir para a caracterização do ciclo de memória cultural da CNV, a compreensão de que “a maneira como se lida com injustiças históricas e com a ética da história depende fortemente da maneira como se concebe o tempo histórico” (BEVERNAGE, 2011, p. IX, tradução minha) é um excelente ponto de partida para o estudo da obra de Micheliny Verunschik. Em sua prosa de ficção, o tempo é raramente um elemento linear da narrativa, tanto no sentido do embaralhamento dos presentes diegéticos quanto no da coexistência de temporalidades que se reconhecem e se retroalimentam. Para a autora, o traçado distintivo entre passado e presente não é absoluto e o tempo, via de regra, manifesta uma dimensão de performatividade que desestabiliza a distância entre memória e vivência, experiência e relato, verdade e elaboração.

Foi dentro, portanto, de um regime de temporalidades múltiplas que Micheliny Verunschik construiu os cinco romances publicados até o momento. Uma vez que a *Trilogia infernal* se situa a meio caminho entre seu romance de estreia e sua obra mais recente, proponho a seguir uma breve análise de *O som do rugido da onça* e *Nossa Teresa* como forma de ressaltar de que maneira essa poética centrada na coexistência de passado, presente e futuro se manifesta na ficção da escritora. Além de ajudarem a situar a trilogia na produção ficcional de Verunschik, as leituras que seguem sugerem, em retrospecto, a evolução técnica de um posicionamento político-filosófico aplicado à literatura.

\* \* \*

*O som do rugido da onça* parte de um fato histórico, a expedição ao Brasil entre 1817 e 1820 de dois naturalistas bávaros — o zoólogo Johann Baptist von Spix (1781-1826) e o botânico Carl Friedrich von Martius (1794-1868) — que se encerrou com o sequestro de cerca de 8 crianças indígenas das quais apenas duas sobreviveram à travessia do Atlântico. O ponto de vista do texto é atribuído a um narrador onisciente que ora está junto a uma dessas crianças, a menina do povo Miranha que no romance de Verunschik ganha o nome de Iñe-e, ora deixa falar as vozes de rios, animais “desencantados” e outras entidades da cosmogonia indígena,

sobretudo Tipai uu, a Onça Grande. Aproveitando-se da instabilidade da *visão com*, que passa “da sugestão à pura apresentação da vida psíquica do personagem (monólogo interior) e da sugestão à análise” (POUILLON, 1974, p. 61), a narrativa se aproxima, ainda, de outras personagens e incorpora excertos dos diários dos pesquisadores bávaros e registros históricos sobre a curta sobrevivência das crianças indígenas em Viena, na tentativa de aproximar-se tanto da psicologia destas quanto daquela de seus captores, ou mesmo da rainha da Baviera, Karoline Friederike von Baden, que integrou as crianças à sua corte e lhes prestou homenagens póstumas. No entanto, como ficou sugerido, *O som do rugido da onça* não fica circunscrito à temporalidade de Iñe-e, do menino do povo Juri (chamado Caracara-í) ou de Spix e Martius: intercalada a essa matéria-prima histórica, uma narrativa centrada no Brasil contemporâneo acompanha a tomada de consciência de Josefa, descendente de indígenas que “não sabe exatamente do que fugiu. Ou não quer saber. Mora há anos na metrópole e, desde sua chegada, segue operando estratégias de apagamento da própria identidade” (VERUNSCHK, 2021, p. 88).

Josefa é tradutora e escritora de livros didáticos e pode ser pensada como metáfora do povo brasileiro que sabe tão pouco de sua história, ou não se sente conectado a ela. Ao visitar uma exposição “que promete cinco séculos de história do país sob um recorte curatorial esmerado”,<sup>141</sup> depara-se com as gravuras de três indígenas que lhe causam “um desconforto que não é apenas indignação política” (VERUNSCHK, 2021, p. 89). Nesse momento, a personagem é tomada por um sentimento de incredulidade frente à naturalização da violência do sequestro expressa na legenda que acompanha as imagens: “Os naturalistas Spix e Martius chegaram a levar do Brasil para a Alemanha o casal de índios representados nestas gravuras (*Miranha e Juri*, 10 e 11). Sem imunidade alguma contra doenças comuns na Europa, mesmo uma simples gripe, o casal morreu depois de apenas alguns meses no novo clima” (VERUNSCHK, 2021, p. 89).

---

<sup>141</sup> Trata-se da “Coleção Brasileira Itaú”, exposição permanente localizada no Espaço Olavo Setúbal (São Paulo/SP), que reúne mais de 1300 peças, entre pinturas, gravuras, manuscritos, documentos históricos, livros, moedas e outros objetos. A curadoria organizou a exposição em 9 núcleos de visitação: *O Brasil Desconhecido*, *O Brasil Holandês*, *O Brasil Secreto*, *O Brasil dos Naturalistas*, *O Brasil da Capital*, *O Brasil da Província*, *O Brasil do Império*, *O Brasil da Escravidão* e *O Brasil dos Brasileiros*.



**Figs. 2, 3 e 4:** Litogravuras de P. Lutz [c. 1823] para o volume *Reise in Brasilien* de Spix e Martius. Na parte inferior das imagens consta a identificação dos grupos indígenas, respectivamente: “miranha”, “maxuruna” e “juri”.  
Fonte: acervo Brasileira.

Além disso, há outra razão para o desconforto de Josefa. A visita à exposição desperta na personagem a necessidade de falar de si e revisitar suas memórias, o que a faz lembrar da bisavó materna “pega a laço” (referência à prática de captura e estupro de indígenas), de seu sangue caiapó, da infância silenciada pela tia em Belém, da rejeição do pai, do aborto espontâneo abandonada pelo homem que a engravidara e da “fuga” para São Paulo. Uma fusão entre histórias separadas por séculos toma lugar por meio da inadvertida semelhança entre Josefa e a representação da menina Miranha:

A mulher se olha no espelho, procura no rosto que vê refletido um rosto que não é seu, ou que não é totalmente seu, uma conjunção de outras faces que se sobrepõem à sua. Por onde andarás o seu rosto, aquele que um dia ela achou que tinha e que era o seu rosto essencial? Por que não o consegue recompor sem que seja remendado com partes de pessoas que não conheceu? O rosto da mãe que morreu no parto, o rosto da bisavó selvagem, o rosto da menina indígena que agora a acompanha. [...] Ela olha a menina e é seu próprio rosto que vê (VERUNSCHK, 2021, p. 109).

Um rastro de violência e apagamento une o destino das duas personagens, reforçado pela repetição, no presente de Josefa, do rosto “roubado” de Iñe-e. Também no presente diegético da menina indígena, sua condição espiritual desenraizada provoca a justaposição de planos espaço-temporais distintos, como pode ser observado na passagem abaixo. Após ser entregue pelo pai à comitiva de Spix e Martius, a menina observa os processos de desenho e taxidermia de animais — a que chama “desencantamento” — e teme que sua alma seja igualmente aprisionada por artifício dos homens brancos, fixada em uma mesma posição pela eternidade. No momento em que se questiona se a viagem também terminará com seu “destripamento”, à maneira do que vira ser feito aos bichos que seriam levados à Europa, Iñe-e enxerga o desenho do próprio rosto exposto aos olhares de outros tempos:

Eram coisas que ela se perguntava como se já soubesse quais seriam as respostas, *antevendo seu retrato na parede branca de um museu visto por centenas de pessoas que não a conheciam*, que não sabiam seu nome ou o que sentira no dia em que seu captor se postara diante dela com material de desenho e tintas, muito pronto para roubar a sua alma e obrigando-a, quando já não era mais natural, a se despir. Pessoas que, mirando seu olhar cabisbaixo, ignoravam que muito dela ainda permanecia ali (VERUNSCHK, 2021, p. 13, grifo meu).

Em *O som do rugido da onça*, a penetrante clarividência de Iñe-e é justificada através de sua relação com Tipai uu, a Onça Grande. Ainda muito pequena, Iñe-e se perde de sua família e é encontrada à beira do rio aninhada a uma enorme onça que a protegia como se fosse sua cria, para admiração e desconfiança dos parentes. Ao ser resgatada, cai em febre por três dias: “Foi onçada, repetiam. E eram certas essas palavras. Eia, que a menina ficou com pensamento de onça, e era verdade. Quando ela melhorou, o avô deu continuação no ensinamento de ver e ouvir o mundo ao redor, como era do preceito dele” (VERUNSCHK, 2021, p. 125). O avô interpreta o “pacto com onça” como evento auspicioso, preparando-a para que, “quando completasse doze anos, se convertesse em curadora do corpo e do espírito, *vendo aquilo que ninguém mais poderia enxergar*” (VERUNSCHK, 2021, p. 19, grifo meu). O plano, todavia, é frustrado por intervenção do pai de Iñe-e que, após o episódio do “onçamento”, acredita-a amaldiçoada e por isso decide entregá-la como presente a Martius. Ainda assim, estabelece-se a partir do encontro com a onça e antes da partida para a Europa um processo de aprendizagem que explica a capacidade de Iñe-e de conversar com rios e pressentir o espírito dos mortos que acompanhavam o comboio dos cientistas, por exemplo. Mais à frente, na terceira parte do romance, dominada pela voz de Tipai uu, a relação entre a menina e a onça perde a qualidade de acaso e reforça a natureza xamanístico-transcendental de Iñe-e:

Ela era assim, desse tamanho, não chegava no joelho da mãe dela de tão pequena, mas escutou a Onça Grande chamando e num descuido dos seus se embrenhou num caminho dificultoso que dava num igarapé escondido. Quando Tipai uu viu a menina, seu coração, uruiaora, se alegrou. Então começou a contar pra ela coisa que onça conta somente pras crias. [...] E Tipai uu disse assim, Iñe-e, tu é minha e, por ser minha, é bom que saiba que tu é onça quando quiser de ser. [...] Iñe-e, te digo que tu é onça-onça porque conheço tu de longe, pelo cheiro, do primeiro berro que mecê deu pro mundo e chegou até meu coração pra eu escutar. [...] Tu olha pro chão e a terra fala com tu assim do jeito como fala com eu. Pedra fala enquanto tu se move, sombra de buriti fala enquanto tu te esconde, raiz saltada pra fora do chão fala quando tu salta no bote. Mas tu deve também de saber as obrigações. De ouvir a palavra da coca, de aprender o preparo e o segredo do veneno, de entender o que a mata tem pra dizer porque ela fala dentro de tu, enraizada. [...] A Onça Grande lambeu Iñe-e nos olhos, no peito, nas costas, lambeu Iñe-e na boca, até nas orelhas ela lambeu. Sabedoria de Tipai uu se misturando no suor do corpo dela como havia de ser, feito mezinha, raizada (VERUNSCHK, 2021, pp. 121-2).



Essa condição de Iñe-e corresponde ao que Davi Kopenawa<sup>142</sup> (2015, p. 95) descreve como sinais atribuídos pela natureza na preparação de futuros xamãs: “cresci passando meu tempo na floresta e foi assim que comecei, pouco a pouco, a ver os *xapiri*. [...] Podia escutá-los quando falavam e quando gritavam. Esse tipo de coisa acontecia muito às crianças dos nossos maiores, no tempo em que os brancos ainda estavam longe da floresta”. Os *xapiri* são espíritos de animais ancestrais que se deslocam por toda a floresta, banham-se nos rios, voam entre as árvores, reproduzem-se e, ainda que fiquem velhos, nunca morrem. Nem todos, no entanto, são habitantes da floresta: “alguns deles são imagens dos seres que moram nas costas do céu ou mais além”. Podem aparecer para os humanos escolhidos em sonhos ou em momentos de vigília, oferecendo proteção e apresentando danças, cantos e caminhos que conectam o futuro xamã ao conhecimento de seus antepassados. Uma vez imbuídos do poder de invocação, “os xamãs também fazem descer como *xapiri* as imagens de todos os seus outros habitantes: das árvores, das folhas e dos cipós, e ainda dos méis, da terra, das pedras, das águas, das corredeiras, do vento ou da chuva” (KOPENAWA, 2015, p. 124).

É importante lembrar que dentro das inúmeras cosmogonias indígenas até mesmo o pensamento obedece a outro regime epistemológico, sobretudo quando consideramos culturas ágrafas. Para Davi Kopenawa (2015, p. 75), “nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. [...] Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós”. De acordo com o xamã yanomami, a memória dos povos indígenas é longa e forte porque não está aprisionada a um registro escrito (“peles de imagens”) que a separa do ser que a produz, como acontece com os brancos que desenham suas próprias palavras: “nossos antepassados não possuíam peles de imagem e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles” (KOPENAWA, 2015, p. 76). A voz de Tupai uu na terceira parte do romance reitera ponto de vista análogo: “viu papel não ter serventia nenhuma, honra de papel não paga desperdício de árvore, que a vida das palavras dos brancos no papel é bem capaz de cair no chão por não ter sustança de memória” (VERUNSCHK, 2021, p. 139).

Dessa forma, a capacidade de ouvir outros seres e enxergar diferentes temporalidades, bem como a apreensão da realidade de maneira mais expansiva e simultânea — onde “presente

---

<sup>142</sup> Quando do lançamento do romance em março de 2021, a autora produziu um curta-documentário para as redes sociais da editora Companhia das Letras apresentando a “Biblioteca da Onça”, isto é, os livros fundamentais à escrita e criação do universo retratado no romance. *A queda do céu* é uma das obras citadas.

e futuro po[dem] iluminar o passado” (VERUNSCHK, 2015, p. 69) — são características que não apenas compõem a personagem de Iñe-e, mas também determinam o edifício ficcional de *O som do rugido da onça*. Quando já se encontra em Viena sob a proteção de Spix, Iñe-e busca no conforto do sono a possibilidade de recordar os bailes de sua terra, os rituais de seu povo e as pessoas de sua família: “Se Iñe-e fecha os olhos, pode escutar os cantos dos seus parentes e o som do chocalho da menina índia que, sentada em um degrau, movimenta o mundo” (VERUNSCHK, 2015, p. 79). A menina em questão é um elemento disruptivo no fluxo da lembrança; começa por ser associada à prima Tikiineraí para em seguida transformar-se em uma imagem “muito distante da noite insone de Iñe-e”:

É uma menina pequena e magra, seus olhos se fixam no vazio, à sua frente um cesto colorido abre uma boca ovalada para as moedas que as mulheres brancas e seus filhos depositam nela. A mãe e o pai estão do outro lado da calçada. Na esteira deles, a mercadoria: anéis de coco, bichos de madeira, colares e pulseiras, outros cestos e chocalhos. *A criança toca o instrumento que tange o mundo que ela conhece e o mundo que ela enxerga no vazio. As sementes no oco da cabaça realizam uma trajetória em curvas regulares que multiplicam sua potência.* Do lado de fora, o rosto da menina marcado por pintas negras de jenipapo não esboça nenhuma reação para a mulher que a saúda com um *oi* um tanto risonho, um tanto constrangido, tampouco para a outra que, da porta da sorveteria, a fotografa sem disfarce com o aparelho celular (VERUNSCHK, 2021, p. 81, grifo meu).

A cena, vista por Iñe-e de sua cama em Viena no ano de 1821, apresenta uma situação bastante comum nos dias de hoje: famílias de indígenas a improvisar lojas com esteiras em ruas e praças para vender artigos de decoração e de uso pessoal ou, ainda, a se deixar fotografar em troca de algum dinheiro aproveitando-se de seus trajes e pinturas corporais. A menina índia com seu chocalho sentada em um degrau tem no máximo seis anos de idade e, por sua vez, neste presente indefinido (marcado por aparelhos celulares capazes de fotografar), também enxerga a menina Miranha em terra estrangeira: “A música do chocalho *faz com que ela veja Iñe-e* flutuando em uma cama, ardendo em febre, e outra menina, índia como ela e Iñe-e, mas de dentes estragados, sendo arrancada por uma mulher branca do colo da avó” (VERUNSCHK, 2021, p. 81, grifo meu). Um espelhamento de visões tem lugar nesta passagem, reproduzindo no olhar de cada criança roubada outras tantas que foram separadas de si e dos seus.<sup>143</sup> Note-se

---

<sup>143</sup> A índia de dentes estragados “arrancada por uma mulher branca do colo da avó” é uma referência ao caso da ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos do governo Bolsonaro, Damares Alves, acusada pelos índios Kamayurá de haver sequestrado a criança Kajutiti Lulu Kamayurá em 2005, quando esta tinha 6 anos de idade. De acordo com os parentes de Lulu, Damares apresentara-se como missionária para levar a menina a um tratamento dentário, mas ela não foi devolvida à aldeia. Na época do ocorrido, a avó paterna era a responsável pela jovem porque a mãe da mesma não tinha condições de criá-la. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/politica/1548946667\\_235014.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/politica/1548946667_235014.html)>. Acesso em: 31 out. 2021.

que o chocalho, instrumento musical com protagonismo ritualístico, é feito de cabaça, elemento totêmico em diversos mitos de criação do mundo. Seu som “é o leque que branqueia a paisagem com sua luz e é a música monótona que marca um tempo descolado do próprio tempo” (VERUNSCHK, 2021, p. 79). Dominando a cena do início ao fim, o instrumento propicia a fusão/conexão entre diferentes temporalidades de crianças indígenas anônimas.

Rosto, voz e nome são elementos que conectam a humanidade e dão corporeidade à história dos indivíduos. No romance de Verunsch, esses traços são trazidos ao foro principal do conflito narrativo e Iñe-e encontra formas de suportar o desenraizamento exatamente por meio da preservação de sua identidade e da fusão com o mundo natural. Não entrega seu nome verdadeiro a seus captores e até mesmo sua voz “ela escondeu, tesouro bem guardado, para que os inimigos não tivessem nada mais dela” (VERUNSCHK, 2021, p. 14). O rosto “roubado” pelo gravurista, por sua vez, é também fonte de revolta: “lábios apertados um contra o outro, numa tristeza capaz de embaraçar quem venha a me observar em qualquer tempo” (VERUNSCHK, 2021, p. 13). Gestos que sobrevivem como microrresistências à linearidade imposta pela narrativa dos vencedores, capazes até mesmo de roubar o nome à suas vítimas e, com eles, suas histórias: “O menino Juri, por exemplo, que sucederia a seu pai em algum momento de sua vida na floresta, tem seu nome negado. O certo é que para seus captores só interessa saber que ele é Johann, do povo juri, e ela, Isabella, do povo miranha. Ou tão somente Miranha e Juri, dois rostos sem corpo, dois nomes sem história” (VERUNSCHK, 2021, p. 73).

Ciente de que a narrativa dos vencedores documenta apenas um “desejo de verdade”, Verunsch faz uso das vozes silenciadas e despersonalizadas pela História maiúscula para construir outra cosmogonia do narrar, escutando as forças da natureza e criando uma dicção ancestral que toma emprestada a língua portuguesa apenas “porque é com ela que se faz possível ferir melhor” (VERUNSCHK, 2021, p. 15). Essa proposta faz eco às palavras de Davi Kopenawa (2015, p. 76) em *A queda do céu*: “para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos”.

“Esta é a história da morte de Iñe-e.” — anuncia a voz narrativa no início de *O som do rugido da onça* — “E também a história de como ela perdeu o seu nome e a sua casa. E ainda a história de como permanece em vigilância. De como foi levada mar afora para uma terra de inimigos. E de como, por artes deles, perdeu e também recuperou a sua voz” (VERUNSCHK, 2021, p. 14). O romance deixa claro, no entanto, que recuperar essa voz é um gesto quimérico, uma artificialidade proporcionada pela ficção. Em um movimento de desnudamento das engrenagens do romance, Verunsch ressalta o caráter de simulacro da literatura: “preste

atenção, essa voz que eu apresento agora não é a mesma voz que ecoava pela mata chamando pelos irmãos mais velhos” (VERUNSCHK, 2021, p. 14). Semelhante esclarecimento, aparentemente desnecessário ou excessivamente didático, pode ser compreendido, todavia, a partir do tempo dos vencidos de Bevernage (2011). Ainda que a representação de Iñe-e possa não corresponder (e certamente não corresponderá) à verdade factual, a história de seu violento desenraizamento, da exotização de seu corpo, do cerceamento de sua liberdade e do apagamento de seu nome atualiza-se *em* e alimenta-se *de* outras instâncias factuais e ficcionais de uma mesma matriz de exploração colonial e, no presente, neoliberal. Nessa lógica se encontram a ancestralidade e a novidade dessa voz narrativa:

Quando Iñe-e morreu ela estava com doze anos de idade. Então, essa é a voz da menina morta. E se alguém perceber nela um acento rascante, e acaso a confundir com uma voz muito velha que se eleva de uma sepultura congelada, garanto que é da infância que essa voz brota, nasce e se levanta. E toda voz da infância, sabe-se, é selvagem, animal, insubordina os sentidos (VERUNSCHK, 2021, p. 15).

O que se conta em *O som do rugido da onça*, portanto, é a história de um genocídio ainda em andamento, do apagamento de visões de mundo, da sobrevivência dos povos originários em constante embate com a empáfia e a ganância dos homens ditos “civilizados”.<sup>144</sup> Para articular essa mensagem, o romance incorpora discursos de veículos da mídia impressa e virtual, cartas do século XVII, notícias de correrias e dos assassinatos de Chico Mendes e Dorothy Stang, dos 8,3 mil indígenas mortos pela ditadura militar<sup>145</sup> e até mesmo o pronunciamento do então deputado federal Jair Bolsonaro no Congresso Nacional em 21 de janeiro de 2016, quando prometeu “demarcar a reserva indígena Raposa Serra do Sol. Vamos

---

<sup>144</sup> Durante o mês de agosto de 2021, a Esplanada dos Ministérios em Brasília testemunhou a maior mobilização indígena pós-Constituinte na história do Brasil. Segundo dados da Associação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), cerca de 6 mil manifestantes de diferentes etnias se reuniram para protestar e pressionar o STF contra a tese do Marco Temporal, segundo a qual os povos indígenas teriam direito apenas às terras que já estivessem em sua posse antes da promulgação da Constituição Federal (5 de outubro de 1988).

<sup>145</sup> Para Schwarcz e Starling (2015, p. 463) “nada se compara aos crimes cometidos pela ditadura contra as populações indígenas. O mais importante documento de denúncia sobre esses crimes — o Relatório Figueiredo — foi produzido pelo próprio Estado, em 1967, e ficou desaparecido durante 44 anos, sob a alegação oficial de que havia sido destruído num incêndio. O relatório foi encontrado quase intacto, em 2013, com 5 mil páginas e 29 tomos — das 7 mil páginas e trinta tomos que constavam da versão original. Para escrevê-lo, o procurador-geral Jader de Figueiredo Correia percorreu com sua equipe mais de 16 mil quilômetros e visitou 130 postos indígenas em todo o país. O resultado é estarrecedor: matanças de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades foram cometidas contra indígenas brasileiros por proprietários de terras e por agentes do Estado. Figueiredo fez um trabalho de apuração notável. Incluiu relatos de dezenas de testemunhas, apresentou centenas de documentos e identificou cada uma das violações que encontrou: assassinatos, prostituição de índias, sevícias, trabalho escravo, apropriação e desvio de recursos do patrimônio indígena. Seu relatório denuncia — e comprova — a existência de caçadas humanas feitas com metralhadoras e dinamite atirada de aviões, inoculações propositais de varíola em populações indígenas isoladas e doações de açúcar misturado a estricnina. Os índios estavam posicionados entre os militares e a realização do projeto estratégico de ocupação do território brasileiro concebido pelo Ipês e pela ESG, e pagaram um preço alto demais por isso”.

dar fuzil e armas a todos os fazendeiros” (VERUNSCHK, 2021, p. 144). O processo de justaposição (e acumulação) desses discursos dentro de uma narrativa que revela o documento histórico ou o registro de algumas das personagens como “vontade de verdade” contribui para desestabilizar até mesmo o que por muito tempo se entendeu por história. Se tanto esta quanto a literatura são atravessadas por subjetividades, por meio da voz, do rosto e dos olhos de Iñe-e, *O som do rugido da onça* se configura como um espaço narrativo entre vários tempos e vários lugares reais e possíveis: histórico, ético, reparador, fabular, político, polifônico, decolonial.

\* \* \*

Na outra ponta da prosa ficcional de Micheline Verunschck, o romance de estreia *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* também apresenta, ainda que de maneira incipiente, mecanismos narrativos que remetem à justaposição de temporalidades e ao questionamento de visões de mundo lineares ou totalizantes. Neste romance, narrado por um velho cego “que muito já viu e viveu e que nem sempre consegue escolher ou esconder simpatias e antipatias” (VERUNSCHK, 2014, p. 11), somos apresentados ao relato da vida de uma adolescente brasileira alçada a santa e cuja canonização é também responsável pelo ascendimento do bispo Simão, seu conterrâneo, ao Sumo Pontificado da Igreja Católica. Teresa nasce na cidade de V. — lugar marcado pelo alto índice de suicídios e por um “fanatismo [católico] reinante, droga danosa, sem retorno” (VERUNSCHK, 2014, p. 11) — filha de pais que fugiam às regras da cidade e considerados pela gente como “ateus” ou “liberais demais”. Próximo de completar quinze anos de idade, Teresa tem visões da mãe de Jesus Cristo e do futuro, e realiza milagres irrefutáveis. Após sua morte (secretamente auxiliada pelo bispo que se tornará papa), seu corpo passa a exalar um “perfume de rosas ou jasmim, conforme a fé ou percepção de cada um” (VERUNSCHK, 2014, p. 21) e permanece incorruptível mesmo após trinta anos sob a terra, quando a Igreja autoriza a abertura de sua sepultura para exumação e reconhecimento canônico.

Como se pode inferir da breve apresentação acima, a santidade da menina suicida não é colocada em dúvida ao longo da narrativa, pelo contrário, é continuamente reiterada por um narrador que muito pouco revela de si, mas se mostra ciente dos detalhes mais íntimos de suas personagens. Isso não significa, no entanto, que o texto de *Nossa Teresa* possa ser interpretado a partir de um lugar de deferência religiosa. O próprio subtítulo do romance — *vida e morte de uma santa suicida* — já sugere uma quebra de expectativas por meio da aproximação de valores inconciliáveis para a fé cristã: o suicídio e a santidade. Segundo o Catecismo da Igreja Católica promulgado pelo papa João Paulo II em 1992, o suicídio é uma ofensa ao amor divino porque

homens e mulheres são administradores, não proprietários, da vida que Deus lhes confiou, de maneira que não seria lícito, portanto, dispor dela. Ainda que nos dias atuais a postura da Igreja seja um pouco mais tolerante em relação aos suicidas, até 1917 a legislação canônica proibia a celebração de exéquias para cristãos que houvessem tirado a própria vida.

Na fatura da obra, no entanto, a confissão do papa Petrus sugere que a morte da jovem santa pode não ter sido de fato suicídio: “segurei-a por trás para dar-lhe força e apoio enquanto minha mão por sobre a dela lhe ajudava a rasgar corajosamente as veias. Dei a direção precisa do corte, a pele branquinha se abrindo como uma fruta, o sangue virgem pingando sobre as minhas mãos” (VERUNSCHK, 2014, p. 169). Presente no dia e na hora exata da morte de Teresa de forma premeditada e com o cuidado de não ser visto por qualquer testemunha, o então bispo diz ter estado lá “para dar [...] apoio espiritual” e que, caso tenha auxiliado a mão da jovem e imposto alguma força, “assim foi para a glória de Deus” (VERUNSCHK, 2014, p. 170). O bispo que se tornará papa — descrito como um homem inescrupuloso e calculista, capaz de se aproveitar de crianças no confessionário e descumprir o celibato com jovens moças — justifica suas ações por inspiração do Espírito Santo e é, dessa forma, absolvido de seus pecados pelo confessor. A ambiguidade da cena, contudo, se mantém uma vez que nenhum outro testemunho pode ser incorporado ao que se conhece deste fragmento da história.

A hagiografia de Teresa se transforma, aos poucos, em um romance sobre os usos políticos e religiosos da morte em suas múltiplas facetas, do sebastianismo ao terrorismo da *jihad*. Mas é também uma narrativa sobre arbítrio e os excessos da fé, envolta por uma intrincada rede de suicidas, crenças e frações de histórias aparentemente desconexas que compõe Teresa como a um “espelho partido”, no qual “cada fragmento contém Teresa total, mas o ajuntamento de todos os pedaços nunca poderia dizer de fato quem ela é ou foi” (VERUNSCHK, 2014, p. 81). Com efeito, pouco se revela a respeito da jovem santa que dá título ao romance, apesar da onisciência do narrador lhe conferir acesso ao foro íntimo de crentes e representantes do clero, dos pais da menina, de sua avó também suicida, de uma repórter a caminho de entrevistar o primeiro papa brasileiro e de um extremista religioso que causa a explosão da aeronave na qual estava embarcada a referida repórter. Nas palavras do narrador: “foi como pás de terra sobre um vivo que eu quis compor essa narrativa” (VERUNSCHK, 2014, p. 157) alimentado “por uma crença quase mística, mas muito mais filosófica, de que *tudo no mundo está interligado*” (VERUNSCHK, 2014, p. 137, grifo meu). Flertando com a metaficção e em conversa frequente com seus leitores, o narrador de *Nossa Teresa* desfia, ao mesmo tempo, as dificuldades e os artifícios do contador de histórias:

De que modo ou modos escrever a vida de alguém? Certamente a memória não é o recurso mais confiável para essa empreitada. E se o contador de histórias só dispõe desse recurso (e ele está em tudo, da fala oscilante do velho que rememora até a reportagem da revista semanal), o que fazer? Como garantir confiabilidade à narrativa? Como ser honesto? Voltamos aqui aos mistérios da fé. O leitor ou ouvinte não tem escapatória. Ele precisa se pôr às cegas por um ato de vontade e, simplesmente, acreditar, como o navegante que conduz sua barca ao porto sempre de costas para seu ponto de chegada (VERUNSCHK, 2014, p. 80).

Com talvez menos requinte do que pôde ser observado em *O som do rugido da onça*, o mesmo processo de desnudamento das engrenagens da ficção faz-se presente neste primeiro romance da escritora. Utilizando-se de um “objeto metáfora”, como é referido pelo narrador no capítulo 3 — um “dirigível verde-chumbo [...] com um quê de navio e muito de hipogrifo, [...] único em sua capacidade de atravessar o feixe tênue e sólido do tempo” (VERUNSCHK, 2014, p. 25) —, o romance apresenta cenas distantes no tempo e, às vezes, no espaço, propondo, por exemplo, a observação do recorte geográfico da cidade de V. na simultaneidade dos diferentes momentos de sua história: de “solo sagrado em honra de guerreiros mortos” à “mata invadida por cavalos, bois, toda sorte de animais domésticos”, do “povo nascido das pedras e do vento, das folhas e da água [...] afastado da terra” à “força de trabalho escravo” que ergue “uma igreja caiada de branco, templo e sepulcro de um Deus torturado” (VERUNSCHK, 2014, pp. 26-8). Para além de uma invenção técnica que permite ao narrador transitar por cenas e alternar descrições conforme seus desígnios, o dirigível/hipogrifo — mais à frente chamado “passarola” em referência à máquina voadora de *Memorial do convento* (José Saramago, 1982)<sup>146</sup> — serve tanto de lembrete da natureza da memória e sua questionável fiabilidade, quanto do poder de manipulação daqueles que articulam histórias, seja como discurso historiográfico ou narrativa de ficção:

Lembra do meu hipogrifo? Percebe agora que tem dentes e que a língua, sim, ela, a língua, se move? Eia! Calma! O hipogrifo sempre foi assim, desde a primeira vez que você aceitou estar nas entranhas dele para ver passado e antever futuro. Claro que ele vai engolir você, como engoliu antes, como vem engolindo e regurgitando, bicho ruminante que é. E se você não compreendeu a verdadeira natureza dessa passarola, a culpa não é minha. Sua desatenção, a dormência das suas percepções, me enfadam. Vá, volte às primeiras páginas, está tudo lá, tudo dito, tudo re-dito, mesmo nas pausas e nos silêncios (VERUNSCHK, 2014, pp. 157-8).

A verdadeira natureza dessa máquina do tempo se volta à crítica da observação passiva e impotente do processo histórico. De certa maneira, a admoestação acima ao leitor desatento

---

<sup>146</sup> Em muitos momentos desta como em outras obras de Verunschck é possível identificar pontos em comum entre a visão de mundo da escritora expressa em seus romances e certa ética da responsabilidade, relacionada à compreensão do tempo histórico, presente nas narrativas de José Saramago.

reclama agência diante do passado: não é possível embarcar na viagem através dos tempos como turista, como um observador curioso que visita o passado e retorna “sempre com essa cara de incredulidade e pavor diante da História, sempre impressionado como os outros podem ser tão cruéis sem perceber o quão cruel você mesmo é, voyeur da dor alheia” (VERUNSCHK, 2014, p. 182). O movimento das mandíbulas do hipogrifo a engolir e regurgitar leitores e viajantes reproduz a mesma tenacidade da história que repete seus erros primeiro como tragédia e depois como farsa, na famosa frase de Karl Marx sobre os Bonapartes no poder. Há, aqui, como em outros pontos da obra de Verunschck explorados nas seções que seguem, um encontro com a crítica de Boaventura de Sousa Santos (2006, p. 16) à “razão indolente”, “responsável pelo imenso desperdício da experiência social de que se alimentam todas as formas de pensamento único”. Assim como é devorado e ruminado pelo hipogrifo, quem embarca nesta viagem deve devorar e ruminar a vida e a morte de suas personagens, no intuito de reinventar o passado para alcançar sentidos transformadores do presente. O movimento contrário, fundamentado nas “monoculturas dos saberes” (SANTOS, 2006) e no “tempo dos vencedores” (BEVERNAGE, 2013), orienta-se passiva e inexoravelmente para o futuro com o olhar fixo na manutenção dos privilégios de minorias no presente. No contexto da ficção de Micheline Verunschck a quebra desse paradigma se dá através de uma poética das ausências e das emergências (SANTOS, 2006), da ênfase na história dos vencidos (em seu fluxo cíclico, pluritemporal e questionador dos registros) que engole derrotas, regurgita traumas e se reinventa através da linguagem.

A vida passa e as histórias se transformam, embora nunca se possa saber exatamente qual é a verdade. Os lugares mudam e mudam a cada nova luz ou nova sombra que se impõe sobre a sua paisagem. Nada é exatamente como foi e mesmo o que foi não podemos apreender para, quem sabe, usar, num futuro incerto. Tudo neste mundo é oscilação e instabilidade. Tudo o que depende da linguagem se move sem que se possa determinar fielmente o seu roteiro (VERUNSCHK, 2014, pp. 25-6).

Oscilação e instabilidade parecem, com efeito, eixos norteadores de um conjunto ficcional preocupado em narrar a indignação frente à socialização normalizadora da violência e da injustiça. De certa maneira, as passagens acima podem ser lidas como embriões de uma filosofia autoral que adquirirá mais corpo com a *Trilogia infernal* e maturidade em *O som do rugido da onça*. Enquanto que nas obras estudadas de Kucinski foi possível destacar a circularidade como um *modus operandi* que acarreta a contemplação melancólica do processo de trauma (ALEXANDER, 2004), a ficção de Micheline Verunschck se move dentro de uma racionalidade que se deseja mais ampla e abrangente, ciente dos constrangimentos do tempo dos vencidos e do fracasso da justiça, mas nem por isso necessariamente presa à imobilidade da experiência traumática coletiva. Trata-se, na verdade, da manifestação de “uma forma



agressiva de não violência, [...] aquela que emerge em meio ao conflito, aquela que se instala no próprio campo de força da violência” (BUTLER, 2021, p. 46) que pretendo explorar ao longo deste capítulo. Suas personagens, sobretudo as que carregam as histórias de *Aqui, no coração do inferno*, *O peso do coração de um homem* e *O amor, esse obstáculo*, comportam-se em essência como “subjetividades desestabilizadoras” (SANTOS, 2016, p. 16) que engendram o colapso dos regimes de verdade unívoca.

A trajetória desenvolvida acima através da breve leitura dos romances *Nossa Teresa* e *O som do rugido da onça* nos permite, ainda, refletir sobre a instabilidade da violência enquanto conceito. É importante lembrar, junto a Judith Butler (2021, p. 28), que “a violência é sempre interpretada”, não no sentido de que ela seja estritamente subjetiva ou arbitrária, mas porque ela “aparece no interior de quadros de referência que, às vezes, são imensuráveis ou conflitantes e, portanto, surge de formas diferentes — ou simplesmente não aparece —, dependendo de como é combatida no interior do(s) quadro(s) de referência em questão”. Ou seja, gestos e pessoas são amiúde entendidos como violentos dentro de enquadramentos específicos não raro associados ao monopólio detido pelo Estado ou por instituições dominantes na definição do que seja violência. Essa problematização do olhar sobre a violência e a possibilidade de defini-la sob outras circunstâncias que não o sacrifício em nome da fé ou pela visão eurocêntrica dos sequestradores de crianças indígenas encontra-se no cerne dos dois romances de Verunschik analisados até aqui.

Na disputa pública dos discursos, o poder de definir a violência é usado para justificar, por exemplo, os abusos do Estado, que emprega uma violência “contingente”, “inevitável” ou em caráter de “autodefesa” alegando se tratar de um mal necessário para se evitar danos maiores à sociedade ou à integridade da polícia. Ou mesmo, na esfera doméstica, para justificar o uso da força bruta, o abuso sexual e as torturas físicas e psicológicas na dominação social das mulheres. Como será demonstrado a seguir, a ética da não violência que enxergo no discurso e nos procedimentos da narradora principal da *Trilogia infernal* “expõe o estratagema” de “uma forma de violência que, com frequência, esconde seu verdadeiro nome” (BUTLER, 2021, p. 154) e contamina tanto a vida pública quanto a vida privada.

### **3.1. ELEMENTOS PARATEXTUAIS DA TRILOGIA INFERNAL**

Nas seções que seguem busco articular como que, ainda dentro do ciclo de memória cultural da CNV, a *Trilogia infernal* elabora ficcionalmente um certo fracasso das instituições na medida em que incorpora a própria Comissão Nacional da Verdade aos desdobramentos do

enredo. Através de elementos que remetem às *narrativas de busca, de retorno e de trauma*, os três romances apresentam uma violência que extravasa o escopo da ditadura brasileira e contamina, nas várias temporalidades do enredo, o público e o privado. De maneira ainda mais explícita do que foi demonstrado com a obra de Kucinski, ao autoritarismo herdado dos anos de repressão somam-se outras formas de violência — sobretudo a violência de gênero — incrustadas nas rachaduras do passado e do presente. Como aponta o professor e pesquisador Pádua Fernandes (2018, p. 10) no prefácio ao tríptico de Verunschik, “a repressão política e a violência de gênero cruzam-se de maneira complexa [...]; elas podem aliar-se, mas também podem ser cometidas de maneira autônoma, e ambas sobreviveram à ditadura”.

Antes de iniciar a análise propriamente dita, todavia, vale ressaltar alguns aspectos paratextuais que saltam à vista e a postura crítica adotada neste trabalho em relação aos mesmos. O primeiro deles diz respeito ao grupo das epígrafes. A *Trilogia infernal* encontra-se fartamente epigrafada, somando um total de doze citações<sup>147</sup> usadas para dividir os romances em partes: em *Aqui, no coração do inferno*, por exemplo, duas epígrafes introduzem a narrativa da adolescente Laura e outras duas servem de abertura para uma espécie de epílogo no qual a mesma personagem ressurgue já adulta em outro tempo e espaço. Uso divisório semelhante se repete em *O peso do coração de um homem* e *O amor, esse obstáculo*. A noção de epígrafe como um “posto avançado” (COMPAGNON, 2007), já apresentada no capítulo 2, baseia-se na ideia de que as passagens selecionadas se comportam como resumo ou antítese, paráfrase ou paródia do título da obra ou do texto autoral que se segue. Dentre essas possibilidades, a função mais tradicional da epígrafe, segundo Gérard Genette (2009, p. 142, grifo meu), “consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente. [...] É na maioria das vezes enigmático, de *um significado que somente se esclarecerá*, ou confirmará, *com a plena leitura do texto*.”

No caso da trilogia de Verunschik, é possível afirmar que as citações selecionadas pela autora seguem o uso canônico acima, antecipando ou corroborando cenas e sentimentos que serão trabalhados no conjunto de capítulos epigrafado ou que ficarão explícitos ao término da leitura. A primeira epígrafe, por exemplo, parece iluminar não somente as páginas que seguem, mas toda a trilogia e a realidade brasileira na qual a história assenta suas bases: “Na verdade existem muitos jeitos de fazer cadáveres”. Retirada do romance *Festa no covil* (2010), de Juan Pablo Villalobos,

---

<sup>147</sup> Os autores e textos citados aparecem na seguinte ordem: Juan Pablo Villalobos (*Festa no covil*), Paula Fábrio (*Desnorteio*), Lydia Davis (*Tipos de perturbação*), Italo Calvino (*As cidades invisíveis*), Robert Walser (*Jacob Von Gunten: um diário*), Valter Hugo Mãe (*A máquina de fazer espanhóis*), Jorge Luis Borges (*Ficções*), Svetlana Aleksievitch (*A guerra não tem rosto de mulher*), Scholastique Mukasonga (*A mulher de pés descalços*), Sylvia Molloy (*Desarticulações*), Maria Gabriela Llansol (*Finita*), Juan Gelman (poema dedicado ao filho desaparecido).

a passagem determina o tom de deboche, sagacidade e extrema violência da narrativa, bem como reitera o imaginário de perversidade e sofrimento de um romance intitulado *Aqui, no coração do inferno*. Seguindo lógica semelhante, as demais epígrafes se comportam, nas palavras de Antoine Compagnon (2007, p. 121), como “um grito, uma palavra inicial, um limpar da garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé”. Não me deterei, portanto, na análise detalhada de cada citação uma vez que ao serem confrontadas com a recensão crítica da narrativa muitas delas se provaram redundantes.

O segundo elemento paratextual que merece destaque são as páginas de colofão. Tradicionalmente utilizado como nota final onde se registram a tipografia e o tipo de papel utilizados na impressão, além da gráfica onde o livro foi impresso, informações sobre tiragem e o mês/ano da publicação, nas últimas décadas o colofão tem se tornado também um espaço editorial para brincadeiras com os leitores, apontamento de efemérides e/ou manifestações políticas. No caso da editora Patuá, responsável pela edição da *Trilogia infernal*, a casa mantém a tradição de solicitar a seus autores “um texto que relacione seu livro com a ideia de um amuleto”, mas sem restringir a nota final a esse uso exclusivo. Como encontra-se indicado no endereço virtual da editora, “o colofão [...] pode ser um espaço para que o autor ou autora reflita sobre sua escrita, sobre seu livro, seu processo criativo, suas memórias literárias, afetivas”.<sup>148</sup> Logo, tendo em vista essa proposta editorial, o recurso interessa à presente análise não somente por ser mais uma assinatura autoral dentro de um contexto específico de publicação, como também pela necessidade, defendida por Roger Chartier (2002, p. 62), de resgatar os livros daquela despersonalização que “separa o estudo das condições técnicas e materiais de produção ou de difusão dos objetos impressos e a dos textos que eles transmitem”. Vejamos as três notas de colofão na sequência em que foram publicadas:

Em 1916 a I Guerra Mundial matava como nenhuma outra guerra havia ainda matado. Em 2016, o ódio no mundo inteiro continua a se espalhar e um golpe de estado no Brasil tenta aniquilar a esperança. Mas ela, a esperança, é resistência e beleza, e é ela que semeamos sempre, debaixo de toda tempestade, semente de fogo que, vicejando, nos protege, nos protegerá (VERUNSCHK, 2016, p. 128).

Em 2017 a Revolução Russa completa 100 anos, e há 50 anos Che Guevara era morto na selva boliviana. Há um ano o Brasil vive sob um golpe de estado e gritamos cotidianamente sobre as perdas de direitos. De Maiakóvski, pegamos emprestado a esperança, como profecia: “As ameaças e as guerras / havemos de atravessá-las, / rompê-las ao meio, / cortando-as / como uma quilha corta / as ondas” (VERUNSCHK, 2017, p. 128).

---

<sup>148</sup> Disponível em: <<https://www.editorapatua.com.br/Paginas/5174/colofao>>. Acesso em: 31 out. 2021.

Em fevereiro de 2018, quando se encerra a escrita do ciclo de três narrativas que compõem esta história, duas notícias tomam as manchetes dos veículos de comunicação brasileiros. A primeira informa a identificação de uma das 1047 ossadas encontradas numa vala clandestina do Cemitério de Perus, em São Paulo. Tratam-se dos restos mortais de Dimas Antônio Casemiro, torturado e morto pela ditadura militar em 1971. Duas outras pessoas tiveram suas identidades restauradas ainda nos anos 1990, época da descoberta da vala comum: Dênis Casemiro, irmão de Dimas, e Frederico Eduardo Mayr. No memorial aos desaparecidos existente naquele cemitério há uma placa que diz: “Aqui os ditadores tentaram esconder os desaparecidos políticos, as vítimas da fome, da violência do estado policial, dos esquadrões da morte e, sobretudo, os direitos dos cidadãos pobres da cidade de São Paulo. Fica registrado que os crimes contra a liberdade serão sempre descobertos”. A segunda notícia dá conta de que o comandante do Exército Brasileiro pede garantias contra “o risco de surgir uma nova Comissão da Verdade”. Vivemos desde 2016 sob um golpe de estado, os trilhos dos tanques estão sempre a postos para passar por cima de nós, entretanto acreditamos que amanhã vai ser outro dia (VERUNSCHK, 2017, p. 168).

É importante notar que os textos são antecedidos pelos meses e anos de publicação, respectivamente: julho de 2016, julho de 2017 e novembro 2018; essas datas, no entanto, não correspondem ao momento em que as páginas de colofão foram escritas, mas ao período em que o livro finalizado foi enviado à gráfica para impressão, como fica evidente no último trecho acima no qual se percebe um intervalo de nove meses entre a entrega do manuscrito final e sua concretização em livro impresso. A *justaposição* de efemérides e fatos recentes da história política do país, notícias de jornais e poemas, horrores registrados pela história e horrores testemunhados durante o processo de elaboração dos romances, demonstra, mais uma vez, a necessidade de refletir e questionar a noção de tempo irreversível da história (BEVERNAGE, 2013). Assim, a mortandade da Primeira Guerra e as ondas crescentes de grupos de extrema direita, de fanáticos religiosos e do ódio causado pela xenofobia e lgbtqfobia no século XXI são colocadas lado a lado, não necessariamente em uma relação de causa e efeito, mas talvez como ciclos de violência nunca interrompidos. Articulando também instâncias locais e globais, os textos de colofão marcam por três vezes o momento em que a legalidade democrática brasileira foi quebrada ao se referirem ao golpe (midiático, parlamentar, empresarial, militar, jurídico e civil) que culminou com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016.

Como ficou sugerido na introdução, a publicação da *Trilogia infernal* se deu após a divulgação dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, e se insere em um período de intensa polarização política no Brasil. Segundo a autora na “Rápida nota de agradecimento” ao final de *Aqui, no coração do inferno*, o livro começou a ser escrito em 2011 e teve diferentes versões: “Da página em branco até a publicação, ele foi vários. Teve outro título que, embora me agradasse, sempre soube provisório, e depois de quase pronto, foi refeito por três vezes, esse

número mágico” (VERUNSCHK, 2016, p. 125). Ou seja, é possível concluir que a escrita de parte da trilogia se deu durante os trabalhos da CNV, assim como as etapas finais de publicação (últimos ajustes narrativos e leitura de provas) tiveram lugar enquanto um golpe foi gestado, deflagrado e uma intervenção militar tomou conta da cidade de Rio de Janeiro. A despeito desse cenário político sombrio, a esperança é evocada nas três notas: nominalmente nas duas primeiras e, na última, através da letra da canção “Apesar de você” (1970) de Chico Buarque. Nas seções que seguem, pretendo demonstrar como as trajetórias das personagens principais da obra de Verunschck são também, de certa forma, manifestações literárias daquela esperança expressa nas páginas de colofão.

Por fim, algumas considerações acerca do projeto gráfico da trilogia e das ilustrações utilizadas nas artes de capa e no miolo dos romances. A proposta estética faz referência às histórias em quadrinho de faroeste no estilo *Tex Willer*,<sup>149</sup> citado pela narradora como uma de suas leituras de infância favoritas. As capas trazem elementos pictóricos que reproduzem cenas de cada livro e, no caso da primeira e da segunda partes da trilogia, a utilização de requadros reitera o diálogo com a arte das HQs. Reforçando o visual *bang-bang*, as tipologias utilizadas privilegiam a fonte espessa de luxo com sombreado para os títulos dos romances (uma possível referência aos letreiros de estabelecimentos do velho oeste), e uma fonte da família *western* (marcada por serifas no centro vertical das letras) para o nome da escritora. Esses traços que remontam à estética dos quadrinhos de faroeste são endossados, ainda, por símbolos de violência e opressão presentes em cada uma das capas: revólveres, faca ensanguentada, canhão de guerra (a “Matadeira”, modelo *Whitworth 32* usado pelo Estado contra o arraial de Canudos), sombra sobre uma criança que dorme, figura sem rosto, poça de sangue, paisagem árida etc.

---

<sup>149</sup> Tex Willer, criado em 1948 pelos italianos Gian Luigi Bonelli e Aurelio Gallepini, é a personagem de faroeste mais longeva da história de quadrinhos. Começou a ser publicado no Brasil em 1971 e completou 50 anos de publicação ininterrupta no país em 2021. Durante as décadas de 1980 e 1990, quando se passa a história de *Aqui, no coração do inferno*, as edições mensais de *Tex* podiam ser encontradas com facilidade em jornaleiros e bancas de revistas.



**Figs. 5, 6, 7 e 8:** Capas dos três capítulos da *Trilogia infernal* e caixa com a reunião dos romances. Ilustrações e projeto gráfico de Leonardo Mathias.

Todos os desenhos que compõem as capas são reaproveitados no miolo dos romances como imagens de abertura dos capítulos. Não há, entretanto, um diálogo direto entre as imagens escolhidas e os capítulos que elas antecedem. Na verdade, a distribuição das mesmas ao longo dos capítulos nos três livros obedece a uma ordem fixa, que se repete após todas as ilustrações haverem sido usadas (e.g. cap. 1 → *imagem A*, cap. 2 → *imagem B*, cap. 3 → *imagem C*, cap. 4 → *imagem A*, cap. 5 → *imagem B*, cap. 6 → *imagem C*...). Com base nessa constatação, optei por não me deter na análise detalhada de cada um desses elementos gráficos.

Após o lançamento do terceiro livro em 2018, a trilogia passou a ser vendida em uma caixa contendo os três volumes (Fig. 8). Nela, mais uma vez a influência das histórias do velho oeste se manifesta por meio de uma ilustração digital na qual uma silhueta feminina vestida com roupas de época<sup>150</sup> parece subjugar um homem que se encontra caído a seus pés. A mulher, de porte altivo e em primeiro plano, segura um chicote em movimento — sinal de triunfo ou resqúcio do golpe que derrotou seu oponente. A imagem sugere poder e protagonismo feminino em uma espécie de subversão do papel das mulheres nas histórias tradicionais de *bang-bang* e antecipa, ainda, a narrativa de uma ou mais personagens masculinas derrotadas por determinação ou interferência de uma ou mais mulheres. A simbologia por trás da arte de capa da “reunião dos romances” será retomada nas seções que seguem.

\* \* \*

As ocorrências paratextuais destacadas acima importam porque dão suporte material e semântico ao edifício ficcional de uma ontologia da violência. A *Trilogia infernal* é um mergulho no “Brasil profundo, que nem parece constar da Constituição, de tão esquecido pela

<sup>150</sup> O gênero *western* nas HQs e no cinema se situa predominantemente no final do século XIX e início do século XX.

lei, fora-da-lei, faroeste puro” como escreveu Luciana Hidalgo (2018, pp. 157-8) no posfácio de *O amor, esse obstáculo*: “a impressão é que são (somos) todos gerados, crescidos, formados nessa violência e, sobretudo, deformados por ela. Ou seja, é como se o *ser* (brasileiro) fosse, enquanto *ser*, infernalmente violento”. Assim, onde a obra de B. Kucinski nos auxiliou a explorar o *eixo do esquecimento*, a *Trilogia infernal* nos convida a refletir sobre o *eixo da violência* a partir de suas manifestações físicas, simbólicas, estruturais e sistêmicas dentro de um organismo ficcional. Esses eixos não são, evidentemente, excludentes, muito pelo contrário, fazem parte de um mesmo plano e se complementam: formas de violência impõem esquecimentos assim como as tecnologias do esquecimento engendram violências. Neste capítulo proponho uma investigação das vozes, do espaço narrativo e das forças em embate nos romances, sem perder de vista a transversalidade do autoritarismo na origem e perpetuação de uma violência infernalmente brasileira.

### 3.2. AS VOZES DA TRILOGIA E O TESTEMUNHO DA IMAGINAÇÃO

Em linhas gerais, a *Trilogia infernal* narra o processo de reconstrução de uma memória familiar, privada e violenta, que se revela indissociável da esfera pública e da história de violência institucional do país. Para atingir esse fim, a narrativa se desenvolve a partir de dois pontos de vista principais — atribuídos às personagens Laura e Cristóvão — e uma *ficção dentro da ficção*. Laura é filha de um militar ex-torturador da ditadura brasileira e, quando o primeiro romance tem início, reside há dois anos em Santana do Mato Verde para onde o pai fora transferido para trabalhar como delegado. Nessa cidade, vive com sua irmã mais velha, Susana, o pai “xerife”, a madrasta e a bebê nascida do segundo casamento. Sua mãe morrera anos antes, quando Laura e a irmã ainda eram pequenas. A suspeita de que o pai poderia ser o responsável por essa morte transforma Laura em uma especialista em abrir gavetas e bisbilhotar os arquivos do delegado, que tem o hábito de levar trabalho para casa. Em uma dessas incursões secretas, Laura descobre um envelope com documentos de identidade de outras pessoas, entre os quais, o de sua mãe. O costume do pai de levar trabalho para casa, que por algum tempo restringia-se a datilografar relatórios noite adentro no conforto do lar, é levado ao extremo quando o delegado decide manter prisioneiro dentro de sua cozinha um jovem acusado de matar e comer partes dos corpos de suas vítimas. A história da *Trilogia infernal* tem início com a aproximação dos mundos de Laura e Cristóvão, o rapaz canibal.

Durante o “processo de desocultação” (VERUNSCHK, 2018, p. 101) da história da mãe, a protagonista reúne peças e evidências do quebra-cabeça familiar que lhe permitem identificar

as marcas da ditadura no presente, resgatar a mãe do esquecimento e entregar às vítimas de seu pai torturador uma forma de justiça. Anos após o incidente do jovem canibal preso na cozinha, já longe de Santana do Mato Verde e do controle paterno, Laura entrega os documentos de mortos e desaparecidos que o pai mantinha escondidos à Comissão Nacional da Verdade. Chamado a depor, o “Capitão Garrote” — como era conhecido o ex-delegado nos tempos da ditadura — confessa seus crimes de tortura alegando “cumprimento de dever”. Pouco tempo depois é encontrado morto por enforcamento, o que leva Laura de volta à cidadezinha onde passara sua adolescência. Esse retorno fornece as pistas que faltavam a sua investigação familiar, para a qual “a escrita seria substituta de qualquer sentido de identidade” (VERUNSCHK, 2018, p. 113): escrever o relato da *Trilogia infernal* torna-se, nas palavras da narradora, “uma reparação”, a tentativa de encher “de ossos e terra e trapos e merda os vazios entre quem eu era e quem eu me tornara” (VERUNSCHK, 2018, p. 33).

No que a trajetória de Laura pode ser compreendida como busca por identidade e justiça, o percurso narrativo de Cristóvão é sobretudo uma passagem da violência arraigada à conquista do perdão. Sequestrado ainda criança e adotado pelo assassino de seu pai, um matador de aluguel contratado por “um desses coronéis donos do mundo” (VERUNSCHK, 2018, p. 86), o menino cresce numa região erma sem saber que sua mãe verdadeira, chamada Soledade, continua viva e à procura do filho roubado. Após anos de busca e obcecada por vingança, Soledade se torna ela mesma uma matadora à frente de um bando de pistoleiros e ataca a família de Cristóvão, matando na frente do menino e de seu irmão mais novo aqueles que ambos conheciam por pai e mãe. Após identificar o filho por uma cruz no alto da cabeça, Soledade deixa os dois meninos aos cuidados de sua irmã, Dona Branca, que se casara com Antônio Maciel, o dono de terras responsável por encomendar a morte do pai biológico de Cristóvão e esposo de Soledade. Ignorante da verdadeira identidade de Soledade, a quem chama Abutra, Cristóvão cresce alimentando o desejo de degolar a assassina de seus pais; um ódio que, em sua ânsia de precisão vingativa, o faz instruir-se nos saberes da matança, exercitando-se com animais de pequeno e médio porte até tirar a vida de sua primeira vítima humana, o velho Maciel. Antes de ser capturado pelo pai de Laura para ser encaminhado à Febem, o jovem de quinze anos havia se tornado um assassino em série e passara a se alimentar das vísceras e miúdos dos homens que matava.

Às histórias de Laura e Cristóvão somam-se, ainda, outros relatos, vozes e citações. Como aponta Nelly Richard (2002b, p. 89, tradução minha), o “saber da precariedade” exige “uma língua suficientemente quebrada, para não voltar a mortificar o ferido com novas totalizações categoriais”. Ou seja, as ruínas de sentido impelem a narradora a juntar fragmentos de linguagem das mais diversas fontes, como histórias em quadrinhos, textos literários, notícias, poemas e letras



de músicas que, na maioria das ocorrências, surgem aglutinados à narrativa, sem marcações textuais que indiquem a presença de um corpo estranho (e.g. aspas ou itálico). Essa decisão autoral assinala, a meu ver, a impossibilidade de se falar da violência e do trauma *fora* da própria violência antropofágica — canibalizadora de vidas, memórias, textos e histórias — que serve de tema para a trilogia e funciona como metáfora da violência apontada por pesquisadoras e pesquisadores como constitutiva da cultura nacional.<sup>151</sup> Ademais, a reunião de diferentes fontes e o cariz fragmentado que o texto final adquire são estratégias textuais que, auxiliadas por uma cronologia dos eventos não-linear, mimetizam o funcionamento problemático da memória. Em *Crítica em tempos de violência*, Jaime Ginzburg (2017, p. 217) faz notar a frequência com que a literatura, ao tentar representar traumas, procura “tensionar o limite entre realidade e imaginação, subverter parâmetros tradicionais, apontar ambivalências da linguagem, pautar a representação em contradições, enfim, romper com os padrões tradicionais de entendimento da consciência e da linguagem.” Para Shoshana Felman (2014, p. 128), ao “mostrar ou expor novamente o rompimento e o cisma, revelar mais uma vez a abertura, o buraco do abismo, *desentranhar violentamente o que estava precisamente coberto, encerrado ou dissimulado*” o texto literário nos permite ter uma noção da insondabilidade do trauma.

Um dos relatos que se entrelaça à história de Laura consiste em um exercício de imaginação da narradora antes do fim de *Aqui, no coração do inferno*, o que chamei acima de *ficção dentro da ficção*. Sem acesso a todos os fatos que levaram o rapaz acusado de canibalismo à situação de prisioneiro na cozinha de sua casa (fatos que serão parcialmente revelados por Cristóvão em *O peso do coração de um homem* e esclarecidos por Dona Branca na primeira parte de *O amor, esse obstáculo*), Laura cria uma “história de origem” para o jovem fazendo uso dos “pedaços do que eu conseguia ouvir em casa, do que se espalhava na escola, das conversas muito polidas e discretas da minha madrastra com as vizinhas e, é claro, do que papai soltava, às vezes” (VERUNSCHK, 2016, p. 59).

Uma vez finalizada a leitura da trilogia, entretanto, a ficção dentro da ficção exige uma análise mais demorada. Trata-se de uma construção um pouco mais complexa porque consiste em um comentário da obra sobre o lugar da criação ficcional na disputa por narrativas da memória coletiva, ou ainda, resgatando um conceito usado nos capítulos anteriores, o lugar da literatura enquanto *carrier group* de um trauma (ALEXANDER, 2004). A história inventada por Laura e narrada pela mãe do menino canibal coincide com precisão surpreendente com os fatos “reais” descritos por Dona Branca quase duas décadas depois. Essa coincidência, no entanto, não é

---

<sup>151</sup> Cf. FIGUEIREDO, E. 2017; GINZBURG, 2017; KEHL, 2010; PENNA, 2007; SELIGMANN-SILVA, 2012.

possível nos mundos criados pela ficção, ainda regidos pelos princípios aristotélicos da necessidade e da verossimilhança. Sua presença evidencia, portanto, uma defesa da *imaginação* como princípio articulador da realidade, “porque muitas vezes é preciso botar ela pra trabalhar pra encontrar a verdade” (VERUNSCHK, 2016, p. 115). A história refeita a partir de rastros e imaginada por Laura — “o que juntei, mentira ou verdade, exagero até, já dava uma boa história” (VERUNSCHK, 2016, p. 59) — é um espelho da própria *Trilogia infernal*, igualmente imaginada porém não menos potencialmente articuladora de verdades sobre a ditadura e a violência brasileiras. Quiçá mais potente, uma vez que Laura não apenas imagina a mãe do menino canibal, mas lhe atribui seu próprio nome em um processo de transferência através do qual elabora suas próprias demandas por justiça e vingança à medida que fala e pensa como a personagem.

Na esteira das personagens e narradores de Kucinski apresentados no capítulo 2, Laura e Cristóvão também testemunham diferentes formas de violência em consonância com a já referida divisão proposta por Agamben (2008, p. 27) entre *testis* e *superstes*. Laura (*testis*) representaria com mais força a testemunha que “se põe como terceiro em um processo ou em um litígio entre dois contendores” (o pai e a madrasta, o pai e a memória da mãe, o pai e os mortos e desaparecidos políticos, a vida privada e a história nacional), enquanto Cristóvão (*superstes*) seria sobretudo “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (a experiência da violência em diferentes graus: o assassinato dos pais adotivos seguido do sequestro, os crimes e o canibalismo, a prisão e a Febem). Não obstante, longe de se comportarem como as testemunhas melancólicas da obra de B. Kucinski, presas à precarização da memória e ao fracasso das instituições democráticas no tocante à memória da ditadura, ambas as personagens de Verunschck encarnam posturas que se atualizam no pós-ditadura porque não desejam lembrar apenas por uma questão pessoal/familiar de justiça. Ou seja, Laura e Cristóvão parecem vestidos não só da necessidade de elaborar o passado, mas também da premência por (re)definir, frente às histórias de violências que testemunham, a si mesmos e as suas posições no presente.

A arquitetura da *Trilogia infernal* é composta por duplos, elementos simétricos, citações, construções trágicas, metafóricas e irônicas. Além disso, trata-se de um “texto ficcional” como definido por Wolfgang Iser (2013, p. 31, grifo meu): uma obra que “contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a *preparação de um imaginário*.” Nas seções que compõem este subcapítulo, pretendo explorar o labirinto de suas vozes narrativas e a elaboração do *testemunho da imaginação* como lugar de uma poética onde a ficção prescinde de evidências factuais para falar da realidade e revolver o passado.

### a) **Laura e o destronamento do xerife**

Como indicado acima, a *Trilogia infernal* encontra-se repartida entre dois narradores em primeira pessoa identificados como Laura, a filha do torturador, e o jovem canibal Cristóvão. Essa divisão, contudo, não é paritária: o ponto de vista de Laura domina as duas pontas da trilogia — os romances *Aqui, no coração do inferno* e *O amor, esse obstáculo* —, de maneira que a narrativa de Cristóvão, restrita a dois terços de *O peso do coração de um homem*, encontra-se balizada entre o relato escrito pela Laura adolescente do primeiro livro e a montagem, décadas depois, do quebra-cabeça de histórias pela Laura adulta na última parte da trilogia, “um jogo no qual rostos, histórias e violências se cruzavam e compunham meu corpo, meu corpo de sempre, do passado, do presente – e até o corpo do futuro, aquele que eu ainda não tinha e nem tenho, mas que vem desde muito tempo sendo preparado em todos esses fragmentos” (VERUNSCHK, 2017, p. 92).

Na economia do texto literário, personagens e foco narrativo pertencem a priori (mas não de maneira exclusiva) respectivamente aos regimes da *fábula* e do *enredo*. Ou seja, as personagens movimentam a *fábula*, entendida como “esquema fundamental da narração, [...] o curso dos eventos ordenado temporalmente”, da mesma forma que o foco narrativo define em grande medida o *enredo*, “a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás [...], descrições, digressões” (ECO, 2008, pp. 85-6). Nos casos de narrativas em primeira pessoa, a forma como o enredo se organiza depende de quem elabora o relato: sua posição social, espacial e temporal em relação aos eventos ocorridos, seu objetivo ao contar a história (caso haja algum), sua movência e suas demandas que podem se transformar ou permanecer iguais durante a diegese etc. Uma vez que objetividade e neutralidade deixaram de ser valores possíveis ou mesmo desejáveis para o romance a partir de sua configuração moderna, a *percepção* de quem fala passa a definir o conhecimento que podemos ter tanto da personagem que conta uma (ou sua) história quanto dos demais agentes da fábula. É ela também, a *percepção*, que atribui uma lógica possível de causa e efeito às ações, ao mesmo tempo que a voz de onde emana o ponto de vista vivencia, testemunha, registra ou entra em contato (direto/indireto) com os acontecimentos do romance.

Considerando as implicações subjetivas da *percepção* e suas consequências para o desenvolvimento de uma obra ficcional, a teórica Mieke Bal (2017, p. 135, tradução minha) cunhou o termo “focalização” (*focalization*) para definir “a relação entre uma visão, o agente que vê e aquilo que é visto”; ou seja, a maneira como um determinado evento/objeto/ser é

apresentado nas narrativas em primeira pessoa carrega não apenas informações sobre o referido ser/objeto/evento, mas também caracteriza e aprofunda a personagem de cujo ponto de vista os componentes da fábula encontram-se focalizados. Assim “somos apresentados a uma certa interpretação dos elementos que está longe de ser neutra ou inocente” (BAL, 2017, p. 137, tradução minha) porque carrega as marcas contextuais e psicológicas de quem narra.

Nesse sentido, Laura é uma narradora definida por movências (da cidade grande para uma cidade do interior e de volta à cidade de origem), por sua idade (primeiro adolescente, depois adulta) e orfandade, por seu gênero e pelas relações de seu gênero (irmã, madrasta, avó, mãe) com o pai, pelo envolvimento do pai com a ditadura e, por fim, por sua ligação afetiva e sexual com o rapaz canibal. Logo, aquilo que é percebido por Laura e transformado em narrativa encontra-se marcado pela soma de todos esses elementos, ajudando a compor *dialogicamente* seu “corpo de sempre, do passado, do presente – e até o corpo do futuro” (VERUNSCHK, 2017, p. 92).

Num primeiro momento, o ponto de vista de Laura pode ser percebido, segundo análise de Luciana Hidalgo (2018, p. 158), como “um olhar ainda imaturo, meio infantil, que observa a violência com um filtro ora realista ora lúdico, muitas vezes fantasioso, como se nem sempre entendesse a verdadeira dimensão do que vê”. *Adolescente* inteligente e sensível, *protagonista* atenta e aglutinadora, *narradora* bem-humorada e sagaz — Laura reúne uma série de características que, ao longo da trilogia, provam-se essenciais ao processo que a transformará em arqui-inimiga do pai delegado e no único membro da família capaz de expor seus crimes:

Eu me orgulho de saber andar bem no escuro. De não esbarrar em nada. De escutar bem as inquietações das coisas e das pessoas. Eu sei por um certo hálito quando tudo está no seu lugar ou fora dele. É como um superpoder (VERUNSCHK, 2016, p. 39).

Eu sou muito boa em detalhes, assim como em quebra-cabeças e caça-palavras (VERUNSCHK, 2016, p. 46).

Eu virei especialista em abrir as gavetas de papai. [...] Nunca bagunço. Nunca deixo nada fora do lugar. Nunca tiro coisas demais. Nunca esqueço de recolocar tudo onde estava antes, inclusive a tranca. Sou contumaz e reincidente. E eficiente também, que é o mais importante (VERUNSCHK, 2016, p. 55).

De tanto ler, eu poderia até ser escritã de papai, eu acho. Pena que ele nunca vai saber disso, a não ser que me pegue uma noite dessas no pulo. Mas eu duvido. Eu sei ser bem esperta, e os adultos são lentos demais. Nem desconfiam, por exemplo, de onde guardo tudo o que escrevo (VERUNSCHK, 2016, p. 59).

Minha cabeça nunca está vazia, por isso ela não pode nunca ser chamada de oficina do diabo. Ela trabalha o tempo todo (VERUNSCHK, 2016, p. 79).

Eu que sempre incrustara meus sentimentos e propósitos, tive que inventar novas fórmulas para me sair bem desses confrontos. [...] Eu me fazia de sonsa, habilidade em que era especializada (VERUNSCHK, 2017, p. 93)

Quando comecei a investigar papai, passei a observá-lo melhor e a desculpá-lo menos, seus gestos, os estopins de sua aspereza, a violência discreta e perturbadora que devotava à nossa madrasta saltaram aos meus olhos como uma fera. A partir daí seu rosto começou a desmoronar lentamente, e eu tive que aprender a ser artilosa, a camuflar minhas intenções e gestos, a lidar com ele de igual para igual. Sobre isso ele nunca mentiu, porque sempre fui mesmo muito parecida com ele (VERUNSCHK, 2018, p. 94).

Onde a irmã mais velha representa o ódio à figura paterna e o trauma recalcado que a fazem se afastar e abandonar a família assim que completa dezoito anos, e a madrasta “parece mesmo é com alguém que foi interrompido” (VERUNSCHK, 2016, p. 57), vítima resignada da violência do marido e dependente de pílulas para dormir, Laura é suficientemente opaca para dissimular o ódio, fingir recato e, à sua maneira, enfrentar o xerife. Mas a principal razão para Laura ser uma oponente à altura do delegado encontra-se naquilo que pai e filha têm em comum. Ao falar de si a narradora declara fingir anuência apenas porque sua resistência se dá por outras vias, diferentemente da irmã mais velha que rivaliza com o pai o tempo todo: “No fim das contas, eu prefiro mesmo o silêncio e, se possível, nenhum confronto, ou nenhum confronto direto, especialmente com papai” (VERUNSCHK, 2016, p. 14). O silêncio de Laura, todavia, não é um silêncio de submissão porque sua cabeça “trabalha o tempo todo”: é ativo, produtivo, de elaboração narrativa e escrutínio do mundo pela arte de observar, inquirir e escrever. Postura que sugere uma prática de resistência por meio da linguagem e de um lugar de vulnerabilidade, onde ganha forma “uma não violência agressiva: aquela que emerge em meio ao conflito, aquela que se instala no próprio campo de força da violência” (BUTLER, 2021, p. 46). Sua estratégia sugere a necessidade de instrumentos outros que se diferenciem das ferramentas de dominação do patriarcado (e.g. as ficções de poder,<sup>152</sup> a força bruta, a agressão física e psicológica, o autoritarismo) e propiciem o desmoronamento do rosto de símbolos da opressão.

Laura ouve com frequência os “conselhos” do pai sobre a melhor maneira de “pegar bandidos” e incorpora as máximas do xerife às suas técnicas narrativo-investigativas em

---

<sup>152</sup> Para Jota Mombaça (2021, pp. 65-6), as *ficções de poder* são estratégias de reprodução de uma determinada ordem ou visão de mundo que produz e endossa a si mesma como “norma”, e.g. o patriarcado, o capitalismo, a branquitude, a cis-heteronormatividade, o sistema judiciário: “O poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo. As ficções de poder proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis. [...] O sistema de justiça, produzido pela mentalidade moderno-colonial como sistema de polícia, visa neutralizar os conflitos sociais, administrando todas as tensões no limite de uma rede muito pequena de instituições e mitos representados como neutros pelas narrativas hegemônicas. Além de uma ficção de poder, a neutralidade do sistema de justiça — que torna moral e politicamente plausível o monopólio da violência — é um mecanismo de alienação dos conflitos, que isola as pessoas neles implicadas dos seus processos de resolução”.

construção, paulatinamente transformando o investigador em suspeito. Em certa medida, os romances da trilogia narram esse processo, que pode ser melhor compreendido por meio de quatro etapas envolvendo a relação de Laura com o pai: o reconhecimento da semelhança, a diferenciação e o desafio da autoridade, o distanciamento (no tempo e no espaço) necessário à elaboração da vivência e, por fim, o destronamento da figura paterna (ou seja, a exposição pública de seus crimes). Nas passagens a seguir, por exemplo, é possível observar pontos de encontro entre as personalidades de ambas as personagens, bem como já perceber as rachaduras responsáveis por distanciá-las e precipitar Laura no entendimento de que “bandidos e heróis podem trocar de papel de um jeito que, às vezes, a gente pode não saber mais quem é quem” (VERUNSCHK, 2016, p. 46):

Papai é assim mesmo, ele não funciona como todos pensam que ele deveria funcionar, o que faz dele um sujeito com noções muito próprias de dever, moral, justiça e todas essas coisas que os adultos enchem a boca pra falar (VERUNSCHK, 2016, p. 14).

Papai nunca foi de dar detalhes de nada (VERUNSCHK, 2016, p. 20).

Não que papai seja um santo. Papai é um maldito de um dissimulado, eu sei bem (VERUNSCHK, 2016, p. 34).

Quem mata com raiva não tem esperteza suficiente pra limpar os vestígios. Sai cagando tudo, deixa tudo piscando como uma placa de neon. Papai é quem diz isso e ele é muito bom em descobrir pisca-piscas e letreiros, porque papai é da turma dos discretos (VERUNSCHK, 2016, pp. 34-5).

Uns anos atrás, ele fez parte de uma turma de treinamento antissequestro por causa dos terroristas. Papai conta isso com orgulho, mas de um tempo desses pra cá acrescenta que não pegou terrorista nenhum. [...] Papai diz que só cumpria ordens e que nem gostava do governo tanto assim, mas que, quando pegaram um dos líderes subversivos, ele teve que bater no cara num corredor polonês (VERUNSCHK, 2016, pp. 43-4).

Papai acha linchamento um absurdo. Mas acha ok um corredor polonês (VERUNSCHK, 2016, p. 46).

Papai diz que os militares se foderam. Tá, ele não diz bem assim, porque no fim das contas ele é um cara educado e não diz palavrão na frente da gente e menos ainda da mulher dele, que é tão sensível (VERUNSCHK, 2016, p. 89).

Em retrospecto, os excertos acima nos permitem identificar as camadas de ambiguidade cifradas pelo trabalho narrativo de Verunsch, como a insinuação do assassinato frio e premeditado da mãe na passagem “quem mata com raiva não tem esperteza suficiente para limpar os vestígios” ou o discurso do pai de autopreservação e reescrita da memória quando a narradora faz notar que “de um tempo desses pra cá *acrescenta* que não pegou terrorista nenhum”. Um dos trechos também aponta as contradições do xerife que participa de um corredor polonês, mas acha absurdo um linchamento, ou o fato dele demonstrar preocupação com os militares mesmo sem gostar tanto assim do governo. A partir dessas falhas morais, a

percepção de Laura só se agrava. Em síntese, pai e filha são discretos, dissimulados, hábeis investigadores de rastros e intérpretes de pistas. Essas afinidades intelectuais chegam a provocar a admiração de Laura que, quando informada pela irmã mais velha sobre as suspeitas da avó, lança-se primeiro em uma busca por fazer justiça ao pai:

Eu soube das desconfianças de nossa avó quando minha irmã julgou que eu poderia saber, ou seja, quase imediatamente depois que minha avó dividiu com ela suas angústias. Ao contrário de Susana, eu nutria ainda pelo xerife uma adoração parecida com a que se devota a um super-herói. Quando comecei a bisbilhotar seus arquivos, de certo modo me sentia persuadida a fazer justiça para com ele, a encontrar provas que lhe restituíssem a inocência perante minha irmã e nossa avó. Mas o xerife não ajudava em nada (VERUNSCHK, 2018, p. 92).

Os muitos silêncios impostos pelo delegado à memória da mãe e a completa ausência de evidências que pudessem sugerir mesmo a mais tímida história de amor põem em funcionamento a dinâmica de busca por memória e verdade que se estabelecerá a partir da suspeita que a avó comunica às netas. Essa dinâmica parece fazer eco às palavras de Andreas Huyssen (2014, pos. Kindle 769), “as lembranças negadas por razões políticas ressurgiram, não apenas como um retorno do que havia sido reprimido, mas também como resultado de uma nova amálgama da lembrança do passado com um presente político”. Diz a narradora: “Quando eu era criança, a memória da minha mãe era um interdito. Papai não pronunciava seu nome e por muito tempo não havia fotografias dela às quais eu pudesse recorrer” (VERUNSCHK, 2018, p. 91). As tecnologias de esquecimento mobilizadas pelo pai<sup>153</sup> impõem à memória familiar um processo análogo ao recalque do trauma: por meio do apagamento das marcas psíquicas e sociais da mãe assassinada, vive-se um luto sem possibilidade de elaboração da perda, ou ainda, na síntese aforística de Shoshana Felman (2014, p. 50), um “silêncio” que “é a essência da opressão e da traumatização”. Para a Laura adulta, esse consiste em um dos muitos erros do xerife:

O que me pergunto ainda hoje é como, entre um pai imperfeito, mas presente, e uma mãe desconhecida, pudemos escolher e aderir àquela figura dispersa, flutuante, menos que um fantasma, um desbotamento. Talvez a percepção de que algo não colava perfeitamente, de que algo não coincidia, tenha sido a dobra que fez com que nos alinhássemos à nossa avó. Sua obstinação, nem sempre cautelosa, mas honesta e mesmo comovente, contrastava com a falsidade que cercava papai.

---

<sup>153</sup> “Se não fosse por Susana e eu, não haveria qualquer prova afetiva da passagem de mamãe por sua vida, nem as cartas de amor que eu imaginara ou o álbum que eu esperava ver um dia. Tampouco havia histórias do passado que, como contos de fadas, começassem com a fórmula ‘quando eu conheci a sua mãe’ ou mesmo ‘quando a sua mãe era viva’. Até os questionamentos infantis eram respondidos com evasivas ou ignorados. Quem se parece mais com mamãe, eu ou Susana? Faz muito tempo, minha filha. Prefiro não falar disso. Ou, Vocês se parecem comigo” (VERUNSCHK, 2018, p. 93)

Os erros do xerife foram muitos e primários, se vistos em perspectiva. Ao vedar às filhas uma mãe, ainda que em memória, permitiu uma fissura que só poderia ser ocupada por essa mesma mãe. Ao forçar na segunda mulher e em nós uma maternidade e uma filiação que nunca poderiam ser tomadas, abriu espaço para a desconfiança. *Ao apostar no esquecimento, permitiu o regresso.* Por culpa ou rigidez, ao não abrir concessões à morta, permitiu que ela retornasse (VERUNSCHK, 2018, pp. 97-8, grifo meu).

Mesmo não se tratando de uma vítima direta da ditadura brasileira, mas da violência doméstica e feminicida, o destino da mãe de Laura se confunde com o destino da memória traumática do país sob 21 anos de repressão: “não foi apenas a memória de nossa mãe e a convivência com a nossa avó que nos foi vedada. Por muito tempo, o sentido de pertencer e estar acolhido à história de uma família também nos foi proibido” (VERUNSCHK, 2018, p. 102). A casa é um microcosmo do Brasil, onde a Lei de Anistia de 1979 representou “condições sociais que promoveram a predominância do silêncio e a ausência de espaços sociais para a circulação da memória (mecanismos que são necessários para permitir o trabalho de sintomas traumáticos)” (JELIN, 2002, p. 44, tradução minha). Nesse sentido, a alegoria se torna ainda mais evidente quando Laura retorna à casa de Santana do Mato Verde após a morte do pai e a encontra completamente alterada por uma estética asséptica: “tudo se tornara muito limpo e muito frio” (VERUNSCHK, 2018, p. 35). Diferentemente do lugar onde morou com a avó, “um santuário, uma casa plena, grávida de nossa mãe” (VERUNSCHK, 2018, p. 101), a casa de Santana, seja no passado ou no presente, configura-se como espaço estéril de uma memória manipulada: “Ao abrir a porta do quintal, vi que nem mesmo o chão de terra escapara ao cimento. [...] naquela casa tudo fora higienicamente encapsulado. O quintal não tinha mais uma porta que dava para um charco. A casa era tão acolhedora quanto um necrotério” (VERUNSCHK, 2018, p. 36).

O Brasil é um país carente de lugares de memória da ditadura. De acordo com o relatório da CNV, estima-se que a ditadura brasileira manteve cerca de 242 centros de detenção no país, dos quais apenas um até o momento foi conservado e transformado em espaço de visitação, exposição permanente e promoção de eventos relacionados ao tema: o Memorial da



Resistência<sup>154</sup> na cidade de São Paulo.<sup>155</sup> Segundo Aleida Assmann (2011, p. 351), “a conservação e musealização de locais traumáticos é orientada pela convicção de que as atrocidades [...] devem ser ancoradas de forma duradoura na memória histórica. Espera-se dos locais da recordação [...] um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial.” Esse imperativo fundamenta-se na crença de que palcos de sofrimentos coletivos têm um valor aurático por se tratarem de zonas de contato<sup>156</sup> que “entretence[m] presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico” (ASSMANN, 2011, p. 360). É sintomático, no entanto, que a descrição de Rebecca J. Atencio ao visitar o referido memorial na capital paulista guarde semelhanças com as impressões de Laura sobre a casa do pai: “Enquanto olho para a cela de prisão e tento extrair algum significado da cena diante de mim, me ocorre que estou testemunhando algo bem diferente do que esperava. O que estou testemunhando é o retoque cosmético, senão a supressão total, da memória, que foi literalmente coberta por uma camada de tinta de cor neutra” (ATENCIO, 2014, p. 100, tradução minha).

Não estou sugerindo, evidentemente, uma conexão entre as escritas das duas cenas. Mas ambas as reflexões, em seu potencial metonímico, descrevem estratégias de controle da memória privada (por meio do apagamento da mãe) e da memória coletiva (através da descaracterização de um espaço de violação de direitos humanos básicos). Sem mais lugares que explicitem o trauma da ditadura e sem anedotas ou fotografias que mantenham a memória da mãe viva, produz-se a precariedade que expulsa da circulação social elementos imprescindíveis à manutenção dos sentidos sociais que sustentam grupos e indivíduos. Daí a importância da palavra, do gesto de registro empreendido por Laura: na sequência da cena de retorno à casa de Santana, a narradora reencontra a madrasta que, acometida pelo Mal de

---

<sup>154</sup> O processo de transformação do antigo DEOPS-SP em lugar de memória soma-se aos muitos exemplos de tentativas de apagamento da memória da ditadura. O prédio foi tombado em 1999 como bem cultural pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo. Após restauração finalizada em 2002, a primeira proposta (abandonada) de utilização do edifício foi como sede da Escola Superior de Música. Nesse mesmo ano, o espaço foi dividido e passou a ser utilizado ao mesmo tempo como sede do Museu do Imaginário do Povo Brasileiro e como Memorial da Liberdade, abrangendo o espaço das antigas celas do DEOPS. Rebecca J. Atencio (2014) chama a atenção para a supressão da memória presente neste nome, que parece ignorar deliberadamente a contradição entre a palavra “liberdade” e o uso que os militares deram ao lugar. A denominação do espaço foi alterada em 2008, renomeado “Memorial da Resistência”. Essas informações foram coletadas por mim durante visita ao espaço em agosto de 2018.

<sup>155</sup> Em agosto de 2021 foi protocolado na Assembleia Legislativa da Bahia um projeto para a instalação de um memorial da resistência contra a ditadura no espaço do Forte de Nossa Senhora do Monte do Carmo, o Forte do Barbalho, localizado em Salvador. O referido forte operou como um dos maiores centros de tortura de presos políticos no estado durante a ditadura.

<sup>156</sup> Para Walter Benjamin (2010, p. 167), o conceito de aura não aproxima presente e passado, mas estressa a irre recuperável distância entre os tempos, entre o “aqui e agora” que constituem “o conteúdo da autenticidade” da aura (o local das vítimas) e as tentativas de reproduzi-la ou representá-la (o local dos visitantes).

Alzheimer, não se lembra mais da enteada. Ao observar o vai e vem da memória dessa mulher, Laura reflete sobre a necessidade de fazer o silêncio falar quando tudo o mais cala: “É preciso escrever, pensei diante dessas oscilações. O fio da memória é feito de uma fibra muito tênue e quando se rompe, pode levar a desmoronamentos imprevistos. Assim a memória individual, assim a história de um país” (VERUNSCHK, 2018, p. 38).

\* \* \*

*Aqui, no coração do inferno* se concentra no período em que Laura tem doze anos de idade, mora em Santana e começa o exercício de contar a própria história<sup>157</sup> a partir do dia em que seu pai traz um assassino para dentro de casa. Um início duplamente irruptivo — pela carga de violência que a sugestão do crime do garoto preso carrega e pelo espaço público, sob a forma do trabalho do pai, que invade o ambiente doméstico:

Meu pai prendeu um garoto. Minha madrasta chegou pra mim e minha irmã mais velha e disse,

Olha, seu pai prendeu um menino, um rapaz de uns 14 anos, e vai trazer ele pra casa por umas horas, porque seu pai não acha certo ele ficar na delegacia, em risco. É um menino muito novo e vocês sabem bem como o pai de vocês é. Mas isso é só enquanto a viatura chega pra levar ele pra Matapombos, ninguém precisa se preocupar.

Matapombos fica a uma hora de carro daqui e quase duas horas e meia de ônibus, dependendo da situação da estrada. Quando chove, e chove muito, a estrada vira um lamaçal vermelho, um barro movediço e pegajoso, como se a lama fosse sangue, e a estrada, sua veia. Matapombos é uma cidade bem maior do que esta em que moro e lá tem tudo o que aqui não tem, como sorveteria, por exemplo, ou como uma fundação pra meninos e meninas que deram errado, uma febem. Febem, Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor. É uma sigla. É isso que quer dizer. Mas apesar de falar em bem, não é lá uma coisa muito boa. De todo modo, é pra lá que o garoto vai, minha madrasta explicou. Minha madrasta tem muitas explicações, um arsenal delas, e sempre acha que sabemos como papai é. Não sabemos. Mas vamos descobrindo (VERUNSCHK, 2016, p. 13).

Esta abertura da trilogia não apenas apresenta o primeiro mistério norteador da leitura, os crimes do rapaz canibal, como também fornece uma série de dados preliminares que serão fundamentais ao enredo, e.g., a pobreza do lugar, a anuência da madrasta às decisões do pai e a precariedade de uma delegacia que representa “risco” a seus detentos. Embora neste ponto ainda não conheçamos a identidade de quem fala, é possível atribuir à voz narrativa, através da focalização, pelo menos três predicados importantes: 1) os contornos de uma dinâmica familiar

---

<sup>157</sup> “Já que esta minha carta, ou o que seja, não pretende nada disso. Pretendo só contar uma história, que começa com o fato de que meu pai prendeu um menino e trouxe ele pra casa” (VERUNSCHK, 2016, p. 17).

(“você sabem bem como o pai de vocês é”, “minha madrasta tem muitas explicações, um arsenal delas”); 2) alguma dose de senso crítico quanto ao lugar onde vive (“lá tem tudo o que aqui não tem”) e às contradições de certas instituições (“apesar de falar em bem, não é lá coisa muito boa”); 3) o lugar de onde fala a narradora (dentro de casa) e a faixa etária à qual pertence (sugerida pelo coloquialismo da linguagem e pelo uso do afetivo “papai”).

Pensar a focalização, no entanto, significa observar muito mais que as descrições que apresentam os cenários e seres que nele se movimentam; significa perceber no esforço descritivo da linguagem “um modo de visibilidade em harmonia ou em ruptura com as relações que a ordem normal do mundo estabelece entre as coisas e as palavras” (RANCIÈRE, 2021, p. 21). Em meio aos elementos situacionais e explicativos expostos à entrada do romance, uma imagem chama atenção: em dias de chuva, a estrada de barro vermelho se transforma em um lamaçal “como se a lama fosse sangue, e a estrada, sua veia”. Além de servir a uma apresentação pouco auspiciosa do caminho que leva à cidade onde mora a narradora, o caráter subjetivo que acompanha a construção de analogias lança luz, mais uma vez, sobre aquela que fala, sugerindo um ponto de vista pouco usual no que concerne seus interesses e sua capacidade criativa. Em poucas páginas, a imagem de sangue se somará às de morte e violência que integram o dia a dia da cidade configurando, destarte, a realidade semântica e simbólica deste lugar.

Talvez a contribuição mais importante da focalização no trecho acima seja o reforço do que diz a madrasta acerca do pai: “você sabem bem como o pai de vocês é” e “minha madrasta [...] sempre acha que sabemos como papai é”. No que a primeira passagem é uma fala direta da esposa, num tom ao qual se poderia atribuir tanto o sentido de resignação (“não há nada a ser feito”) quanto de advertência (“não o contradigam”) ou mesmo de medo/ameaça (“você sabem bem”), a segunda ocorrência contrapõe a visão das filhas — ou pelo menos de uma das filhas — à certeza da madrasta: “Não sabemos. Mas vamos descobrindo.” Apresenta-se com isso o segundo mistério da trilogia que se revelará, no devido tempo, um dos pilares da narrativa: *como é* ou *quem é* de fato o “xerife” e qual o seu envolvimento com a morte da primeira esposa, mãe de Laura e de sua irmã mais velha. Na medida em que parece se concentrar na descoberta de detalhes sobre a história do jovem canibal, Laura paulatinamente remove as camadas de silêncio que acobertam os crimes do pai delegado, revelando sua verdadeira identidade. Daí a possibilidade de se trabalhar essas personagens — o canibal e o pai — como duplos uma da outra, como será demonstrado a seguir.

Assim, a construção da identidade de Laura dependerá de dois processos: o destronamento do pai e a recuperação da memória da mãe. Ambos os objetivos, no entanto, dificilmente seriam alcançados não fosse pela irrefreável curiosidade e pelo comportamento

subversivo e imaginativo que caracterizam a narradora. Ao contrário de sua irmã mais velha que se revolta com a notícia do assassino que seria mantido prisioneiro em sua casa, ou da madrasta que responde com constrangida anuência à decisão do delegado, Laura reage com excitação e profundo interesse: “Eu queria os detalhes, circunstâncias, meios, vítimas. Tiro, foice ou faca? Homens, mulheres e crianças? Todos de uma vez ou aos poucos, um por um? Como um menino assim pode ter matado muitas pessoas?” (VERUNSCHK, 2016, p. 20). O desejo por responder a essas perguntas, por entender as motivações do rapaz e “saber todas as dobras, umas por cima das outras, cada uma” se confunde com o despertar do desejo sexual da narradora que logo direciona sua libido ao rapaz prisioneiro: “e, no meio disso, ir fantasiando que dava pra ele. Ponto. Que era ele quem me tirava o cabaço” (VERUNSCHK, 2016, p. 65). A concretização desse desejo tem lugar na última noite de Cristóvão na cozinha do delegado, quando Laura tenta novamente conversar com ele, mas frente a mudez do rapaz toma a iniciativa do ato sexual:

Coloquei, então, a única mão livre que ele tinha bem em cima do meu peito, e sentei em cima de suas pernas. Depois tirei o pau dele pra fora, e ele me fodeu ali na cozinha, todo mundo dormindo.

Isso, foder, como uma mão batendo no fundo de um pilão, uma, duas, três vezes, até que perdi a conta e ele gozou dentro, o que não estava bem nos meus planos. De resto, nada de mais, pele rasgada, eu ensopada de sangue e fim. Ele queria me comer. Eu queria que ele me comesse (VERUNSCHK, 2016, p. 86).

É possível argumentar que a iniciação sexual de Laura serve a diferentes propósitos da trama. Por exemplo, marcar a personagem com um evento suficientemente significativo para que a lembrança do rapaz viesse à tona quando, anos depois, a narradora esbarrasse em Cristóvão na saída do metrô; ou ainda, construir uma conexão emocional mais forte entre as duas personagens que justificasse a reaproximação dos dois adultos. Outra interpretação possível seria o aprofundamento da personalidade de Laura, que está longe de se enquadrar no papel de filha comedida, obediente e “zelosa de sua virtude de mulher”; ou mesmo, tendo em vista a descrição desapaixonada do ato, um comentário autoral contra a hiper-romantização (no cinema, na televisão e em literaturas para jovens) da primeira relação sexual. Todas essas leituras fazem sentido e encontram respaldo no texto de Verunsch. Para os efeitos desta tese, no entanto, a cena parece marcar um ponto de “não-retorno” na jornada de destronamento do pai. Como nos lembra Heleieth Saffioti (2015, p. 51) “um dos elementos nucleares do *patriarcado* reside exatamente no controle da sexualidade feminina”. Esse poder de decisão sobre o corpo da mulher-filha outorgado pelo patriarcado ao pai-xerife é precisamente aquilo que é desafiado pelo gesto da personagem. Ao retornar à cena já adulta em *O peso do coração*

*de um homem*, no momento em que lembra como o pai reagiu ao descobrir que alguém havia escrito “Laura putinha santinha” no muro de sua casa, torna-se mais evidente o desafio à autoridade subjacente ao ato:

O que nem papai nem a minha madrasta sabiam e nunca souberam é que, se àquela altura eu era de fato uma putinha, ou aquilo que eles e quem havia rabiscado o meu muro achavam que era uma putinha, eu havia me tornado uma dentro de casa mesmo, com o moleque que ele prendeu por um tempo, anos antes, ali mesmo, na cozinha, um garoto assassino canibal que escapou de ser linchado para me comer rápida e certamente numa madrugada em que me ofereci enquanto todos dormiam (VERUNSCHK, 2017, p. 97).

Tinha sido algo um tanto animal. Um cão em uma cadela. Medo, urgência e o poder de se rebelar, de olhar para papai depois de tudo e pensar,

Você não sabe de nada e, não, você não manda em mim (VERUNSCHK, 2018, pp. 65-6).

Ademais, a invasão da esfera privada pela esfera pública, isto é, a presença do menino canibal na cozinha do delegado e toda a sugestão de violência que seu silêncio encerra, faz com que as suspeitas do assassinato da mãe e a violência doméstica observada contra a madrasta sejam amplificadas, como se o monstro comedor de carne humana devolvesse à narradora um reflexo da monstruosidade do pai. Faço uso aqui das palavras “monstro” e “monstruosidade” para citar o próprio romance,<sup>158</sup> mas considero importante frisar que o discurso da trilogia não endossa a visão de excepcionalidade no tocante às violências perpetradas seja pelo menino, seja pelo pai. Pelo contrário, o reforço de Verunschck se dirige à noção de uma violência entranhada na formação da identidade nacional, alimentada, em suas múltiplas bocas, pela violência colonial, escravagista, patriarcal e sua face “moderna”, a violência impune dos homens, do estado, do poder e dos militares: “os genocidas, os torturadores, os violadores, eles não são loucos. São homens infames, e ao que eles fizeram devemos responder, penso eu, com verdade, com justiça, com a estima pela memória” (VERUNSCHK, 2018, p. 52). Note-se que, em mais de um momento da narrativa, o olhar de Laura captura o fascínio ou gozo identitário que o xerife nutre pelo assassino preso em sua casa:

Papai sempre diz pra gente não se preocupar. [...] Mas quando ele falou isso, julguei, por um momento, que havia uma coisa meio perversa, não porque ele quisesse proteger o garoto, mas porque achei que havia um brilho de orgulho em seu olhar, satisfação não por ter prendido o menino, mas exatamente por aquilo que o menino fizera (VERUNSCHK, 2016, p. 20).

Papai havia justificado essa peculiar prisão domiciliar por ser responsabilidade sua que o garoto continuasse vivo, entretanto *hoje tenho absoluta certeza de que papai via naquele menino um duplo de si mesmo*. Não

---

<sup>158</sup> No capítulo X de *O amor, esse obstáculo* quando Laura relê recortes de jornal e o que as notícias diziam sobre o menino.

havia horror por aquilo de que ele era acusado. Havia fascínio (VERUNSCHK, 2017, p. 99, grifo meu).

Laura enxerga no xerife um duplo do canibal, percepção que contribui para o destronamento da figura paterna no imaginário da narradora. A presença de duplos é pervasiva na *Trilogia infernal*. Quase todas as personagens possuem uma figura que se apresenta como espelho invertido, destino alternativo<sup>159</sup> ou ainda, no caso de Cristóvão em relação ao xerife, duplo destronante. O “duplo destronante” é um dos elementos identificados por Bakhtin como característicos da cosmovisão carnavalesca e pressupõe um rei (neste caso, o pai) e seu antípoda (o menino). Trata-se de um rito biunívoco através do qual a coroação deste subentende o destronamento daquele: com isso, “o carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança” (BAKHTIN, 2010, p. 142). Entregar-se sexualmente ao rapaz cuja presença de poucos dias revela a verdadeira face do pai é o gesto de afronta que quebra de uma vez com os laços afetivos já corroídos e com a dependência e a submissão aos ditames do patriarca.

No primeiro romance da trilogia, tanto o pai quanto o prisioneiro não são nomeados por Laura. Apesar da variedade de epítetos que ambas as personagens recebem ao longo de *Aqui, no coração do inferno* — “papai”, “xerife”, “cowboy”, “delegado” e “garoto preso na cozinha”, “canibal”, “menino”, “moleque” — apenas no segundo volume chegamos a conhecer o nome de Cristóvão e, curiosamente, o antigo codinome do xerife, Capitão Garrote. Note-se que a palavra *garrote* sugere duas imagens: de um lado, o laço de borracha ou tecido usado para comprimir um membro como forma de evitar uma hemorragia (semelhante a um torniquete) e, do outro, o instrumento de execução formado por um colar de ferro e uma cadeira imobilizadora. Não há registros de que os militares tenham recorrido a esse mecanismo medieval em suas torturas, mas é provável que o estrangulamento com laços de borracha ou tecido fizesse parte das sevícias durante interrogatórios de presos políticos; a pesquisa que resultou no relatório *Brasil: Nunca Mais* revelou “quase uma centena de modos diferentes de tortura, mediante agressão física, pressão psicológica e utilização dos mais variados instrumentos” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2011, p. 35). Na fatura da obra, o pai nunca será nomeado a não ser por aquilo que marca um momento decisivo em sua trajetória de violência, a patente no exército associada ao método de tortura pelo qual ficara conhecido.

Transformado em verbo, *garrotear* é sinônimo de *estrangular*, imagem que será retomada por Laura de forma metafórica para descrever a influência do pai sobre as filhas: “papai [...]

---

<sup>159</sup> Cristóvão e o xerife, Laura e Anizabel, a madrastra e mãe, a avó e Dona Branca, Corália e a madrastra, Soledade e Laura (a narradora-mãe do menino): algumas dessas relações serão abordadas ao longo deste capítulo.

asfixiava ora sorradeira, ora intempestivamente, qualquer possibilidade de respiração” (2018, p. 92). Mas também surgirá de maneira literal nas cenas de violência envolvendo sua esposa, a madrasta das filhas mais velhas, transformando-a em um duplo da mãe aos olhos da narradora que enxerga nos abusos domésticos do xerife um “retorno à cena do crime”:

Ela obviamente não levanta a voz para papai, que às vezes parece conduzi-la com uma coleira e, um dia, sem querer vi por uma fresta da porta do quarto deles papai estrangulando ela com uma das mãos, ela se debatia e talvez aí é que sua voz tenha perdido ainda mais a capacidade de projeção (VERUNSCHK, 2016, p. 57).

A mulher que passara anos justificando as estranhezas do meu pai fora sendo apagada pelas bordas. Primeiro por ele, depois pelo agente invisível que os maus-tratos físicos e emocionais impuseram. Ela era um decalque não do que fora, mas do que poderia ter sido um dia (VERUNSCHK, 2018, p. 39).

Na realidade, a rachadura que se instalou entre nós e o amor que poderíamos sentir pelo cowboy foi aberta por seu caráter agressivo e cruel. Ao flagrar suas mãos em torno do pescoço de nossa madrasta ou ao escutar a respiração dela arfante, em agonia, depois de algumas brigas, seu sofrimento, ainda que curto, parecia replicar a agonia de morte de que nossa mãe fora vítima. Se é certo que todo assassino retorna à cena do crime, papai não apenas parecia retornar, como nos transformava em testemunhas ocultas, primeiro confusas, depois surpresas, e finalmente indignadas. Ele deveria saber, melhor do que ninguém, que não existe crime perfeito (VERUNSCHK, 2018, p. 98).

A violência pervasiva do pai justifica o preterimento de seu nome em favor da alcunha militar ao mesmo tempo em que, ao longo da trilogia, personagens outrora não nomeadas “recuperam” seus nomes ou têm seus nomes revelados quando a sombra do pai deixa de ser uma ameaça real: as irmãs Susana e Catarina, a madrasta Renata, a mãe Ariadne. A conclusão a que chega Laura é sintomática da necessidade de escapar ao domínio do delegado para melhor enxergar seu papel devorador de nomes e subjetividades:

O fato cru e sem retoques é que papai tornara a nossa casa uma casa-canibal, como se a porta de entrada tivesse se transformado numa boca cheia de dentes pontiagudos que mastigasse aquele menino, e como se a cozinha, centro daquela operação impensável num outro mundo menos doentio, fosse um estômago a dissolvê-lo.

Ou, antes, como se papai, o minotauro no centro do labirinto, tivesse por seu próprio prazer nos engolido a todos nessa casa voraz, ao menino, a mim, a minhas irmãs, a minha madrasta e até mesmo a minha mãe que nunca morara aqui senão em fantasma, espectro de um passado que papai negava contundentemente (VERUNSCHK, 2018, p. 73).

Aos dezoito anos, do mesmo jeito que fizera sua irmã, Laura abandona Santana e a casa do pai para morar com a avó na cidade grande. Apesar desse “novo” ambiente preche de memórias da mãe e da ditadura, a exemplo da revista *Manchete* sobre Zuzu Angel e notícias das crianças argentinas desaparecidas, Laura entra em um período de letargia durante o qual

desiste de três faculdades e passa a trabalhar meio período em uma livraria. Uma espécie de latência toma lugar, análoga à morosidade enfrentada pelo país na adoção de medidas institucionais que promovessem a necessária revisão da Lei de Anistia e o acerto de contas com o passado. Será um poema de Alex Polari lido pela avó que arrancará Laura de seu letargo:

Naquele dia, finalzinho do ano 2000, eu terminei de ouvir o poema, peguei o livro e a revista, entrei no meu quarto e os coloquei ao lado do envelope pardo que anos antes roubara do xerife. Minha vida não começava ali, mas de certo modo eu nascia de novo, disposta a terminar o jogo no qual havia sido incluída, a ter respostas para além das quatro paredes de uma casa e principalmente a saber quem eu era, de onde eu vinha.

Na falta de uma conexão assentada comigo mesma, minha história, meu passado, os pés fincados no presente apenas, o futuro, um buraco negro insondável, recomecei a escrever, algo que eu não fazia desde os tempos em que o menino canibal estivera preso na casa de papai. Eu definiria duas coisas, a primeira, a sistematização na minha busca pela verdade, esse pássaro azul, a segunda, que a escrita seria substituta de qualquer sentido de identidade (VERUNSCHK, 2018, p. 113).

Segundo John Gillis (1994, p. 5, tradução minha), “identidade e memória não são coisas *sobre as quais* pensamos, mas coisas *com as quais* pensamos. Como tais, elas não existem para além de nossas políticas, de nossas relações sociais e de nossas histórias”. A partir dessa percepção, um ritmo mais propriamente investigativo assume o passo final da trilogia: Laura se lança em estudos e pesquisas, entrevista conhecidos e entra em contato com ativistas, advogados e familiares. Descobre, nesse ínterim, que algumas das pessoas cujos documentos o pai mantinha escondidos haviam sido citadas no *Dossiê dos familiares de mortos e desaparecidos* (publicado em 1995) e acompanha a criação da CEMDP (Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos). Recorre, também, ao relatório *Brasil: Nunca Mais* inteirando-se das 1843 denúncias de tortura e das mais de 310 técnicas utilizadas pelos militares para interrogar e supliciar presos políticos. Dentro do ciclo de memória cultural da CNV, são raros os romances que mencionam de maneira tão explícita diferentes marcos civis e jurídicos relacionados à memória da ditadura; na obra de Verunschck eles figuram como estágios da trajetória de destronamento do pai e tomada de consciência da narradora, mas é importante que se note que a personagem entra em contato com esse universo por iniciativa própria, motivada pelo desejo de saber quem era e de onde vinha. Por antonomásia, esse desejo deveria corresponder a uma necessidade nacional de conhecer a própria história e a origem de suas formas de violência. A crítica direcionada à carência de um tratamento social da memória traumática da ditadura no Brasil e ao desinteresse da geração dos “filhos da ditadura” se torna mais evidente quando Laura entra em contato com Mariana, uma argentina que, assim como a narradora, é também filha de um torturador:



De certo modo Mariana e eu, naquele momento, éramos como metáforas vivas dos nossos países, dos modos como enfrentamos as monstruosidades da nossa história. Se a Argentina condenara o golpista Jorge Videla logo que a democracia fora restaurada, em 1983, se as mães e as avós da *Plaza de Mayo* levantaram suas vozes ainda durante os anos de chumbo, o Brasil foi perdendo o foco de justiça e memória sob a balela de uma distensão lenta, gradual e segura, expressão inventada pelo general Geisel e que poderia ser traduzida como “uma bela cagada”. Se as coisas caminhavam não era por uma pressão irrestrita da sociedade civil, mas pelo trabalho incansável das vítimas do regime, dos seus familiares e dos ativistas. No Brasil, por espantoso que possa parecer, existem ainda hoje imbecis manipuláveis saudosos dos tempos da repressão (VERUNSCHK, 2018, p. 53).

Diferentemente de Mariana, cuja clareza sobre seu dever de desvelar os crimes do pai a levaria a formar um grupo de filhas e filhos de torturadores “em defesa da liberdade”, Laura confessa não saber o que fazer “com as coisas que ia descobrindo, os mortos do envelope pardo, o passado de torturador de papai, que ficava cada vez mais nítido” (VERUNSCHK, 2018, p. 53). De fato, como adverte Elizabeth Jelin (2002, p. 97, tradução minha), “o conhecimento não é feito de objetos avulsos que podem ser empilhados ou simplesmente acumulados. O conhecimento só tem significado dentro de estruturas interpretativas compartilhadas”. Logo, a letargia e a confusão de Laura não são infundadas. Para que memória e identidade possam ser movidas no sentido da elaboração do trauma coletivo, é preciso um horizonte social e simbólico que lhes dê suporte: “a memória não é um objeto que pode ser simplesmente extraído, pelo contrário, ela é produzida por sujeitos ativos que compartilham uma cultura e um *éthos* (JELIN, 2002, p. 68, tradução minha). Não surpreende, portanto, que a protagonista da *Trilogia infernal* demore cerca de uma década para desferir o “golpe final” contra o xerife. A entrega dos documentos de desaparecidos políticos que o pai mantinha como “troféu ou garantia de impunidade” (VERUNSCHK, 2018, p. 43) aguardava, talvez inconscientemente, o *éthos* de nossa tardia Comissão Nacional da Verdade.

Como foi tratado no capítulo 1, a CNV representou um rebuliço memorialista responsável, em grande medida, por reintegrar à esfera pública o debate sistemático e articulado sobre o trauma da ditadura. Não obstante, o princípio investigativo que a orientou, centrado no esclarecimento das graves violações de direitos humanos e no direito à memória e à verdade histórica sem caráter jurisdicional ou persecutório, criou um espaço anômico de memória, no qual crimes imprescritíveis não-anistiáveis são reconhecidos mas permanecem impunes. Na *Trilogia infernal*, a Comissão Nacional da Verdade não é apenas citada por alto; ela é estrategicamente usada como desfecho em suspenso em *Aqui, no coração do inferno* e serve de palco para a cena de destronamento do pai no final de *O peso do coração de um homem*:

Quando, décadas depois, entreguei os documentos de desaparecidos políticos à Comissão da Verdade, entreguei também papai e seu passado sujo, e embora os crimes que ele cometera não tenham sido devidamente punidos, nem o possível assassinato de minha mãe, de certo modo senti que estava fazendo justiça. [...]

O depoimento do xerife fez minha irmã se retirar algumas vezes da sala. Numa delas, vomitou no banheiro. Voltou vermelha, afogueada, os olhos injetados. Papai perdera o porte atlético e era um homem gordo, atarracado. Combinava com o novo nome que ganhara durante o processo, o antigo codinome, que retornava para nosso horror, Capitão Garrote. Embora negasse veementemente que tenha assassinado a nossa mãe, confessou que torturava mulheres enquanto tocava uma música conhecida. Sua voz grave pareceu ganhar novo brilho e crueldade quando ele cantarolou

Essa garota é papo firme  
É papo firme é papo firme  
Gosta de tudo o que eu falo  
Gosta de gíria e muito embalo.

Cumpri o meu dever, ele repetiu algumas vezes.

Ali tivemos certeza de que ele havia matado mesmo mamãe. E quando tudo terminou, fomos embora sem olhar para trás, parando na Igreja da Candelária para que minha irmã pudesse rezar por nossa mãe, nossa avó que se fora alguns anos antes e por todas as vítimas. Não o veríamos novamente. Semanas depois, foi encontrado pela filha caçula pendurado numa corda. As manchetes cogitavam queima de arquivo (VERUNSCHK, 2017, pp. 121-2).

O trecho é rico em elementos dignos de nota: a canção “É papo firme” (1966), de Roberto Carlos, pode ser uma referência cifrada à passagem assombrosa de *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, que descreve a tortura do pai, o deputado Rubens Paiva, ao som de outra música do mesmo cantor, “Jesus Cristo”.<sup>160</sup> Segundo o dicionário de *Histórias da Jovem Guarda*, “papo-firme [...] significava uma pessoa decidida, coerente no falar e no agir. Uma pessoa corajosa, equilibrada” (AGUILLAR et al., 2005, p. 204). A letra da música delineia uma mulher com atitude, segura de suas convicções e atenta às mudanças dos novos tempos — o que, no contexto da ditadura, sugere uma personalidade transgressora dos valores “Deus, pátria e família” (“só anda de mini-saia”, “só namora se o cara é cabeludo”, “manda tudo pro inferno e diz que hoje isso é moderno”). A tortura de mulheres ao som dessa canção, cantarolada pelo Capitão Garrote durante seu depoimento à CNV, expõe não apenas o gozo sádico do torturador frente à lembrança de seus crimes, mas o uso sistemático de elementos ritualísticos, cruelmente irônicos, na produção do universo desumanizador da tortura (SCARRY, 1985). Não por acaso,

---

<sup>160</sup> “Morreu repetindo o seu nome. Meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é – Rubens Paiva... Dizem que foi torturado ao som de ‘Jesus Cristo’, de Roberto Carlos, música que a minha irmã Eliana se lembra de ter escutado enquanto estava lá: *Jesus Cristo! Jesus Cristo! / Jesus Cristo, eu estou aqui / Toda essa multidão / Tem no peito amor e procura a paz / E apesar de tudo / A esperança não se desfaz*” (PAIVA, 2015, pp. 108-9).

os versos cantados com “voz grave”, “novo brilho e crueldade”, são seguidos pela retórica do cumprimento do dever, repetida “algumas vezes” como parte do discurso de isenção da culpa, cuja incoerência moral a focalização da narradora busca evidenciar (sobrepondo o prazer do crime à obrigação do trabalho). Ao final, a suspeita de “queima de arquivo” também lança luz sobre outras mortes oportunas que à época produziram manchetes semelhantes: a do torturador Sergio Paranhos Fleury, que perdeu a vida em 1979 quando estava a bordo de seu iate em Ilha Bela,<sup>161</sup> e a de Paulo Malhães, militar que atuou no Centro de Informações do Exército (CIE) encontrado morto por asfixia em 24 de abril de 2014, um mês após seus depoimentos à Comissão Nacional da Verdade e à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro.

A indicação de que a figura do homem “gordo, atarracado” sentado no banco de depoente passara a corresponder ao codinome de torturador recuperado durante o processo também merece atenção: junto à culpabilidade do agente sua verdadeira face se revela indissociável dos crimes que cometeu. Imputada a falta, ainda que sem sentença, “papai” se transforma aos olhos da narradora no algoz da mãe, independentemente de haver confessado este crime em particular. Logo, a condenação do xerife se efetiva em três vias: a social, pelo reconhecimento público de seus crimes diante da CNV, a familiar, pela confirmação de sua índole violenta e criminoso, e dentro da própria instituição militar que transformou a tortura em política estatal durante os anos de exceção, fomentou a negação e o silenciamento e, por fim, teria eliminado um de seus agentes após o depoimento. Mesmo considerando a “grande safadeza da parte dele morrer sem ter sido punido” (VERUNSCHK, 2018, p. 23), Laura cumpre a sina anunciada por seu nome, que quer dizer “vitoriosa” (VERUNSCHK, 2016, p. 109), e pela arte de capa da reunião dos romances: triunfa sobre a memória ocultada, os troféus escondidos e a carreira incólume do delegado. Segundo a recensão de Luciana Hidalgo, o desvelamento desse pai e dos crimes hediondos perpetrados pelos militares seria um dos grandes temas da trilogia:

Fato e ficção se entrelaçam no último livro de forma avassaladora: a confirmação da suspeita de que o pai de Laura foi realmente um delegado torturador, provável assassino de sua mãe; a entrega dos documentos que provam sua culpa à Comissão da Verdade; a certeza de que o adolescente canibal era afinal um “duplo” do pai de Laura, e que no fundo toda essa história era para contar apenas e simplesmente do pai, da violência do pai, da sua participação nos crimes hediondos cometidos pelo Estado brasileiro pós-golpe de 1964 (HIDALGO, 2018, p. 162).

---

<sup>161</sup> O ex-delegado do DOPS Cláudio Guerra (o mesmo que declarou ter reconhecido o corpo de Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva) em entrevista para o livro *Memórias de uma guerra suja* (2012), de autoria de Rogério Medeiros e Marcelo Netto, afirmou que a morte de Fleury fora queima de arquivo, a mando dos militares.

Com efeito, até mesmo a relação da narradora com as histórias em quadrinho no estilo *faroeste* acena para a leitura acima. Em uma passagem nem um pouco sutil, Laura encontra uma edição antiga da revista *Tex* dentro de uma caixa de recortes que pertencera a seu pai. Ao mesmo tempo em que reitera os traços que a filha imaginava ter em comum com o xerife, o título da edição preservada naquela caixa onde “coexistiam muitos tempos” (VERUNSCHK, 2018, p. 71) confere à elaboração da narradora mais uma camada de sentido, desta vez vingativa:

Tex fora meu companheiro nos anos de Santana do Mato Verde, uma das minhas leituras favoritas, um *ranger* durão do velho oeste norte-americano, como às vezes eu achava que papai era, como eu queria imaginar que eu mesma pudesse ser. Na capa da revista, em tons de amarelo, vermelho e laranja, o herói arrastava um homem aparentemente morto, flechado pelas costas. O título da edição era um tiro: *Réquiem para um canalha* (VERUNSCHK, 2018, p. 72).

Ao lado da coroação bufa, o destronamento do rei é o evento simbólico de maior importância dentro da cosmovisão carnavalesca. Sua validade consiste no efeito moral sobre os espíritos que instaura a visão da mudança e da renovação (BAKHTIN, 2010, p. 143).<sup>162</sup> Tendo isso em vista e atribuindo-se um valor alegórico mais amplo à personagem do pai, é certo considerar que o principal efeito de seu destronamento não consiste, na verdade, na punição amparada pela justiça, mas no encontro de uma geração com a violência fundadora de sua organização social e com as atrocidades escondidas sob camadas de silêncio e manipulação do direito à verdade. Como a própria narradora se dá conta quando chega ao Rio de Janeiro para entregar os documentos do pai à Comissão Nacional da Verdade e encontra em um caderno de cultura uma entrevista com o escritor espanhol Javier Cercas: “em todo romance, a pergunta central fica sem resposta, o importante é a investigação” (VERUNSCHK, 2018, pp. 119-120). O horizonte de mudança e renovação advém, portanto, desse processo. O trabalho investigativo de Laura não apenas assume a enunciação, mas induz, na conjugação de memória individual e coletiva, uma “escuta em comunidade” (ARFUCH, 2018) que devolve ao presente as vulnerabilidades sociais herdadas de uma reconciliação amnésica levada a seu limite.

\* \* \*

---

<sup>162</sup> Para Bakhtin (2010, pp. 143-4), “o ritual de coroação-destronamento [...] exerceu influência excepcional no pensamento artístico-literário. Ele determinou um especial *tipo destronante* de construção das imagens artísticas e de obras inteiras, e, neste caso, o destronamento é ambivalente e biplanar por excelência. Se a ambivalência carnavalesca se extinguisse nas imagens do destronamento, estas degenerariam num *desmascaramento* puramente negativo de caráter moral ou político-social, tornando-se monoplanares, perdendo seu caráter artístico e transformando-se em *publicística* pura e simples”.

O segundo processo do qual depende a construção da identidade de Laura é a recuperação da memória da mãe. Semelhante resgate é efetivado por meio de um desvio ao tema central da trilogia — a ditadura brasileira — e pela articulação indireta deste tema ao problema da violência de gênero no Brasil. Esse desvio, contudo, é apenas aparente. Como já foi apontado por Pádua Fernandes (2018, p. 10), “a repressão política e a violência de gênero cruzam-se de maneira complexa [...]; elas podem aliar-se, mas também podem ser cometidas de maneira autônoma, e ambas sobreviveram à ditadura”. Não por acaso, num primeiro momento o relato de Laura nos leva a crer que sua mãe teria sido mais uma entre as vítimas políticas torturadas e assassinadas pelo pai, uma vez que sua carteira de identidade se encontrava escondida entre aquelas de outras pessoas mortas e desaparecidas da ditadura. No entanto, com o avanço da investigação da narradora e o consequente destronamento do pai, a história da mãe se revela através da remoção de camadas de silêncio, igualmente marcada por torturas físicas e psicológicas cujo grau de terror, sugerido por uma lembrança da irmã mais velha que retorna após anos recalçada, coloca em evidência a dimensão estrutural da violência de gênero e o rastro de impunidade de seus perpetradores. Na análise de Luciana Hidalgo (2018, p. 163):

A autora entrelaça muito bem vida pessoal e profissional de um agente da ditadura, trazendo para a esfera do doméstico seus instintos humanos mais baixos e bestiais, tirando-os assim da esfera protegida do Estado. No final se percebe que toda a trilogia é assombrada pelo autoritarismo. Um autoritarismo estatal que, ao dar ar de legalidade à tortura e ao assassinato de cidadãos brasileiros que lutavam contra o regime militar, avalizava *legalmente* todo tipo de violência.

Apesar dos avanços legislativos (a exemplo da Lei Maria da Penha<sup>163</sup>) e do aumento de casos de agressores efetivamente punidos, dados apresentados por Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel (2014, pos. Kindle 133) nos mostram que “a violência doméstica e sexual se mantém em patamares significativos, [...] mulheres continuam sendo mortas por serem mulheres, em sua maioria por companheiros ou ex-companheiros, chegando a aproximadamente 5 mil mortes por ano no Brasil, considerando o período entre 2001 e 2011”. A *Trilogia infernal* explora essa realidade em tempos e espaços diferentes — na cidade grande não nomeada e no “Brasil profundo” representado por Santana do Mato Verde; no passado durante os anos de repressão e no presente pós-redemocratização — através da figura do delegado e de sua índole violenta sobre corpos femininos. A possibilidade de trânsito incólume do pai agressivo, sua posição de prestígio e a perpetuação de seus crimes em espaços e temporalidades distintas são marcas de uma violência sistêmica produzida e reproduzida pela socialização subalternizada das mulheres:

---

<sup>163</sup> A lei nº 11.340/2006 tipifica a violência doméstica contra a mulher e estabelece diretrizes para combatê-la.

Numa sociedade estruturada pela dominação masculina, a posição das mulheres não é apenas “diferente” da dos homens. É uma posição social marcada pela subalternidade. Mulheres possuem menos acesso às posições de poder e de controle dos bens materiais. Estão mais sujeitas à violência e à humilhação. O feminino transita na sociedade como inferior, frágil, pouco racional (BIROLI; MIGUEL, 2014, pos. Kindle 2084).

A restrição dos espaços de convivência, o recato nos gestos e na fala, o comportamento submisso ao marido e a subserviência exemplar, balizas do pensamento machista e patriarcal, caracterizam com precisão a madrasta de Laura, “naquela pose de mulher perfeita, com seus lençóis esticadinhos, sua mesa arrumada e aquele seu tique nervoso de não aguentar nada fora do lugar” (VERUNSCHK, 2016, p. 50). Observando em retrospecto, a narradora considera “sua incapacidade de ser alguém para além da vassalagem” o traço distintivo que as mantivera separadas desde sempre. Não obstante, é importante ressaltar que mesmo a anuência da madrasta aos ditames do marido não é construída sem complexidade. Em mais de uma oportunidade, ela demonstra compaixão pelas enteadas e oferece palavras de encorajamento para que deixem a casa do pai, como nas passagens: “Quando tornei a entrar em casa, a minha madrasta, num voo raso de paladina de uma justiça não muito certa de si mesma, acabou por acalmar papai, colocando panos mornos e por fim fechando a questão” (VERUNSCHK, 2017, p. 96) e “Minha madrasta me beijou e disse que eu podia voltar quando quisesse, que aquela era a minha casa. Eu não voltaria e senti pena dela; a cada dia mais opaca, seria esmagada completamente por aquele homem estranho” (VERUNSCHK, 2017, p. 118). Essa personagem é mais um dos duplos criados pela narrativa de Verunschck que irá espelhar, neste caso, a mãe falecida. Como já foi demonstrado, é através da violência do pai contra Renata, sua segunda mulher, que a consciência de Laura conecta as peças do quebra-cabeças que une os gestos agressivos contra a madrasta ao golpe assassino que tirara a vida de sua mãe. Logo, Renata é o fio condutor que nos leva à Ariadne, a mãe da narradora.

Ela é uma mulher curiosa. Surgiu nas nossas vidas mais ou menos um ano depois que a minha mãe morreu e pouco tempo depois estava casada com papai, que *sempre enfatiza o quanto ela é uma boa mulher e o quanto nós duas, minha irmã e eu, devemos aprender isso com ela*. Minha madrasta é bem mais jovem do que papai e se veste como a mulher de um delegado deve se vestir. É o que ele diz, fazendo isso parecer algum tipo de elogio. Às vezes acho que ela não saiu dos anos 50, porque ela nunca vestiu uma calça jeans. Os conjuntinhos são seu forte. Os sapatos combinando também. Tem algo de obsessivo na maneira como ela se arruma. Nenhum vinco fora do lugar. [...] É uma mulherzinha que parece ter pinças no lugar de mãos. [...] no fim das contas, parece mesmo é com alguém que foi interrompida (VERUNSCHK, 2016, pp. 56-7, grifo meu).

Muitos dos elementos focalizados pelo discurso de Laura reforçam o lugar de uma mulher anulada pela submissão e pelo controle dos gestos e da própria imagem: a referência aos anos 1950 (i.e. pré-revolução sexual/feminista) e as imagens de delicadeza e obsessão (“pinças no lugar de mãos”) denotam uma subjetividade aprisionada e sem qualquer controle da própria vida, a não ser sobre “miudezas” como vincos de roupas e lençóis perfeitamente esticados. Trata-se, como explica Heleieth Saffioti (2015, p. 37), de uma situação que reforça a estrutura de poder patriarcal construída sobre a distribuição desigual entre os gêneros, através da qual “as mulheres são ‘amputadas’, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder”.

Antes de começar o processo de desocultação da mãe, que tem lugar a partir do segundo volume e ganha mais fôlego na parte final da trilogia, Laura alimenta a suspeita de que o crime do pai teria sido motivado por questões políticas. No entanto, ao agregar à imagem em construção os pontos de vista da avó e de três amigas que aparecem em uma fotografia junto à mãe percebe que a história de Ariadne guarda muito mais semelhanças com a experiência da madrasta, de que fora testemunha:

A inclusão do registro de minha mãe entre os documentos dos desaparecidos que papai tinha em seu poder abria para mim a possibilidade de que a morte dela fosse também uma morte política, que de alguma maneira o xerife tenha decidido se livrar dela por que ela se tornara subversiva, uma inimiga do regime ao qual ele vendera a alma. Filha de um covarde, eu alimentei a esperança de que a morte de minha mãe, o assassinato de que suspeitava, a revestisse de heroicidade e assim eu mesma pudesse ser resgatada. Minha avó não corroborava minha desconfiança, nunca soubera de envolvimento qualquer da filha com política antes do casamento com papai e, depois do casamento, não acreditava que ela se envolvesse em qualquer coisa, se até proibi-la de trabalhar fora ele havia proibido.

Sua mãe *mal conseguia respirar* sem que aquele homem a vigiasse, minha querida (VERUNSCHK, 2018, p. 116, grifo meu).

Como foi exposto na apresentação das *narrativas de busca*, é comum que as personagens envolvidas na procura de outra pessoa sejam confrontadas com aspectos desconhecidos da personalidade ou da vida privada de quem não pode mais narrar a si mesmo. Em *K. Relato de uma busca* vimos como o pai não só ignorava que a filha havia se casado como também desconhecia seu envolvimento com a resistência à ditadura. Ironicamente, na obra de Kucinski, essas descobertas consistem em elementos que se somam ao impedimento do processo de luto, uma vez que as inclinações políticas da professora de química serão usadas como justificativa para que o livreto em sua homenagem não seja impresso ou para que a *matzeivá* seja negada pelo rabino a quem K. recorre. Na narrativa de Laura, o desejo de encontrar na mãe alguma espécie de heroísmo parece corresponder à possibilidade moralmente

absurda de “equalizar” sua origem entre o pai torturador e a mãe “subversiva” que lutou e morreu em nome de justiça social e liberdade. Neste caso, o processo de reconstrução da memória da mãe empreendido pela protagonista acaba por entregar-lhe sua própria origem sem qualquer glória revolucionária. A verdade revelada traz à baila a dura constatação de uma geração composta não só por filhos e netas de opositores à ditadura, exilados políticos, militares e torturadores, mas também por aqueles que nasceram de famílias coniventes, alienadas, manipuladas ou, em sua grande maioria, social e economicamente alijadas dos embates políticos no país. E ainda, em meio a tudo isso, uma geração vítima das violências do patriarcado que “não abrange apenas a família, mas atravessa a sociedade como um todo” (SAFFIOTI, 2015, p. 49). Em síntese, o que se observa é a constatação de que o acerto de contas com o passado não é herança jurídica de familiares de mortos e desaparecidos políticos apenas, mas uma necessidade ética de todos os filhos da ditadura: em primeiro lugar porque os rastros de sua violência institucionalizada ainda se fazem presentes e, em segundo, porque revolver o passado inevitavelmente aciona visões de diferentes temporalidades, movimento fundamental à compreensão do percurso estruturante da violência ao longo de nossa história.

O garrote estrangulador mais uma vez se materializa acima na metáfora da avó que evoca o controle do delegado sobre a primeira esposa. Pouco depois, uma das cenas cruciais ao processo de resgate da memória da mãe endossa o que ficara sugerido pela avó. Após a morte do pai, Susana, a irmã mais velha de Laura, passa a sonhar e lembrar cenas da infância protagonizadas junto à mãe. Em uma dessas cenas, descrita em detalhes à narradora, Ariadne aproveita-se que o marido recebia amigos em casa para tentar fugir com as duas filhas, presas as três em um cômodo da casa trancado à chave: “Papai já havia aberto a porta para nos ver em duas ocasiões. Na última vez, disse para irmos dormir. E trancou a porta novamente. *Posso escutar o barulho da chave girando na fechadura*” (VERUNSCHK, 2018, p. 123, grifo meu). Carregando a bebê Laura nos braços e acompanhada da filha mais velha de quatro ou cinco anos, Ariadne consegue pular a janela e atravessar a entrada para o jardim, mas um descuido faz com que o portãozinho bata atraindo a atenção do pai:

Corremos, mas não estávamos longe quando veio o estrondo, e não sei se ela caiu, ou se ela se jogou ao chão. Eu caí também. Você chorava. Veio outro estrondo em seguida.

Papai se aproximou de nós e disse, não lembro se nervoso ou dissimulado,

Querida, eu achei que fosse um ladrão. Para onde você ia a essa hora?

Mamãe gritava, chorando, repetindo,

Você atirou em mim, você atirou nas suas filhas!

Aos amigos, ele pedia confirmação,



Querida, você está nervosa. Eu achei que era um ladrão, não é verdade?

Papai havia atirado contra nós duas vezes, mas não nos acertou, possivelmente errou de propósito, para apavorar mamãe. Mas ele havia atirado contra nós, e a arma ainda estava em sua mão.

Mamãe, nós morremos?, eu perguntei.

Porque, na minha cabeça, se nós havíamos levado dois tiros, estávamos mortas. Olhava para minhas pernas finas contrastando com o verde da camisolinha procurando sangue.

Mamãe apertou nós duas contra o peito e depois levantou sozinha, ignorando a ajuda que papai lhe ofereceu. Paternal e carinhosamente ele me colocou nos braços, fomos conduzidas para dentro de casa, ele ofereceu água para nós duas e voltou a nos trancar dentro do cômodo. Martelou pelo lado de fora duas tábuas de madeira que impediriam novas fugas.

Estávamos presas (VERUNSCHK, 2018, pp. 125-6).

Na cena acima, a violência empregada pelo pai, sua dissimulação, a cumplicidade dos amigos e o extremismo do confinamento de esposa e filhas escancaram a estrutura de dominação e opressão da mulher em uma sociedade machista. “Este é um país de homens terríveis”, escreve a narradora para a irmã dias depois desta relatar os abusos do pai, ao que Susana responde: “é um mundo de homens terríveis” (VERUNSCHK, 2018, p. 130).

Na medida em que faz o trauma emergir de sua cripta intrapsíquica e se transforma em narrativa, o testemunho da irmã confere à Laura a função de ouvinte tanto quanto lhe devolve uma memória de seu próprio corpo impossível de ser acessada a não ser por meio de uma cena de interpelação (BUTLER, 2017)<sup>164</sup> e da qualidade dialógica do testemunho (JELIN, 2002). Como ouvinte, Laura “participa da luta da vítima com as memórias e resíduos de seu passado traumático. O ouvinte deve sentir as vitórias, derrotas e silêncios da vítima, conhecê-los por dentro, para que possam assumir a forma de testemunho” (LAUB, 1992, p. 58, tradução minha). Já como articuladora de um relato e testemunha “que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (GAGNEBIN, 2009, p. 57), Laura consegue convocar a imaginação no sentido de elaborar e transmitir o trauma da violência doméstica sofrida pela mãe, pela irmã, por ela mesma e por muitas outras mulheres. A via narrativa — onde “nem tudo precisa ser explicado numa história” (VERUNSCHK, 2014, p. 111) —, mesmo que lacunar, fragmentada e metafórica, ainda assim se constitui uma saída possível às voltas violentas do recalcado “porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa

---

<sup>164</sup> Para Butler (2017, p. 34), o corpo é precisamente aquilo que não se pode aludir em sua completude, impondo à pessoa que narra a si mesma sua própria incontornável opacidade: “as histórias não captam o corpo a que se referem. Mesmo a história deste corpo não é totalmente narrável. De certa forma, ser um corpo é o mesmo que ser privado de uma recordação completa da própria vida. Meu corpo tem uma história da qual não posso ter recordações.”

do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Na construção da memória da mãe de Laura, as impressões da avó, o depoimento das amigas de adolescência e faculdade e a lembrança de Susana são indicativos de uma cadeia de violências contra a mulher cuja última etapa é o feminicídio — que, como sabemos, é o acontece com Ariadne. “Parte de um sistema de dominação patriarcal e misógino,” de acordo com a socióloga Lourdes Maria Bandeira (2014, p. 76), o feminicídio é “precedido por outros eventos, tais como abusos físicos e psicológicos, que tentam submeter as mulheres a uma lógica de dominação masculina e a um padrão cultural que subordina a mulher e que foi aprendido ao longo de gerações”. Nessa mesma linha de reprodução estrutural, a síntese apresentada por Judith Butler parece descrever com precisão a experiência da mãe de Laura:

O feminicídio opera, em parte, instaurando um clima de medo de que toda mulher, inclusive mulheres trans, pode ser morta. E esse medo se agrava entre mulheres e *queers* de minorias étnicas, especialmente no Brasil. As pessoas se veem como *ainda vivas*, apesar do contexto ameaçador, e resistem e respiram numa atmosfera de perigo potencial. As mulheres que vivem dessa forma sentem-se, em certa medida, aterrorizadas pela prevalência e pela impunidade dessa prática mortífera. São induzidas a se submeter aos homens para evitar esse destino, o que significa que sua experiência da desigualdade e da subordinação já está ligada a sua condição de “matáveis”. “Subordinar-se ou morrer” pode parecer um imperativo hiperbólico, mas é a mensagem que muitas mulheres sabem que se dirige a elas. É comum esse poder de aterrorizar ser respaldado, apoiado e reforçado pelo sistema policial e judiciário, que se recusa a processar judicialmente e não reconhece o caráter criminoso do ato (BUTLER, 2021, p. 146).

De uma perspectiva mais ampla, aquela única cena aterrorizante envolvendo mãe e filhas basta para sugerir a extensão coercitiva de subalternização referida por Butler e vivenciada por inúmeras mulheres como Ariadne porque, ao lado das ações violentas e desmedidas do pai-torturador cometidas no passado (a família trancada no quarto, os dois tiros na rua, as tábuas nas janelas impedindo novas fugas), Verunschik se utiliza de um duplo — Renata, a madrasta — para espelhar, em outros tempos e espaços, desdobramentos daquela mesma violência privada. Não por acaso, a prisão literal a que alude Susana — “Estávamos presas” — nunca deixa de ser uma prisão simbólica e um sentimento pervasivo na vida da madrasta. Mesmo após a morte do delegado e acometida pelo mal de Alzheimer, ela continua a se sentir perseguida e com medo de suas represálias. Contrariando as expectativas dessa condição subalternizada e continuamente violentada, ao fim e ao cabo será Renata, ela mesma outra Ariadne, a responsável por entregar a Laura a linha-guia que permitirá a narradora

encontrar a saída do labirinto em que se encontra. É o que acontece na última cena do romance, quando Laura conversa com a madrasta e esta confirma que o pai assassinara a mãe:

Eu preciso ir embora daqui, você pode arranjar um carro?

[...]

Por que a senhora quer ir embora, Dona Renata?

Não posso contar.

Se a senhora não pode contar, como poderei ajudar?

Eu tenho medo.

Medo de quem? Do seu marido?

Ela balançou a cabeça afirmativamente.

O seu marido está preso, eu mesmo o prendi.

A senhora é delegada?

Sou. É claro que sou.

Não está mentindo?

Não, senhora. Olhe bem para mim. Vim aqui mesmo para conversar. Estou abrindo um inquérito. Não quer que lhe ajude?

E se meu marido sair da prisão e me matar?

Eu dou minha palavra, a senhora agora está segura.

Ele pode sair e me matar, como matou a outra mulher dele (VERUNSCHK, 2018, pp. 146-7).

Afetado pela confusão mental da demência, o discurso da madrasta oferece, não obstante, uma confissão indireta do falecido marido. Esse testemunho é possível porque “envolve alguém que faça as perguntas, edite e normalize a narrativa” (JELIN, 2002, pp. 72-3, tradução minha). O trauma ainda presente cria um bloqueio na capacidade da madrasta de articular narrativamente o evento, por isso sua representação literária acontece por meio da interpelação e de tudo aquilo que compõe a cena: a desconfiança, o gesto nervoso, as repetições, os sinais de insegurança e medo. A desmemória da madrasta desarticula o real e confunde passado e presente; ainda assim, Laura consegue devolver à Renata seu nome e promover de seu lugar de narradora “uma escuta atenta às vacilações, aos sobressaltos, aos silêncios, cuidadosa de não infligir por ‘uma boa causa’ os umbrais da privacidade e do pudor” para “dar hospitalidade e visibilidade a uma palavra que desafia as formas diversas, passadas e presentes, de desaparecimento” (ARFUCH, 2018, pos. Kindle 1094). No texto de Leonor Arfuch tal palavra designa o evento traumático; no romance de Verunschck, por outro lado, pode assumir literalmente a função de um nome, sem perder de vista o sentido pretendido pela pesquisadora argentina:

Meu coração disparou. O que poderia ser verdade ou confusão daquilo que ela contava eu não saberia, mas era uma chance de ter alguma informação, ainda

que imprecisa, sobre aquele episódio que para mim continuava em aberto, apesar de todas as evidências. Poderia ser a chance de uma confissão indireta de papai.

O que a senhora sabe sobre isso?

Você vai me ajudar? Vai arrumar o carro? Vai me tirar daqui?

Vou, já disse que vou. Ele matou a mulher dele?

Matou. Todos sabem que matou, mas ninguém pode provar. Ele mesmo me disse. E ele vai me matar também. Já disse que vai. Assim como fez com ela, mas ninguém vai me achar.

E, nesse instante, colocou as mãos em torno do próprio pescoço, como ele fez inúmeras vezes com ela, como deve ter feito inúmeras vezes com a minha mãe.

Ninguém foge dele, Ariadne. Todo mundo faz o que ele quer. E ele é poderoso.

Ela então silenciou, olhou bem para o meu rosto, estudando-o, como que o reconhecendo.

Eu conheço você. Eu já vi você antes. Você é Ariadne, não é?

Não, Ariadne é o nome da minha mãe (VERUNSCHK, 2018, pp. 148-9).

A maneira como o percurso da *Trilogia infernal* chega ao fim — com estas palavras: “minha mãe” — nos entrega o elemento derradeiro no processo de destronamento do xerife. Uma vez que as palavras que dão início a *Aqui, no coração do inferno* são precisamente “meu pai”, atribuo à escolha acima uma ruptura na circularidade melancólica observada, por exemplo, nas narrativas de B. Kucinski. Pai e mãe representam, na fatura da obra, a “autorreflexão” e o “reconhecimento social” da narradora, “duas práticas essenciais para qualquer relato substantivo da vida ética” (BUTLER, 2017, pp. 68-9). A mãe, cuja busca orientou retornos e ressurgências traumáticas, é finalmente nomeada, um nome que dificilmente passará incólume pela bagagem intertextual de seus leitores.<sup>165</sup> O xerife, anônimo em ambos os sentidos (ausente de lei e sem nome), monstro estrangulador no labirinto de silêncios, é derrotado pelo trabalho de memória e fabulação. Nesse sentido, o romance produz uma poderosa defesa do valor da imaginação e da “permanência da palavra” (VERUNSCHK, 2018, p. 67) no processo de trauma, exemplarmente sintetizado por Nelly Richard (2004, p. 27, tradução minha):

Somente uma cena de produção de linguagem permite quebrar o silêncio traumático de uma não-palavra cúmplice do esquecimento e salvar-se da repetição maníaco-obsessiva da memória, [...] modificando a textura vivida e a consistência psíquica do drama. Imagens e palavras, formas e conceitos, ajudam a transferir a resignificação da experiência para os planos de legibilidade onde a materialidade vivida se tornará parte de um entendimento

---

<sup>165</sup> O nome Ariadne e a metáfora do dédalo/labirinto são chaves importantes para a compreensão desse processo que relaciona a busca por memória, verdade e justiça à elaboração narrativa. Personagem da mitologia grega associada ao labirinto do Minotauro, Ariadne foi a filha de Minos, rei de Creta, responsável por entregar a Teseu um novelo de lã que o auxiliou a encontrar a saída do labirinto após derrotar o monstro em seu centro.

dos eventos capaz de revelar as dobras de violência que previamente existiam enquanto figuras sem rosto ou expressão.

## **b) Cristóvão: a odisseia do perdão**

Enquanto Laura é construída à medida que o texto da *Trilogia infernal* avança, Cristóvão é uma personagem-narradora que chega aos leitores já com alguma carga semântica. O menino assassino aprisionado causa o furor justiceiro da população de Santana de Mato Verde e é recebido na casa do delegado com receio pela madrastra, com revolta pela irmã mais velha e com profundo interesse por parte da narradora de *Aqui, no coração do inferno*. Como já foi indicado, sua apresentação no romance provoca a irrupção da violência pública na violência doméstica dessas mulheres, mas é também fonte de um dos mistérios da narrativa: durante os cinco dias em que é mantido prisioneiro na cozinha do delegado o menino permanece calado e incomunicável, apesar dos esforços empregados por Laura para conhecer sua história. Quando as chuvas finalmente cessam e torna-se possível transportá-lo para a Febem<sup>166</sup> de Matapombos, o jovem é levado embora e só reencontrará Laura décadas mais tarde e a quilômetros de distância de Santana, quando um esbarrão fortuito entre os dois na saída de um metrô aproxima novamente suas histórias.

Assim, as primeiras informações a que temos acesso acerca do jovem são filtradas pelo olhar da Laura adolescente: “O rapaz entrou de cabeça baixa. Loiro, um pouco mais alto do que eu, podia ser meu colega de classe. [...] Como um menino assim pode ter matado muitas pessoas?” (VERUNSCHK, 2016, p. 20); “olhei bem fundo no olho do moleque, e ele me encarou em silêncio. Bonito, ele, eu achei. E, assim de perto, achei que tinha muita inteligência dentro dos seus olhos, o que me desconcertou um pouco, porque voltei a pensar, ainda que rapidamente, em como é que ele se deixou capturar” (VERUNSCHK, 2016, p. 85). O que intriga Laura desde o princípio e, de certa forma, introduz a primeira de muitas ambiguidades trabalhadas por Verunschck na elaboração do duplo Cristóvão-xerife, é o fato do assassino canibal não ser muito mais que um rapaz que poderia ser seu colega de escola: “eu achava que quando visse um assassino de perto ia ver também um bicho selvagem pronto pra saltar de dentro dos seus olhos. O que eu não esperava é que *ele fosse alguém parecido comigo*, alguém

---

<sup>166</sup> A Febem, produto da ditadura, é o braço estadual da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem), órgão criado em 1964 com o intuito de aplicar a Política Nacional do Bem Estar do Menor. Alinhada à Doutrina de Segurança Nacional, a Funabem previa o atendimento e a internação de crianças abandonadas e “menores infratores” como forma de conter a criminalidade. Segundo depoimento de Anderson Herzer (2007, p. 39), internado na Febem de São Paulo, seu período na instituição representou “um encontro direto com a marginalização”.

que, por mais que me esforçasse, não me dava calafrios. *Alguém de quem eu pudesse me sentir tão próxima*” (VERUNSCHK, 2016, p. 28, grifos meus).

A possibilidade de um assassino *ser alguém como eu, tão próximo de mim* não se refere apenas à idade escolar, mas também a seu temperamento, sua classe social ou seu núcleo familiar. O contato com Cristóvão provoca um curto-circuito na noção que associa crimes vis à monstrosidade,<sup>167</sup> ao inimigo abjeto não-enlutável que vem de fora e ameaça a harmonia jurídica dos seguidores da lei (BUTLER, 2016): o mal também pode ser agenciado por aqueles que tomamos por semelhantes. Sendo a tortura um crime hediondo imprescritível transformado em procedimento de rotina pelo Estado persecutório e havendo o delegado trabalhado como torturador para a ditadura brasileira, a ironia contida no espanto de Laura não deve passar despercebida. De maneira análoga, quando mais à frente em seu relato a narradora adolescente escreve “Eu nunca vi um tubarão de verdade. Mas já vi um assassino” (VERUNSCHK, 2016, p. 91), ainda que a referência imediata seja o rapaz canibal preso em sua cozinha, o trecho não deixa de apontar para os desdobramentos e as descobertas da trilogia em relação a seu pai.

A história do rapaz canibal é construída através de duas fontes principais: o testemunho de uma dessubjetivação (Cristóvão) e o testemunho restaurador da subjetividade (Dona Branca), ambos apresentados diegeticamente como cenas de escuta conduzidas pelo trabalho investigativo de Laura. O depoimento de Dona Branca acontece durante o retorno de Laura à casa de Santana e após a narradora encontrar uma matéria de jornal preservada entre os documentos guardados pelo delegado, uma matéria que “dava voz a uma mulher, Dona Branca, a mesma que certa noite aparecera em nossa casa com uma mala de dinheiro para tentar subornar papai e comprar a fuga do menino” (VERUNSCHK, 2018, p. 77). No caso do relato de Cristóvão, a narrativa tem lugar muitos anos depois dos eventos de Santana do Mato Verde, quando Laura e Cristóvão se reencontram no Rio e retomam um relacionamento sexual e afetivo:

Trepamos naquela mesma noite. Era um homem castigado pelas coisas pelas quais passou e pelas quais escolheu passar, mas não era tosco, havia muito mais por baixo da rudeza. Não que fosse um herói, longe disso, mas que, possuindo um magnetismo em estado bruto, ao menos para mim, faiscava. E eu me acabava de tesão por ele desde sempre. Tesão, não amor, esse obstáculo que coloca as pessoas em estado de caça a ser abatida. [...]

Trepamos outras vezes, em mim a laçada que nos prendia, além do sexo, era um turbilhão desencontrado de identificação, transgressão, raiva. Já o vínculo dele comigo nunca poderei saber. Talvez a ausência do medo desde sempre, talvez identificação também. Nunca se tratou de um homem de muitas

---

<sup>167</sup> Em “A dificuldade de imaginar outras pessoas”, Elaine Scarry (1998, p. 48, tradução minha) argumenta que “monstrosidade e invisibilidade são duas subespécies do outro, [...] um é visível ao extremo e repele a atenção que atrai, o outro é incapaz de atrair atenção e, por conseguinte, está ausente desde o início.”

palavras, ele sempre silencioso, atento ao próprio inferno, dentro das coisas terríveis que desde sempre o fizeram se mover. Eu, por outro lado, instigando as palavras, querendo saber, você ainda mata, você ainda come quem você mata, o que aconteceu com você. Claro que me sentia estúpida com todas as minhas questões que ele calava com o próprio corpo áspero, objetivo demais para a permanência que eu queria, que era também a da palavra.

Um dia me disse,

Você quer saber tudo? Eu conto (VERUNSCHK, 2018, pp. 66-7).

As palavras de Cristóvão que seguem este diálogo presente em *O amor, esse obstáculo* são as mesmas que dão início ao segundo livro da trilogia, *O peso do coração de um homem*: “Eles chegaram e tudo ficou vermelho, desde o céu em cima da gente até o chão embaixo dos pés, a poeira que eles levantaram” (VERUNSCHK, 2017, p. 13). A abertura de ares bíblicos logo se transforma em um longo calvário quase-edípiano de mortes, vinganças e desumanização motivado pela disputa da terra. Concentrada nos anos de infância e adolescência que antecedem sua chegada como prisioneiro à Santana do Mato Verde, a narrativa de Cristóvão revela as origens de uma violência que se espalha indefinidamente no tempo e contamina a todos em seu entorno; os acontecimentos entre a saída para a Febem de Matapombos e o reencontro com Laura, “já homem feito”, permanecem obscuros. Esses “anos perdidos” trazem à mente outra personagem famosa que, nos Evangelhos canônicos, não possui registros da vida entre a adolescência e o breve período que antecede sua crucificação aos 33 anos. A comparação com Jesus Cristo pode parecer esdrúxula à primeira vista, mas o que acontece entre os dois protagonistas após Cristóvão participar sua história à Laura guarda fortes semelhanças com o sacramento católico da comunhão:

E Cristóvão contou tudo, ou quase tudo. Da infância extirpada a facção aos primeiros assassinatos e, ainda, o peso e o gosto do coração de um homem. Eu que sempre me achei durona, a filha do xerife, heroína de um faroeste espaguete, tremi aquela noite, nua e molhada de lágrimas, num quarto de pensão. Estava sufocada, porque sim, era minha a sua história, se tornara minha desde que ele entrara em minha vida, um monstro sensível, aspergido de perfume, um anjo terrível, luminoso e caído, que me colocava ali em estado de cumplicidade, no lugar mais próximo do amor que até aqui eu consegui chegar. Dei para ele, aquela noite, em meio a um choro convulsivo e beijei, como se beijasse um cristo, cada uma de suas cicatrizes. Por fim, mordi seu corpo, a carne abaixo da costela, coisa que ele suportou estoicamente. O gosto de sal como que me dizendo, este é o real, é a partir daqui que você começa. Eu pressentindo o gosto do sangue, o sangue que em ondas se rebelava contra a perfuração. A musculatura se movendo numa contração que me pareceu desesperada.

Não desista ainda, ele disse, quando pareceu que a minha mandíbula estava perdendo a pressão (VERUNSCHK, 2018, p. 68).

Na liturgia cristã, a transubstanciação consiste na conversão do pão (hóstia) e do vinho em corpo e sangue de Cristo no momento em que o sacerdote pronuncia as palavras que Jesus haveria dito durante a última ceia, “este é o meu corpo” e “este é meu sangue” (ofertando-os e repartindo-os entre os apóstolos comensais). Segundo o dogma católico, trata-se de uma reencenação “real” de um sacramento através do qual os fiéis recebem o corpo do filho de Deus e comungam do mistério da redenção (EUCARISTIA, 2003). O encontro entre Laura e Cristóvão parece corresponder ao momento da eucaristia na medida em que, ciente da história do homem à sua frente e aceitando-a como constitutiva de si mesma, Laura cede ao impulso canibal de provar da carne, do suor e do sangue de Cristóvão, “nome de quem carrega o menino Jesus” (VERUNSCHK, 2017, p. 26), seu cristo repleto de cicatrizes. Comunhão erótica cuja força simbólica traduz a impossibilidade de se regressar impunemente ao passado (princípio ético presente em *Nossa Teresa* e *O som do rugido da onça*), o gesto da mordida de Laura, a princípio irracional, concede-lhe um novo começo (“a partir daqui você começa”), uma percepção de si que abarca o mar de violência canibal do qual somos todos frutos e a deixa “em estado de cumplicidade, no lugar mais próximo do amor.” Não o amor-obstáculo que “coloca as pessoas em estado de caça a ser abatida” (VERUNSCHK, 2018, p. 67), mas o amor-ação: amor-perdão. Como lembra Paul Ricoeur (2007, p. 494), “a faculdade de perdão e a de promessa repousam em experiências que ninguém pode fazer na solidão e que se fundamentam inteiramente na presença de outrem”. Onde a história do pai é a saga de um destronamento — *réquiem para um canalha* —, a experiência de comunhão vivida pelos narradores da trilogia conduz ao perdão e resgata memória e identidade da sina devoradora do coração do inferno.

A odisseia do perdão começa com uma confissão, isto é, o reconhecimento da falta. Suas regras, segundo Amelia Valcárcel (2013, p. 123), são claras: “arrependimento, pena, reparação e compromisso de não repetir o ato. Em tais circunstâncias, ainda que o perdão não possa ser assegurado, tem-se direito a ele.” Concedido ao agente que comete uma falha, o perdão subentende um processo de exposição da verdade e responsabilização moral que, levado a bom termo, permite o esquecimento — compreendido aqui não no sentido amnésico de apagamento, mas de depuração de um passado violento e superação da dívida ou do ódio gerados pela falta. Tanto o delegado quanto Cristóvão são “agentes da falta” e suas trajetórias são atravessamentos de uma “disparidade vertical, entre a profundidade da falta e a altura do perdão” (RICOEUR, 2007, p. 465). Pensados como espelhos invertidos (sendo o rapaz canibal duplo destronante do xerife), a relação entre essas duas personagens também pode ser compreendida dentro do esquema de verticalidade proposto por Ricoeur. Ambos partem do mesmo abismo, o coração do inferno, mas apenas Cristóvão percorre o caminho para ascender



às alturas do perdão. Capturado por seus delitos e submetido à justiça, ele expia sua falta, encontra uma interlocutora para ouvir sua confissão e se reintegra à sociedade. O delegado, por outro lado, representa a estagnação jurídica, a memória aprisionada em envelopes escondidos, a violência doméstica impune, a tortura lembrada com gozo. Quando é finalmente forçado a confessar parte de seus crimes diante da CNV, a ausência de arrependimento e o horizonte não-punitivo da comissão produzem um esvaziamento do compromisso ético frente ao trauma e à falta, um abismo social incontornável. Neste caso, como é fácil supor a partir do que foi discutido nos capítulos anteriores, não há libertação do ciclo da violência, tornando-se turva nossa capacidade de enxergar a falta:

A confissão não pergunta: Como pode prevalecer a lei? A confissão pergunta: *O que significa o discurso em relação a um ato de violência?* Como podemos reconhecer, como podemos expiar uma violência que está inscrita na cultura como invisível, e que não pode ser tornada visível no tribunal? Como pode o discurso *tornar visível* uma violência cuja própria natureza é cegar? Como podemos *ver* essa violência que cega? Como podemos usar o discurso para *ver* o ódio, para olhar para o nosso próprio ódio, quando a visão do ódio (e especialmente o nosso) é normalmente proibida? (FELMAN, 2014, p. 130).

A narrativa-depoimento de Cristóvão é marcada desde o início por símbolos de violência e precariedade, a exemplo da poeira que tingiu céu e terra de vermelho no momento em que o bando da Abutra chega à região dos Gritos para matar os pais (adotivos) de Cristóvão: “não era um vermelho qualquer [...]. Era um vermelho daqueles que sangram. Eu já vi muito bicho sangrar. E eu sei como é. Aquela poeira que eles levantaram no dia em que chegaram era esse sangue, esse pó de sangue, que ora se ajuntava, concentrado, ora se espalhava se agarrando a tudo, essa nuvem” (VERUNSCHK, 2017, p. 13). O trecho cria uma rima imagética com a estrada (semelhante a um rio de sangue) descrita por Laura no início de *Aqui, no coração do inferno*. Mas é importante notar que a violência simbolizada pela poeira não é trazida pelo grupo de matadores, mas revolvida com sua chegada, deixando claro se tratar de um elemento pertencente àquele espaço e indissociável dele. Seguindo o agouro da visão inicial, a paisagem erma é delineada por sinais de abandono, privação de recursos e ausência de leis:

Morávamos nos Gritos. E morar ali era morar perto do fim do mundo. E morar perto do fim do mundo é morar longe, perto de nada, numa terra sem país. Nos Gritos havia a nossa casa, o grande tamboril no terreiro e uma vastidão de nada vestida de um verde ralé, verde cinzento, que não se atrevia a crescer contínuo em direção ao céu, verde de mato ralo, de poucas árvores espaçadas umas das outras, sem dar forma a qualquer floresta. Só quem já morou nos Gritos sabe o que é viver numa terra sem país (VERUNSCHK, 2017, pp. 14-5).

A estética da falta — que encontrou em *Vidas secas* (1938) uma de suas mais bem acabadas expressões — determina aqui não apenas a atmosfera, como também a psique destas

vítimas da negligência estatal. Em poucas páginas de relato, as condições materiais e afetivas apresentadas por Cristóvão traduzem uma realidade tão assentada no imediatismo da subsistência que até mesmo linguagem e identidade tornam-se empobrecidas ou irrelevantes: “Nosso pai e nossa mãe eram de poucas conversas, de modo que até ali sabíamos quase nada das palavras. Grunhidos, gritos, pancadas. Comparado com hoje, sabíamos é um mundo muito pobre de palavras e gestos, só a nomeação das poucas coisas que nos cercavam. E não precisávamos de muito mais” (VERUNSCHK, 2017, p. 17). Ao sair dos Gritos e entrar em contato com outras realidades como a fazenda de Dona Branca, a miséria concreta e existencial em que Cristóvão vivia se mostra com mais força: “havia aquela fortuna de coisas, lampiões, bancos, arcas, estrados, catres, esteiras, tamboretas. Me espantei que cada um desses troços tivesse um nome apenas seu e diferente dos demais, como se as coisas não pudessem viver sem nomes próprios, como se as coisas indefinidas não pudessem ter existência de verdade” (VERUNSCHK, 2017, p. 31).

Nesse universo de linguagem pouca, transformada em comunicação bestial de grunhidos e pancadas, estabelece-se uma dinâmica familiar que não se localiza apenas “fora do país”, mas igualmente fora do tempo. Os irmãos, chamados Menino e Menino (um aceno a Graciliano Ramos), não possuem nomes que os distingam um do outro e tampouco conhecem o nome da mãe, revelado apenas por aquela que lhe trouxe a morte, a Abutra: “pobre Corália!” (VERUNSCHK, 2017, p. 16). A explosão de violência gráfica e simbólica que abre *O peso do coração de um homem* corresponde, em sua essência, a um estágio da opressão capitalista-patriarcal a que se poderia chamar primitivo (FEDERICI, 2017), ainda que nem mais nem menos letal que suas configurações em outros tempos, seja nas cidades grandes ou no Brasil profundo.

Após a cena de vingança que tira a vida dos pais adotivos, os dois irmãos são deixados sob os cuidados de Dona Branca, irmã da Abutra, na fazenda do velho Maciel. Ao serem inseridos nessa nova realidade, os irmãos são individualizados<sup>168</sup> e integrados à rotina da família. Os confrontos entre a vida nos Gritos e o cotidiano na fazenda e entre o relato de Cristóvão e o depoimento de Dona Branca oferecem muitas questões para análise. Quando se senta pela primeira vez à mesa para uma refeição, Cristóvão compara os hábitos alimentares

---

<sup>168</sup> “Não que eu soubesse muito quem eu era. Era menino. E ser menino na vida que tive antes era ser feito um bicho de criação com mais privilégios. Vida de menino era estar nas obrigações que pai e mãe arranjavam para nós. Buscar água, arrancar mato, essas coisas que se fazem quando você está no mando dos grandes. De mais, a verdade é que *eu não me diferenciava muito do outro menino*, meu irmão, *como se fôssemos o mesmo*. E de certo modo, *eu sentia que era assim, que éramos um só e isso era a verdade*. Pelo menos até então, quando aquela dona passou a nos dar por diferentes” (VERUNSCHK, 2017, p. 27, grifos meus).

daquele arranjo familiar aos seus de outrora, deixando escapar uma suspeita que será confirmada por Dona Branca:

A comida cheirava bem, carne estufada pingando de banha e comidas que nunca havíamos visto, além de feijão, arroz, pão. Em casa de nosso pai havia mingau grosso, umas batatas todos os dias, todas as noites. E mais a carne de alguma caça salgada e ressalgada que ele trazia de tempos em tempos e que haveria de durar até a próxima caçada, que nem sempre era tempo de nosso pai sair para essas funções. *De algumas caças, lembro bem que nossa mãe tinha nojo.* Ela não dizia, mas eu sabia, porque do que ela rejeitava eu e meu irmão enchíamos a barriga (VERUNSCHK, 2017, pp. 31-2, grifo meu).

Algumas das caças trazidas pelo pai, segundo Dona Branca, seriam na verdade carne humana, espólios do serviço de matador: “Quando matar já não bastava, Cristóvão passou a se alimentar das vísceras e miúdos de suas vítimas, *do mesmo modo que o matador a quem ele chamava de pai*” (VERUNSCHK, 2018, p. 88, grifo meu). Corália evidentemente tinha consciência disso, conhecedora e vítima das violências do esposo. Nas palavras de Dona Branca para Laura, “a decapitação de Corália já havia sido ordenada a um dos homens do bando, mais por piedade do que por ódio. Corália havia sido roubada quase menina e tornada mulher à força da brutalidade daquele homem” (VERUNSCHK, 2018, p. 86). Corroborando o ponto de vista da tia, as poucas lembranças que Cristóvão registra de Corália revelam a tristeza da mãe e os momentos de alívio quando “seu homem” estava longe, ou envolvem “as mãos de pai em torno do pescocinho dela” (VERUNSCHK, 2017, p. 86):

A gente é o povo dos Gritos, dizia nossa mãe insistente, quando se dava a falar. Às vezes ela chorava. *Quando nosso pai sumia* de tempos em tempos e ela ficava lá naquela espera enorme dela, enfiada naquela solidão sua, *ela se aquietava.* Mas é certo que ela *se fazia mais triste e mais chorava quando ele chegava de volta,* sua lamúria escondida no vestido, no braço que se torcia para enxugar lágrima e ranho (VERUNSCHK, 2017, p. 15, grifos meus).

Mãe chorava encostada à trempe. Não choro igual ao nosso, de meninos que éramos. Mãe chorava engolido. Chorava embrulhado. Aquele choro dela. E misturava às carnes a salmoura dessa sua tristeza. Eu já vira isso outras vezes. E nem mais perguntava, Oh, mãe, que é que tu tem? Nem mais. Era ela. Ela era de estar desses modos. Por causa de pai, eu sabia. De ser ele quem ele era (VERUNSCHK, 2017, p. 85).

A agressão por estrangulamento repete as violências sofridas por Renata e Ariadne, e a tristeza aumentada a cada retorno do marido, focalizada pelo olhar de Cristóvão, reitera a prisão em que vivia Corália análoga a das esposas do Capitão Garrote. A aproximação entre o pai de Laura e o pai de Cristóvão na violência contra as mulheres torna o fato deste último canibalizar suas vítimas ainda mais significativo. Como já vimos, a existência do xerife é referida por Laura como canibalizadora de existências. No tocante a Cristóvão, a índole do pai é explorada no

romance como fantasmagoria e alegoria da violência, não necessariamente como justificativa para os impulsos canibais do rapaz. Após a morte de sua primeira vítima humana (o velho Maciel) e movido pelo desejo de especializar-se na degola para se vingar da Abutra, Cristóvão se dirige a Livramento do Mó para escolher sua segunda vítima humana, um bêbado perdido entre os becos da cidade. Após cortar a garganta do desconhecido, abrir-lhe o peito, separar-lhe costelas e livrar-se dos miúdos despejando-os no sumidouro do rio, Cristóvão guarda consigo o coração, cujo peso o põe a refletir sobre as diferenças entre homens e mulheres:

O peso do coração de um homem não é diferente do peso do coração de qualquer animal. Coração meu, coração de Gonçalo, coração de pai, havia tudo de ser do mesmo feitio que aquele. Mas seria de igual formato o coração de uma mulher? Imaginei que pesasse mais, inteiriço que fosse, sem tantas aberturas e ligamentos, sem essas tripas sem sentido que se emaranham umas nas outras.

O coração de uma mulher devia de ser diferente, diferente de meu coração e do de pai e mais do de meu irmão, Gonçalo. Mesmo o de mãe, o de dona Branca, mesmo o de Anizabel e o de Didiana, deviam de ser todos diferentes. Esses corações, eu acho, não se intestinavam, ramudos, mas se abriam em portas, janelas, gavetas. Tudo muito bem arranjado, tudo muito arquitetado em ruas, becos, esquinas, gaveteiros. O coração de um homem, raízes em labirinto. O delas, não, o delas facas com direção certa e fio e desenho muito bem compreensível (VERUNSCHK, 2017, pp. 81-2).

Estevão Azevedo (2017) sugere na orelha do segundo volume da trilogia que quem determina o peso do coração de um homem é a linguagem. Tendo em vista os três romances e sem excluir a leitura de Azevedo, essa medida do “peso” também comporta o sentido da violência masculina, patriarcal e amiúde voltada às mulheres e à disputa por terra, poder e riquezas. Na conclusão que Dona Branca apresenta à sua elaboração da história de Cristóvão e Soledade, essa violência é o fator determinante:

Todo lugar do mundo tem um dono. Todo dono do mundo tem ambições de ser Deus. Se nasce deus, os donos do mundo pensam. E por isso corrompem os lugares, a terra onde pisam, o chão em que nasceram. Já percebeu como todo deus não passa de um homem? Meu sobrinho não nasceu um demônio, não tivesse seu pai desafiado o dono do mundo, estaria aqui feito um rapaz como outro qualquer, normal.

Branca, irmã de Soledade, repetiu para mim a história que contara para Cristóvão anos antes, na cozinha da casa de papai. Contou também que Soledade morrera alguns meses depois do dia em que deixara as duas crianças com ela.

Soledade era uma morta que andava desde que tudo acontecera. Depois que ela encontrou o filho naquelas circunstâncias, ela se deu conta de que o tempo não voltaria atrás. De tiro ou acidente, de doença ou de remorso, pouco importa, minha irmã morreu pelas mãos dos mesmos homens que iniciaram essa tragédia (VERUNSCHK, 2018, p. 88).

A luta pela terra é a matriz sociológica dos conflitos presentes na história de Cristóvão, Soledade e Dona Branca. O velho Antonio Maciel, “um desses coronéis donos do mundo” (VERUNSCHK, 2018, p. 86), encomenda a morte do pai de Cristóvão “para colocar um ponto final numa rixa. Coisas de terra, você sabe” (VERUNSCHK, 2018, p. 83). Ainda que a questão não apareça de forma mais explícita, o contexto político da época estava profundamente marcado pelo fortalecimento de um movimento de esquerdas “ativo e plural”<sup>169</sup> tanto nos campos quanto nas cidades. O renascimento das Ligas Camponesas no início dos anos 1960 transformou o Nordeste em centro irradiador de lideranças que pleiteavam a urgência de uma reforma agrária no Brasil, dando início a uma série de retaliações por parte dos grandes fazendeiros e proprietários de terras que, contrários à reforma e à sindicalização rural, recorreram à guerra suja (encomenda de assassinato de líderes, ataque a acampamentos, fomento de milícias armadas para proteção das terras) (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Não há nos romances, evidentemente, elementos suficientes para corroborar uma leitura que associe o pai biológico de Cristóvão ao movimento das Ligas Camponesas. Mas há, não obstante, indícios bastantes para enquadrar o velho Maciel no espectro da velha política de homens poderosos e perigosos,<sup>170</sup> donos de terras inescrupulosos acostumados a transformar a própria vontade em lei. Homens corrompidos descendentes e reprodutores de uma violência enraizada em labirinto, difícil de extirpar e cuja influência nunca abandona os sujeitos, retornando sob a forma de sonhos, fantasmagorias e desejos criminosos. A legenda que serve de prólogo à história em quadrinhos *Tex: Requiém para um canalha* (encontrada por Laura entre os guardados do pai) consiste em um intertexto que endossa essa leitura do velho Maciel (e, em outros sentidos, do Capitão Garrote):

Paul Balder, há tempos conhecido como ‘El Carnicero’, devido ao seu comércio de escalpos apaches, *exerce forte tirania* na região de Nogales, *vasculhando as terras de onde expulsa, sob bárbaras coações, os legítimos proprietários*. Tex e Carsoni, dispostos a fazer ‘El Carnicero’ pagar pelos crimes impunes do passado, compram uma propriedade que Balder pretendia

---

<sup>169</sup> “O campo das esquerdas era largo, ativo e plural. Nele cabiam comunistas, socialistas, nacionalistas, católicos, trabalhistas, e se acomodavam partidos, associações de sargentos, marinheiros, fuzileiros navais ou de estudantes, sindicatos e federações operárias ou camponesas, organizações e grupos revolucionários. A despeito da própria heterogeneidade e da conhecida dificuldade para desenvolver um programa de comum acordo, o improvável aconteceu: no final de 1961, as esquerdas formaram uma coalizão sem precedentes, voltada para a aprovação e execução imediata do projeto das reformas de base — e quiseram começar pela reforma agrária” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 439).

<sup>170</sup> “É o velho, ela falou. Está sempre a variar, variado que é. Mas não tenham medo dele, já foi perigoso, mas hoje não é mais e nem amanhã vai tornar a ser” (VERUNSCHK, 2017, p. 29); “Gostava de falar das políticas do Império” (VERUNSCHK, 2017, p. 61); “Fosse em outros tempos, estaria esta casa cheia a velar o poder que ainda lhe restava” (VERUNSCHK, 2017, p. 63).

anexar e, juntamente com Kit e Tigre, enfrentam a prepotência do ‘Carnicero’ (BONELLI, 1982, p. 5, grifos meus).

Sintomática da hereditariedade do mal no coração dos homens, a passagem abaixo descreve um sonho do rapaz logo após voltar para casa com o coração de sua segunda vítima humana e encerra o relato de Cristóvão em *O peso do coração de um homem*. O sonho, em sua configuração livre-associativa subconsciente entre imagens, vivências, desejos e traumas, tem sido fartamente utilizado pela literatura tanto como um campo para a experimentação com a linguagem quanto como espaço para a exploração de perspectivas filosóficas ou psicanalíticas. Chama a atenção, no entanto, que a ficcionalização de um sonho seja muitas vezes um trabalho aporético, na medida em que representar o inconsciente de uma personagem ficcional exige que escritores e escritoras “selecionem” e “arrumem” as imagens apresentadas durante o sonho em uma sequência simbólica que faça sentido para a trama ou para a compreensão da personagem em questão. Ou seja, via de regra, não há elementos gratuitos em uma passagem onírica como a que segue:

À mesa, eu, pai e meu irmão, franzino, num contraste de que eu havia crescido e ele, menino de algum jeito, continuava menino.

Levantei e me espiguei à porta.

O terreiro largo como um mundo, os Gritos e suas serras, uma poeira vermelha, o sol em movimento.

Meu coração fora de mim, bem guardado. No terreiro, a cova de mãe.

No mourão, a pele de pai.

Ao retornar, a mesa, as paredes, tudo se alargara de modo a ficar parecido com a casa de Dona Branca. Mãe sentada, jogando seus olhos secos sobre mim.

É verdade que menino quase tu não aparenta de ser, ela me disse.

[...]

Do lado de fora, espiei de novo, uma poeira vermelha alevantada nos longes do sol e a pele de pai, quarando. Eu à porta sem poder passar da soleira e o barulho, nhec, nhec, nhec. A cova de mãe se enchendo de água, mãe afogada, as mãos de pai em torno do pescocinho dela.

Eu à mesa.

Tu não vai comer tua parte? A voz de pai, trovejando de altura, se dirigia a mim.

Levantando os olhos, vi o banquete posto para ele e para mim apenas, que nessa hora mãe já devia de ter se conformado à cova e o menino, meu irmão, se pusera ausente da janta. Na mesa grande, grande como a de Dona Branca, o porco do mato tinha a cara de um homem que eu não conhecia. E não faltavam dedos, braços, pés, os miúdos das vísceras espalhados em pratos, travessas, terrinas. Tudo muito limpo e bem tratado. Tudo muito convidativo.

Tu não vai comer tua parcela? Ele trovejou, de novo, agarrado ao naco, nhec, nhec, nhec.

E foi aí que vi que o naco era um coração. Um coração sangrando, pingando sangue, nhec, nhec, nhec, os dentes de pai em mim e meu peito aberto, as costelas separadas, nhec, nhec, nhec, e não havia nem sangue, nem carne, nem nada.

Pai despelado lá fora. A cova de mãe de novo seca.

Acordei de sobressalto, a porta entreaberta, nhec, nhec, nhec, rangendo de modo que de pouco acordado que estava me levantei de um salto de me pensar estando em presença de pai.

Eu estava com fome (VERUNSCHK, 2017, p. 87).

Da forma como é trabalhado por Verunschck, o sonho de Cristóvão expressa a convivência simultânea de passado, presente e futuro atravessados pelo trauma vivido quando criança: o testemunho da morte daqueles que até então considerava seus pais. Logo, a casa dos Gritos e a casa de Dona Branca se confundem, a mãe está ora enterrada em uma cova afogada em lágrimas ora sentada à mesa com a família, o pai se alimenta de um naco de coração enquanto sua pele permanece pendurada no mourão e o porco do mato caçado por Cristóvão tem a cara do homem desconhecido morto naquela mesma noite. Para Elizabeth Jelin (2002, p. 67, tradução minha), “ao considerarmos a relação entre testemunho e trauma, a ‘verdade’ é desalojada da descrição factual para a narrativa subjetiva que engendra aquilo que reside nos silêncios, medos, e fantasmas que visitam o narrador em seus sonhos, odores e sons repetitivos”. Na tentativa de recompor uma fratura, os elementos do sonho traumático são subjetivamente rearranjados de maneira a fornecer pistas suficientes à compreensão do quadro de violências que produziu o trauma em primeiro lugar (a função de matador-canibal assumida pelo pai). O assombroso barulho de mastigação — nhec nhec nhec — que preenche a cena provoca uma epifania, associando o pacto canibal assumido por Cristóvão no momento de seu despertar (“eu estava com fome”) ao combate à violência feminicida perpetrada por homens (“as mãos de pai em torno do pescocinho dela”). A essa visão do sonho pode ser atribuída a razão pela qual, anos mais tarde, Cristóvão confessará a Laura: “nunca matei mulher” (VERUNSCHK, 2018, p. 68).

Na *Trilogia infernal* a resistência feminina não é distintiva apenas da personagem Laura. A mudança dos Gritos para a fazenda de Dona Branca introduz Cristóvão e seu irmão Gonçalo a um núcleo familiar comandado por mulheres, uma outra perspectiva de arranjo social que se distancia do patriarcado bruto e negligente vivenciado até então pelas duas crianças. Além de Dona Branca, o ambiente da fazenda é habitado por tia Urgolina, Didiana (responsável pela iniciação sexual de Cristóvão), o velho Maciel e seus dois filhos, a Muda e Sebastião. Esse arranjo, como será revelado mais à frente na narrativa de Dona Branca, fazia parte de um plano orquestrado por ela mesma, “enquanto Soledade corria o mundo por vingança e verdade, eu me fazia dona por legal direito de tudo que o velho Maciel surrupiara em sua cobiça”. Para alcançar

seu objetivo sem ter de se curvar à vontade de homem algum, Dona Branca lança mão de um artil: “Já do velho Maciel, o que posso assegurar é que tia Urgolina era uma velha muito sabida em rezas, ervas e ciência dos índios. Não é difícil pôr a perder a cabeça de gente malvada” (VERUNSCHK, 2018, p. 86).<sup>171</sup> Ou seja, o adoecimento do velho, que passa os dias em sua cama “a variar, variado que é” (VERUNSCHK, 2017, p. 29) — expressão comum no Nordeste brasileiro para designar pessoas que perderam o juízo ou não fazem sentido ao falar — resulta das artes de Urgolina. Na síntese perspicaz de Gonçalves: “as mulheres dessa casa sabem de muitas coisas. Coisas do céu, sabe Dona Urgolina, coisas de machos e fêmeas, sabe Didiana, coisas de nós dois, da Abutra e dos nossos mortos, sabe Dona Branca” (VERUNSCHK, 2017, p. 66).

Com efeito, Dona Branca cumpre dupla função na história de Cristóvão, responsável por carregar a memória a que o rapaz não poderia ter acesso e transmitir-lhe a verdade que põe em movimento a odisséia do perdão. Como nos lembra Judith Butler (2017, p. 54), nenhum narrar de si mesmo está completo porque “ser um corpo é o mesmo que ser privado de uma recordação completa da própria vida”; fazem-se necessários, portanto, o olhar e o relato que o Outro pode trazer sobre nossa história formativa. Durante seu encarceramento na cozinha do delegado de Santana, Cristóvão recebe visita da tia, oportunidade em que Dona Branca tenta subornar o pai de Laura pela soltura do sobrinho. Frente à negativa do xerife e à inevitabilidade da passagem de Cristóvão pela Febem, Dona Branca decide contar-lhe sobre o assassinato do pai e Soledade: a longa tragédia de uma mãe em busca do filho e do preparo da vingança que, uma vez consumada, tragicamente torna impossível qualquer reaproximação com seu menino — “sabendo da impossibilidade de ser mãe daquela criança apavorada e enraivecida, decidiu ali mesmo que deveria deixar o menino comigo [...]. Para minha irmã, o seu filho estava para sempre perdido” (VERUNSCHK, 2018, p. 87).

É desse gesto de interpelação que advém a possibilidade de redenção do rapaz canibal: a retomada da verdade (ou sua reconstrução) retraça os limites entre passado e presente que o trauma tende a borrar ou tornar indistintos. Ao aceitar responder por seus crimes e se submeter à justiça, Cristóvão rompe o ciclo de tragédias que definiu sua existência até aquele momento e abre espaço ao futuro afastando-se, inexoravelmente, dos recalques de violências privadas e históricas em direção ao perdão reconciliador. De certa forma, a relação com Laura permite o

---

<sup>171</sup> Ao ser questionada por Cristóvão “A dona tem homem?”, o esgar de Dona Branca — “pequeno riso, de boca cerrada, desses que esticam pelo canto do rosto rapidamente e rapidamente também se desfazem” (VERUNSCHK, 2017, p. 24) — pode ser interpretado de diferentes maneiras, entre as quais desprezo pelo patriarcado ou gozo pela subversão da ordem representada pelo velho Maciel.



florescimento de uma aliança solidária de não violência, fundada no reconhecimento mútuo da vulnerabilidade como “um tipo próprio de força” (BUTLER, 2021, p. 153) segundo a qual,

O “eu” não é você, mas é inconcebível “sem você” – sem mundo, insustentável. Por isso, tomados de ira ou de amor – amor furioso, pacifismo militante, não violência agressiva, persistência radical –, esperamos viver esse vínculo de maneira que nos permita viver com os vivos, conscientes dos mortos, manifestando perseverança em meio ao luto e à ira, a trajetória instável e controversa da ação coletiva à sombra da fatalidade (BUTLER, 2021, p. 155).

Laura e Cristóvão exercem um sobre o outro o esclarecimento recíproco que produz essa ética de luta e resistência. Através da trajetória de ambos, a trilogia anuncia a possibilidade de integração social rumo ao futuro sem esquecer passado e presente: uma forma de amor que enxerga no outro não um obstáculo, mas a esperança de um imaginário igualitário assentado na superação de memórias e laços sociais precarizados.

### c) O testemunho da imaginação

Antes do fim de *Aqui, no coração do inferno*, Laura se aventura na criação de uma história de origem para o menino canibal. Esse exercício ficcional faz sentido como estratégia de antecipação do próximo romance, mas é também um reforço na construção da voz da narradora e do amadurecimento da adolescente para questões ligadas ao patriarcado, à disputa pela terra e à violência contra a mulher. Ao se propor imaginar o passado do menino “muito silencioso” preso na cozinha, Laura esboça o roteiro cinematográfico de uma saga familiar, mas seu projeto narrativo evidencia “uma vingancinha das pequenas”: “Se eu fosse contar a história desse garoto [...] não deixaria que ele fosse o narrador. [...] Se eu fosse contar essa história, eu deixaria que a mãe dele fosse a narradora, porque se as mães tagarelam muito na vida, nos livros elas costumam falar bem pouco” (VERUNSCHK, 2016, p. 97):<sup>172</sup>

O processo de dar voz ao silenciado faz parte da transformação dos significados do passado, envolvendo redefinições profundas e reescritas da história. Sua função vai muito além de enriquecer e complementar as vozes dominantes que estabelecem a estrutura da memória pública. Sem pretender fazê-lo, essas vozes desafiaram a estrutura na qual o passado estava sendo interpretado (JELIN, 2002, p. 86, tradução minha).

---

<sup>172</sup> Esse gesto da narradora tangencia a pesquisa da professora Regina Dalcastagnè (2012) intitulada “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” cujos resultados, após a análise de 258 romances publicados entre 1990 e 2004 pelas casas editoriais mais importantes do país à época, revelaram que, no quesito autoria apenas 27,3% dos livros foram escritos por mulheres e no tocante às personagens 37,8% são do sexo feminino.

Ocupando apenas alguns capítulos do primeiro romance, a história dentro da história inventada pela narradora aos doze anos de idade guarda, não obstante, similaridades com os fatos esclarecidos anos mais tarde por Cristóvão e Dona Branca. Elementos narrativos como descrições de cenas, nomes de personagens e suas motivações, por exemplo, se repetem através de diferentes registros (a ficção de Laura, a memória de Cristóvão, o testemunho de Dona Branca) como fragmentos igualmente validadores de uma verdade em processo de desocultação. A esse trecho da trilogia atribuo um “teor testemunhal” e por isso lhe chamo *testemunho da imaginação*.

De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 71), o século XX demonstrou que “todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado — psicanalítico — da leitura de traços do real no universo cultural”. A noção que busco desenvolver aqui, todavia, não corresponde somente a essa permeabilidade da obra de arte ao espírito do tempo. O *testemunho da imaginação* consiste no trabalho narrativo (literário, audiovisual, pictórico etc.) ciente que a inacessibilidade do trauma gera rachaduras na memória coletiva. Seu esforço se volta, portanto, à criação de imagens e histórias que preencham esses vazios com fabulações que vão além do fartamente documentado, extrapolando os limites do real para firmar no imaginário cultural violências de outra maneira impenetráveis. Dessa forma, o conceito se alinha ao pensamento de Jacques Derrida (2014, p. 49) em *Essa estranha instituição chamada literatura*:

O espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É *liberar-se* [*s'affranchir*] — em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do ‘tudo por dizer’. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição.

O jogo autorreferencial criado por Micheline Verunschik a partir da ficção inventada por Laura nos permite pensar nessa extrapolação da instituição. Fundamentada no princípio da verossimilhança, a criação ficcional é, por excelência, ato ilocucionário da imaginação, mas não deve ser confundida com esta. Segundo Eurídice Figueiredo (2017, p. 44), “a ficção não é sinônimo de fantasia e de imaginação: trata-se, antes, de uma estratégia organizadora da linguagem a fim de criar uma narrativa legível, compreensível.” No momento em que escreve as palavras iniciais da história de sua personagem mãe do menino, Laura materializa sua

existência e seu sofrimento, os quais, independentemente de corresponderem ou não à verdade factual, passam a fazer parte indissociável de um imaginário em preparação. Ou seja, mesmo que a história inventada seja confrontada por outras versões mais fidedignas (como de fato acontece), elas não se anulam mesmo que se contradigam, porque o fictício “se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementariedade” (ISER, 2013, p. 51). Ao detectarmos as redundâncias existentes entre a narrativa inventada por Laura e o depoimento de Dona Branca, frases e parágrafos inteiros escritos por uma adolescente aos doze anos e repetidos pelo relato de uma senhora décadas depois, os princípios da lógica temporal e da verossimilhança são suspensos e um impasse ocupa seu lugar: deixa de ser possível determinar se a realidade alimentou a ficção, isto é, se a novela adolescente teria sido reescrita pela Laura adulta após ouvir o relato de Dona Branca, ou se, na eventualidade do roteiro adolescente ter sido preservado sem alterações, estaríamos diante de um exemplo da ficção imprimindo imagens, modos de lembrar e “verdades fictícias” no real. Os *testemunhos da imaginação* operam no tensionamento insolúvel desta segunda hipótese. Como indica Felipe Charbel (2019, p. 158) em sua análise do romance *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001):

A “verdade literária” bebe diretamente na fonte da imaginação histórica, cuja “tarefa especial”, como propôs R. G. Collingwood (2001: 253), é imaginar um passado que já não é, e por isso mesmo não pode se mostrar como objeto da percepção sensível, apenas como objeto do pensamento. Precisamente por sua dimensão criativa, especulativa e plástica, a associação entre imaginação histórica e forma literária estimula a multiplicação de “passados práticos” (White, 2014), que nos ajudam a preencher carências de sentido e de orientação no tempo, e a lidar com nossas vulnerabilidades existenciais de seres lançados na História.

Cumprindo com sua promessa de dar voz à mãe do menino, Laura conta a história de Soledade em primeira pessoa e lhe dá seu próprio nome uma vez que ignorava como se chamava a mulher e “porque Laura quer dizer vitoriosa” (VERUNSCHK, 2016, p. 109):

Casei muito nova. Eu não sabia nada de terras e disputa, meu pai era comerciante, minha mãe, costureira. Casei e fui embora com o meu homem para as terras dele. E no início foi aquela felicidade medida, de ter casa, depois de ter filho, felicidade relâmpago, porque uma velha serpente logo começou a nos rondar. Um velho que, cheio de avareza, quis nos enxotar de nossa casa com as mãos abanando, como é o papel repetido dos poderosos. Eu nunca tinha visto esse homem, mas um dia ele chegou a minha porta, ele e seu bando, dando, com uma palavra na boca, a ordem: expulsão. Era um velho com sonhos de realeza. Meu marido se negou a se deixar oprimir e, menos de um mês depois, na porta de nossa casa, foi abatido com um tiro que fez sua cabeça explodir como uma fruta que cai ao chão (VERUNSCHK, 2016, pp. 97-8).

Ainda que os elementos essenciais do conflito apresentado por Dona Branca já estejam presentes nesta versão — a vida com o marido, o filho, o conflito com o velho e o matador de

aluguel — Laura acrescenta um dado ausente em todas as demais trajetórias femininas representadas na trilogia: um interstício de felicidade antes da violência. Esse gesto imaginativo talvez traduza o desejo expresso pela jovem ficcionista de ouvir histórias sobre como os próprios pais se conheceram, de encontrar um álbum de fotografias com registros do casamento, de imaginar uma vida feliz antes da morte prematura da mãe. Ao atribuir características de Ariadne a essa personagem, Laura deixa ainda mais evidente o estreitamento entre projeção e interdito: “Eu a descreveria como a minha mãe, a de verdade, era, numa das fotos que a gente tem dela. Não muito alta, muito magra, frágil até, a pele morena, os olhos fundos e escuros. [...] *Um jeito esperto, de alguém que sabe se movimentar, se esgueirar quando se faz necessário*” (VERUNSCHK, 2016, p. 98, grifo meu). Este último traço, diga-se de passagem, revela uma prolepse diegética que conecta a presente fabulação à elaboração futura do trauma: trata-se de uma breve visão, ou antecipação, da cena em que Ariadne tenta fugir com as duas filhas da tirania do marido, quando Susana relata a Laura sua lembrança de infância reprimida.

Feitas as alterações de ponto de vista da primeira para a terceira pessoa, as histórias de Soledade contadas por Laura e Dona Branca apresentam várias repetições, como nos exemplos a seguir:

LAURA: Meu marido se pôs de pé ao batente da porta e a meio caminho dos passos que aquele homem dava é que entendemos quem ele era, a que ele vinha. Quando tivemos compreensão, aí era tarde demais. A arma tirada do coldre, a rapidez do tiro, uma fruta espalhando sua polpa vermelha e branco ao se espatifar (VERUNSCHK, 2016, p. 99).

DONA BRANCA: O marido se pôs de pé ao batente da porta e a meio caminho dos passos que aquele homem dava é que entenderam quem ele era, a que ele vinha. Quando tiveram essa compreensão, aí, minha filha, já era tarde demais. A arma tirada do coldre, a rapidez do tiro, uma fruta espalhando sua polpa vermelha e branco ao se espatifar (VERUNSCHK, 2018, pp. 83-4).

LAURA: Não tive pernas de correr e me agarrei ao meu menino, achando que o homem nos mataria também. Mas não era esse o seu contrato. Tivesse me matado e tudo seria diferente. Entretanto, ao me ver caída ao lado do corpo do meu marido, não se fez de rogado de arrancar de mim a criança, meu filho de pouco mais de um ano. Esperei, encolhida, o tiro que não veio e como entorpecida me dei conta de que ele se distanciava com o menino chorando em seus braços. Não feliz em arrancar os direitos do pai que jazia, defunto, me arrancava, ali, o coração em vida (VERUNSCHK, 2016, pp. 99-100).

DONA BRANCA: Soledade não teve pernas de correr e se agarrou ao menino, achando que o homem os mataria também. Mas não era esse o seu contrato. Tivesse os matado e tudo seria diferente. Entretanto, ao vê-la caída ao lado do corpo do homem, não se fez de rogado de arrancar a criança, um menino de pouco mais de um ano. Ela esperou, encolhida, o tiro que não veio, e como entorpecida se deu conta de que ele se distanciava com o menino chorando em seus braços. Não feliz em arrancar os direitos do pai que jazia, defunto, extirpava ali, dela, o coração em vida (VERUNSCHK, 2018, p. 84).

LAURA: Fui arrastada pelos cabelos, e depois de fazerem todas as misérias que quiseram, e julgando que carcaça eu fosse, me jogaram como lixo num mato alto, longe e deserto. Me deram por morta, mas morta era certo que eu não estava e, do jeito que pude, em trapos, em fiapos de trapos, uma hora me levantei e me pus num longo caminho. [...] Cheguei à casa dos meus pais, na qual só havia restado a minha irmã. Ela me olhou nos olhos, mas não tinha uma alma que lhe respondesse de dentro. Ela colocou suas mãos no meio das minhas, mas as minhas como que congelavam em si mesmas. E eu não era mais ninguém, só pedaços mal costurados de quem eu havia sido. Então ela, com zelo e paciência, começou a me remendar (VERUNSCHK, 2016, pp. 101-2).

DONA BRANCA: Quando Soledade chegou até mim, estava em farrapos. Enfrentara o mandante da morte do marido exigindo o filho de volta. Desse confronto saiu mais morta do que viva. Boneca que era, eu a ajudei o quanto pude para que ela pudesse se refazer, linha firme sustentando braços e pernas, botões no lugar dos olhos, rasgos restaurados com tecido diferente daquele original (VERUNSCHK, 2018, p. 84).

O *testemunho da imaginação* diz respeito não somente à possibilidade de extrapolar os limites do evento testemunhado ou documentado, mas à maneira como os vazios de uma história podem ser elaborados para convencer ouvintes de que uma experiência traumática aconteceu de fato — trabalho de produção de imagens significativas que Jeffrey Alexander (2004) atribui ao *carrier group* de um processo de trauma. Sobretudo nos dois últimos trechos citados acima, onde se descrevem as violências sofridas por Soledade antes de se reencontrar com a irmã, a visão em primeira pessoa carrega a passagem com detalhes mais gráficos que apelam aos sentidos e sensibilidades (“Fui arrastada pelos cabelos”, fizeram “todas as misérias que quiseram”, “me jogaram no lixo”). Além disso, o testemunho do eu proporciona algum contato com a paisagem interna do sofrimento suportado (“Ela me olhou nos olhos, mas não tinha uma alma que lhe respondesse de dentro”, “eu não era mais ninguém, só pedaços mal costurados de quem eu havia sido”), algo que a visão “de fora” de Dona Branca pode apenas intuir, mas nunca expressar (“Boneca que era, eu a ajudei o quanto pude para que ela pudesse se refazer”). Isso não diminui, evidentemente, a importância da narrativa que vem de fora, que “também é antitraumática, pois é feita de relações, de vínculos” (PETIT, 2009, p. 124). O gesto de remendar, cozer ou alinhar o outro desfeito pelo trauma, presente nas vozes de Dona Branca e da narradora criada por Laura, traduz o poder que interpelação e elaboração narrativa possuem nas tarefas de sociabilizar e acolher o sofrimento:

De fato, em contextos de crise, individual ou coletiva, quem analisou os fatores que trabalham para a reconstrução do indivíduo sublinhou a importância de dois elementos: a qualidade do contato com os outros e a possibilidade tanto de tecer uma narração a partir de experiências descosturadas, dando-lhes sentido, coerência, quanto de exprimir suas emoções diferentemente e compartilhá-las (PETIT, 2009, p. 127).

O fato de Laura atribuir seu próprio nome à mãe do menino canibal acrescenta outra camada de sentido ao testemunho da imaginação. Através desse processo de transferência, Laura elabora suas próprias demandas por justiça e vingança à medida que fala e pensa como a personagem. Como nos lembra Wolfgang Iser (2014, p. 47), “o mundo do texto não tem nada de idêntico ao mundo dado”, mas é um universo que permite “que por ele sejam vistos os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence.” Tomando a liberdade de considerar o mundo de Laura como exemplo de “mundo empírico” (oposto ao *ato de fingir* criado pela narradora, ainda que ambos sejam atos de fingir de Verunschek), a voz e as palavras da mãe do menino que narra sua própria história expressam, na verdade, questões prementes do universo da jovem moradora de Santana do Mato Verde. Questões como a exploração da terra e as violências do patriarcado:

Por que eu haveria mesmo de ter medo? Tudo o que eu tivera um dia fora desperdiçado. Do marido e da terra eu pouco sentia, para bem falar a verdade. Os homens e a terra têm o vício comum de se prenderem um ao outro e, ao se vinculando, fazem outras presas pela perversão do mau hábito. A terra, é verdade, foi viciada e A terra, é verdade, foi viciada e seviciada pelos homens e, na imperfeição do defeito que lhe foi imposto, passou a mastigar-nos todos com grandessíssimos dentes. A terra é isso, afinal, essa devoração insaciável a nos comer e digerir. Mulheres que se contentem, pois, em servir, é o que pensam a terra pervertida e os homens. Mulheres que se contentem em arar, despejar sementes, espantar os vermes, empunhar a foice e gadanha, fazer a colheita, enterrar seus mortos. Mulheres que se contentem, pois (VERUNSCHK, 2016, pp. 105-6).

Assim como as inquietações de Laura invadem o espaço narrativo, o exemplo de força e obstinação da mãe do menino canibal também produz efeitos na trajetória de Laura. Ambos os pontos de vista se retroalimentam em suas odisséias particulares em busca do filho e de vingança ou em busca de memória e justiça. Ambas as personagens coexistem na passagem em que Laura/Soledade conclui: “sem medo e sem nada de meu para além de minha irmã e da memória de quem eu fora, me tornei mais livre. E alguém sem vínculos se torna alguém empenhadamente perigoso. Então, segui permitindo que aquela grande e urgente força me infeccionasse” (VERUNSCHK, 2016, p. 116). Logo, o testemunho da imaginação impulsiona a protagonista da *Trilogia infernal* à ação. Laura aprende com sua própria criação ficcional a desafiar os poderes instituídos pelo patriarcado e denunciar o pai à Comissão Nacional da Verdade, tornando-se cada vez mais consciente, ao longo de sua trajetória, de que “rasuras e vazios também podem ser resultados de políticas explícitas que promovem o esquecimento e o silêncio, articuladas por atores que buscam ocultar e destruir evidências e vestígios do passado para impedir sua recuperação no futuro” (JELIN, 2002, p. 18, tradução minha). Ao preencher os vazios da memória,

da história ou do testemunho com fabulações, ela prepara um imaginário cujas lentes modificam até mesmo sua visão do coração do inferno. Este deixa de ser uma terra anômica e distante onde pulsam impunes violências estruturais para representar um país marcado por traumas históricos não superados coletivamente e pelo silenciamento de verdade incômodas:

Diante das múltiplas formas de alienação entre passado e presente fabricados pelas tecnologias de esquecimento — especializadas em suprimir as articulações biográficas e históricas de sequências cronológicas —, talvez devêssemos promover uma proliferação de narrativas capazes de multiplicar esquemas de narratividade que coloquem em movimento avanços e retrospectivas, para que a temporalidade da história se dobre sobre si mesma a cada interseção de evento e significado, explodindo assim a imagem falsificadora de um “agora” separado de todos os antecedentes e medidas oficiais (RICHARD, 2004, p. 23, tradução minha)

Tendo em vista o quadro amnésico brasileiro, os *testemunhos da imaginação* correspondem a essa proposta de Nelly Richard. Não consistem em mais um subgênero literário, mas em uma resposta da ficção à violência e à precarização da memória que lhe permite “ser encarada como o *registro* do que permaneceu *fora dos registros jurídicos*” (FELMAN, 2014, p. 132). Uma proposta presente em narrativas de busca, de retorno e de trauma, em autoficções, memórias e testemunhos, em trabalhos de jornalismo literário, (auto)biografias, poemas etc. Na fatura da *Trilogia infernal*, representam a possibilidade de articular imagens e verdades ficcionais em torno de um dado evento, preparando o terreno onde a elaboração do trauma coletivo possa ser confrontada por diferentes visões, temporalidades e por uma noção de memória como “lugar não-integrável, residual e inconsciente” (RICHARD, 2004, p. 216, tradução minha) avesso às narrativas totalizadoras do passado.

### 3.3. AS VEIAS ABERTAS DO SERTÃO: UMA LEITURA DO ESPAÇO NARRATIVO

É difícil ignorar que os três títulos da *Trilogia infernal* oferecem imagens associadas ao coração — como lugar, como medida e como impedimento: *Aqui, no coração do inferno*, *O peso do coração de um homem* e *O amor, esse obstáculo* (no caso deste último tomo certa liberdade poética). A despeito do acervo romântico-afetivo associado às palavras “coração” e “amor”, o campo semântico conjugado pelos títulos engendra imagens de um polo simbólico completamente oposto, relacionando os termos com a brutalidade punitiva do inferno, com a noção de fardo ou, ainda, com a ideia de afeto como algo a ser superado. Se pensarmos mais uma vez no tríptico de Verunschik como representativo do “Brasil profundo e fora-da-lei”, como propôs Luciana Hidalgo, a presença forte deste núcleo ao qual se atribui a sensibilidade e a índole

dos indivíduos, assim como a coragem ou a moral de cada pessoa, convida ao debate, num primeiro momento, o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda sobre a cordialidade brasileira.

Em *Raízes do Brasil* (1936), uma das obras dominantes do pensamento sociológico brasileiro no século XX, Holanda (1995, p. 146) desenvolve a tese do “homem cordial”. Derivada do latim (*cor, cordis*), a cordialidade diz respeito ao que brota diretamente do coração, uma ética de fundo emotivo centrada na espontaneidade dos interesses pessoais e avessa ao rigor dos ritos ou outras formas de coerção. Ou seja, longe de agregar apenas sentimentos de anuência e positividade — “a lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam” (HOLANDA, 1995, p. 146) —, o homem cordial é estranho à distância imposta pelas convenções sociais e busca por meio de sua expansividade diminuir o espaço da reverência para transformá-lo em espaço de familiaridade, construindo, com isso, laços interpessoais ou comunitários que possam lhe garantir benefícios.

A tese do homem cordial não se encontra isenta de críticas, reconhecidas até mesmo por seu autor: ela é efetivamente generalista, pensada sem distinções de raça ou classe social, e exclui do debate a construção sociocultural brasileira, privilegiando em seu lugar o paradigma (implicitamente racista) do culturalismo conservador. Dentre outros problemas, segundo Sérgio Buarque, o homem cordial deixaria como herança um Estado patrimonialista no qual a máquina estatal, contaminada pela cordialidade, abrigaria uma elite saqueadora do povo e desejosa por privatizar o bem público. De acordo com a leitura de Jessé Souza, um de seus críticos mais ferrenhos, muitas das ideias de *Raízes do Brasil* e de outros intelectuais em sua esteira estariam por trás de nossa “síndrome de vira-lata” e seriam responsáveis por construir uma imagem do brasileiro “como pré-moderno, tradicional, particularista, afetivo e [...] com uma tendência irresistível à desonestidade” (SOUZA, 2019, p. 28). Para Souza, a teoria do patrimonialismo serve sobretudo aos interesses da elite econômica, tornando-a invisível aos olhos do povo enquanto este continua a ser bombardeado pela mídia e pela intelectualidade com narrativas sobre a corrupção política dentro do Estado. É essa visão, fomentada por um projeto de sucateamento do serviço público, que amiúde justifica argumentos e projetos a favor da privatização de empresas estatais.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> “Como a elite que vampiriza a sociedade está, segundo ele [Sérgio Buarque], no Estado, abre-se caminho [...] para uma concepção do mercado que é o oposto do Estado corrupto. Como isso, não só o poder real, do mercado e dos endinheirados, é tornado invisível, como o Estado é tomado o suspeito preferido [...] de todos os malfeitos. Essa ideia favorece os golpes de Estado baseados no pretexto da corrupção seletiva, mote que sempre é levado à baila quando o Estado hospeda integrantes não palatáveis pelo mercado ávido de capturá-lo apenas para si” (SOUZA, 2019, p. 34). Durante a elaboração desta tese, o projeto de privatização dos Correios chegou a ser aprovado pela Câmara dos Deputados com 286 votos a favor e 173 contra.



Apesar das questões brevemente apontadas acima, as reflexões de Sérgio Buarque de Holanda interessam a esta tese porque consistem numa tentativa de explicar a incapacidade brasileira de separar a esfera pública da esfera privada por meio da cordialidade,<sup>174</sup> cujo símbolo — o coração — encontra-se assinalado nos títulos da *Trilogia infernal*. É importante ressaltar que no regime da cordialidade o privado contamina o público, mas o contrário raramente se efetiva: preserva-se, com isso, a privacidade do domínio doméstico que se encontra, na maioria dos casos, sob autoridade masculina. Engana-se quem supõe que as “virtudes” do homem cordial são sinônimas de civilidade: “Onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a idéia de família — e principalmente onde predomina a família de tipo patriarcal — tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições a formação e evolução da sociedade segundo conceitos atuais” (HOLANDA, 1995, pp. 143-4). Associada às condições particulares da vida rural e patriarcal, a cordialidade esconde uma tradição de violência perpetuada através de práticas de manutenção do poder e do privilégio das elites familiares sobre o povo miserável (e.g. apadrinhamento, formação de milícias e disputas latifundiárias), ou mesmo, ainda hoje, através do pacto social que atribui à família um poder autorregulador quase sagrado que se quer livre da interferência do Estado e que condena mulheres a sofrer em silêncio as agressões de seus parceiros, pais ou irmãos.<sup>175</sup> Compreender a relação entre o espaço físico dos romances, o autoritarismo e a violência é fundamental à recensão crítica da obra em tela: não por acaso, a primeira palavra do título do primeiro livro, o advérbio “aqui”, lança leitores em um toponímico de brutalidade (“no coração do inferno”), e as palavras iniciais da narradora, “meu pai prendeu um garoto” (VERUNSCHK, 2016, p. 13) reforçam o lugar do patriarcado e da autoridade (militar) neste universo.

No plano narrativo “aqui” se refere à ficcional Santana do Mato Verde, mas é também, como veremos, sinédoque do Brasil; uma cidade descrita como “um monstrego, um bezerro deformado com uma cabeça na frente e outra na parte de trás, as duas sempre mastigando,

---

<sup>174</sup> “No Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar — a esfera, por excelência, dos chamados “contatos primários”, dos laços de sangue e de coração — está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas” (HOLANDA, 1995, p. 146).

<sup>175</sup> “Nesse quadro, a preservação da esfera privada em relação à intervenção do Estado e mesmo às normas e aos valores majoritários na esfera pública significou, em larga medida, a preservação de relações de autoridade que limitaram a autonomia das mulheres. Em muitos casos, sua integridade individual esteve comprometida enquanto a entidade familiar era valorizada” (BIROLI, 2014, posição Kindle 577-580).

mascando, ruminando.<sup>176</sup> Quem olhá-la no mapa verá que é isso mesmo, que é assim que Santana é, uma curiosa aberração” (VERUNSCHK, 2016, pp. 15-6).

O primeiro aspecto que chama atenção nesta caracterização — que surge bastante cedo na narrativa, logo após a cena de abertura — é o caráter carnalizado de seus elementos. Segundo Mikhail Bakhtin (1996, p. 23, grifo meu), “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*” e, em geral, “coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz”. Aos olhos da narradora, a imagem monstruosa criada pelos limites municipais de Santana do Mato Verde, “um lugarzinho violento do caralho” (VERUNSCHK, 2016, p. 15), ganha os contornos sinistros imaginados na passagem acima por conta de uma singularidade:

Santana é pequena. Acho que do tamanho ou até menor que o nosso antigo bairro. O que mais me impressionou quando cheguei foi o fato de que uma cidade minúscula precisasse ter dois cemitérios. Um na entrada, outro na saída. O que estranhei no início, hoje em dia, faz muito sentido pra mim. E diz muito sobre que lugar é este (VERUNSCHK, 2016, p. 15).

As duas bocas do monstrengo estão para os cemitérios da mesma forma que a cidade em si, localizada “dentro de um buraco” (VERUNSCHK, 2016, p. 15), está para o estômago da curiosa aberração. Torna-se sintomático, portanto, que este lugar tenha duas bocas capazes de mastigar e engolir pessoas, mas seja desprovido de um orifício através do qual, fisiológica e metaforicamente falando, elas possam ser expelidas. Cria-se com isso a noção de um território social que acumula em seu ventre vítimas e mais vítimas da violência endêmica que rege Santana do Mato Verde, uma cidade onde chacinas, saques e “balas zunindo” em dias de feira fazem parte do cotidiano e são publicamente aceitos, como se, de fato, estivéssemos a observar uma sociedade sem lei (ou fora dela). É importante ressaltar, no entanto, que essa violência não atinge apenas um grupo específico ou uma ou mais classes sociais precarizadas como acontece nos grandes centros urbanos; pelo contrário, ela sugere um elemento pervasivo formador da índole de seus habitantes que, por estarem “condenados” à eterna digestão do monstrengo, acabam se comportando vez ou outra como uma massa gregária e indistinta. Isso explica a

---

<sup>176</sup> Como se pode ver, a ideia da ruminação, ou mastigação (e regurgitação), ocorre com certa frequência na ficção de Verunsch. Em *Nossa Teresa* ela aparece associada ao trabalho da história (representado pelo hipogrifo/dirigível); já em *O som do rugido da onça* ela se manifesta como inexorabilidade dos processos naturais, na fala de um rio: “Eu em nada creio, sou um rio. Eu vou e volto, conheço o chão e o céu, compartilho a língua comum a todas as águas. Atravesso o tempo. Morro e renasço. Engulo e regurgito. Sei dos animais tristes que são os homens” (VERUNSCHK, 2021, p. 60).

tendência dos moradores de Santana a se transformarem em turba para linchar um rapaz acusado de canibalismo ou saquear a cidade:

Não fazia dois meses que a gente tava morando aqui, quando minha madrastra chegou esbaforida

Tranca tudo! Tranca tudo, que vai ter saque!

A gente ficou olhando por uma brecha do basculante, um pouco sem entender o que estava pra acontecer ali, mas logo ouvimos um grande barulho, como uma trovoadas ou um terremoto, mas que era mesmo uma multidão que subia e descia a rua meio que obedecendo a uma ordem invisível, as mãos cheias de tudo o que podiam carregar, as costas arqueadas dos sacos nos lombos. [...]

Vai ter saque! Vai ter saque! Tranca tudo, que vai ter saque!

E daí ninguém pode fazer nada. Só esperar a erupção passar. Quando acaba esse trabalho, coisas pisoteadas, sapatos perdidos, gente machucada, casas e lojas fechadas, todo mundo meio escondido e um tipo de dormência ou vergonha na vida da cidade pelo resto do dia, pelos dias seguintes, até que tudo volte ao normal novamente (VERUNSCHK, 2016, pp. 18-9).

É precisamente essa inclinação social ao comportamento disruptivo da turba que move as engrenagens do romance. Após capturar o rapaz acusado de canibalismo, o delegado de Santana, pai da narradora Laura, decide mantê-lo prisioneiro em sua casa para protegê-lo da fúria “justiceira” de seus concidadãos, enquanto aguarda que o jovem seja transportado até a Febem de Matapombos, município que, comparado a Santana, é “bem maior” e “tem tudo que aqui não tem, como sorveteria, por exemplo, ou como uma fundação para meninos e meninas que deram errado” (VERUNSCHK, 2016, p. 13). Uma chuva que dura dias, no entanto, deixa as estradas intransitáveis e impede o transporte imediato do prisioneiro, dando mais tempo a Laura para “conhecê-lo”. Além de enfatizar o isolamento de Santana, a chuva também evidencia a precariedade dos órgãos públicos da cidade. A delegacia, por exemplo, é “uma casinha mal-ajambrada [...] que, quando chove, os soldados têm que colocar baldes para aparar a água da chuva que pinga entre as frestas” (VERUNSCHK, 2016, p. 23). Por isso mesmo quase “vai abaixo” após parte da população tentar linchar o menino.

Como já foi dito, é por “medo da multidão que queria massacrar o garoto” (VERUNSCHK, 2016, p. 28) que o delegado decide manter o rapaz em sua própria casa. Ou seja, o princípio da sacralidade da esfera privada, fruto da cordialidade, impede a ação da turba que seria capaz de invadir com facilidade a instituição pública. Nas palavras de Laura, “a cidade se aterrava. Era como se todos partilhassem do mesmo apetite depravado e ao mesmo tempo se horrorizassem tanto com aquilo que fosse preciso exterminar o mal, acabar com o garoto, apagar essa história que envergonhava a todos. *Um intestino que se revolta contra o que lhe é natural*” (VERUNSCHK, 2017, p. 103, grifo meu).

Ao tentar definir a palavra “turba”, a narradora retoma a aproximação entre o corpo social de Santana do Mato Verde e as funções orgânicas do baixo ventre: “Uma turba é uma gigantesca e descontrolada serpente que vem como uma tempestade, sua gorda barriga esmagando tudo” (VERUNSCHK, 2016, p. 19). Mais uma vez, a imagem pantagruélica se conecta aos habitantes da cidade para representar, de maneira exagerada, um povo regido pelos princípios da urgência corporal. Ainda que se possa concluir que o estrago provocado pela turba acabe em uma espécie de ressaca moral coletiva, há nas duas passagens acima (“como um intestino e “gorda barriga esmagando tudo”) um “rebaixamento” inescapável a um estado movido pelas necessidades animais mais básicas, como a indicar a tênue linha que separa civilização de barbárie. Ao tentar elaborar o ódio contagiante da turba “justiceira” direcionado ao jovem canibal, Laura registra em seu relato um outro caso de linchamento de que teve notícia: “no jornal da TV falaram que lincharam uma mulher. E parece que sempre é mais fácil matar as mulheres e as crianças. Dessa, disseram que era uma bruxa” (VERUNSCHK, 2016, p. 24).

Para Carolin Emcke (2020, pos. Kindle 80), o comportamento das turbas depende em grande medida da construção de uma narrativa de ódio à diferença. A categoria do *outro* como esse ser abjeto ou monstruoso é fabulada “como um poder supostamente perigoso ou como algo supostamente inferior; e assim os maus-tratos e o desejo de erradicação subsequente do outro não são reivindicados apenas como medidas desculpáveis, mas necessárias. O outro é aquele a quem alguém pode denunciar ou desprezar, ferir ou matar impunemente”. Verunschck percorre precisamente esse percurso ao trazer à *Trilogia infernal* a história de Adriana de Jesus, a mulher morta por linchamento. Ao recorrer ao clássico da Inquisição *O martelo das feiticeiras*<sup>177</sup> para definir uma bruxa e, em seguida, justapor a narrativa daquela morte à notícia de seu sepultamento, a presença de múltiplas temporalidades mais uma vez se faz presente na obra da escritora:

Eu estudei a inquisição na escola, mas até essa notícia eu nem sabia que ainda se caçavam bruxas nos dias de hoje. E foi isso mesmo que aconteceu com ela, com Adriana de Jesus, foi caçada e acoçada: sua bruxa! Então amarraram ela num poste, bateram, bateram, bateram até ela virar uma sacola disforme.

---

<sup>177</sup> Escrito em 1487 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger. A passagem citada por Verunschck em *Aqui, no coração do inferno* corresponde a um trecho da Bula de Inocêncio VIII: “se abandonaram a demônios, íncubos e súcubos, e em seus encantamentos; feitiços, conjurações e outros execráveis embrolhos e artifícios. Fazendo enormes e horrendas ofensas: mataram crianças que estavam no útero materno, e também o fizeram com as crias do gado; arruinaram os produtos da terra, as uvas da videira, os frutos das árvores, mais ainda; a homens e mulheres, animais de carga, rebanhos e animais de outras classes, vinhedos, hortas, pradarias, campos de pastagens, trigais, cevadas e todos outros cereais; estes azarados possuídos, além do mais, acoçam e atormentam aos homens e mulheres, animais de cargas, rebanhos e animais de outras classes, com terríveis dores e penosas doenças, tanto internas como exteriores; também, impedem aos homens de realizar o ato sexual e às mulheres de conceber, pelo qual os esposos não podem conhecer suas mulheres, nem estas pertencer a eles” (VERUNSCHK, 2016, p. 24). Cf. KRAMER, 2015, p. 49.

Depois veio a polícia, e depois, os fotógrafos dos jornais. Só depois, bem depois, é que descobriram que a moça era inocente de ser bruxa [...].

Poucas pessoas acompanharam o enterro de Adriana de Jesus, espancada até a morte no último sábado em Vitória, Espírito Santo, ao ser confundida com uma sequestradora de crianças que praticava rituais de magia negra. Um boato e um retrato falado causaram a confusão que resultou na morte da mulher, atacada por cerca de oitenta pessoas. Adriana deixou dois filhos, de 4 e 7 anos.

Eu, que achava esta cidade medieval, hoje em dia acho que o mundo todo é estúpido, porque ainda se caçam bruxas e ainda se quer trucidar gente sem julgamento. As pessoas são mesmo inacreditáveis (VERUNSCHK, 2016, pp. 24-5).

A história de Adriana de Jesus é inspirada no caso real de Fabiane Maria de Jesus, morta aos 33 anos no bairro de Morrinhos, periferia de Guarujá (SP), em 2014. O segundo parágrafo acima, que destoa do restante do relato por mimetizar o registro jornalístico, consiste, na verdade, em uma colagem retirada do portal de notícias G1, onde se lê: “Centenas de pessoas acompanharam, na manhã desta terça-feira (6), o enterro de Fabiane Maria de Jesus, que foi espancada e morta no último sábado (3) em Guarujá, no litoral de São Paulo, ao ser confundida com uma suposta sequestradora de crianças que praticava rituais de magia negra”.<sup>178</sup> As mudanças pontuais realizadas pela escritora denunciam a comutabilidade no tempo e no espaço do crime em questão e ajudam a reforçar, por meio da ativação da bagagem de leitoras e leitores, a realidade concreta e factível do comportamento dos habitantes de Santana em relação ao jovem que, naquele momento, era apenas *acusado* de canibalismo. Ao mesmo tempo, a literatura aqui está operando também no nível da repetição ficcional de um crime real perpetrado por pessoas que assumiram o papel de promotores, juízes e algozes.<sup>179</sup> Assim, o texto de Verunschck chama a atenção para uma cadeia de violências que se repete histórica e traumáticamente sobre o povo e, em consequência disso, pelas mãos do povo. Frente à diferença daquilo considerado “monstruoso”, o comportamento auto-justificado da turba é mais uma oportunidade para revelar a hipocrisia da violência justificada:

Certamente muitos acharam um erro papai ter impedido o destroçamento público do menino. Pessoas que iam à igreja e falavam em caridade, pessoas que enchiam a boca para falar em justiça como uma entidade tão distante quanto infalível, pessoas que, se pudessem, eliminariam os oponentes com um tiro, ou com pancadas e chutes em praça pública ou políticas de exclusão. O

---

<sup>178</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2014/05/mulher-morta-apos-boato-em-rede-social-e-enterrada-nao-vou-aguentar.html>>. Acesso em: 31 out. 2021.

<sup>179</sup> Outros dois casos retirados de notícias reais são integrados à malha ficcional da trilogia, mas não serão trabalhados aqui para evitar a repetição de argumentos: “o caso de uma seita de três pessoas, um homem, sua mulher e sua amante, que assassinavam mulheres consideradas impuras e depois as fatiavam em bifês ou as moíam num moedor de carnes manual [...] Enganaram toda uma cidade ao vender salgados assados recheados com carne humana” (VERUNSCHK, 2018, p. 64); e o caso da menina Verônica “morta por dois caras que invadiram sua casa quando o pai e a mãe estavam fora. Eles a estupraram e mataram, e ela era mais nova do que eu” (VERUNSCHK, 2016, p. 57).

mundo está cheio de pessoas de bem com os corações repletos de desejos sórdidos, eu sempre soube (VERUNSCHK, 2018, pp. 75-6).

Não é possível ignorar, a propósito, a sugestão da narradora de que o rapaz seria um espelho do inconsciente da população de Santana, que precisa exterminar o mal representado por ele para não sucumbir à tentação de agir com liberdade criminosa análoga na busca por saciar “o mesmo apetite depravado”. Essa sugestão é retomada no segundo livro, no momento em que Laura descreve a partida do jovem de Santana: “Quando ele foi embora, a multidão voltou a cercá-lo no camburão, mas não houve consequências. A encenação era necessária para que todos voltassem às próprias vidas com certeza de que eram muito diferentes do pequeno monstro” (VERUNSCHK, 2017, p. 103).

Além de justificar o encontro entre Laura e o rapaz canibal, a violência exacerbada de Santana explica a mudança da família da narradora para a cidadezinha:

Quase sempre morre alguém em dia de feira, por exemplo. *Parece uma festa*. Tem duas famílias que são inimigas e volta e meia a gente escuta o estouro de balas zunindo feito o velho oeste americano. Numa festa no clube municipal, por exemplo, teve um banguê-banguê e morreram quinze. Desses quinze, dez eram de uma das famílias. Os outros cinco morreram de estar na hora errada e no lugar mais errado ainda. Foi essa chacina, aliás, que trouxe papai pra trabalhar aqui (VERUNSCHK, 2016, p. 16, grifo meu).

No romance, a justaposição entre morte e festa e o tom debochado da narradora atestam o pouco caso que a “defuntaria” desperta no coletivo. Não raro, o pai de Laura precisa sair de casa armado “quase engasgando do almoço malcomido para ver se prende bandido” (VERUNSCHK, 2016, p. 16), cena que expõe ao ridículo o delegado no exercício de sua função e antecipa a destronização carnavalesca da figura de autoridade. A mudança para Santana deveria, nos planos do pai, ser bom para sua carreira — o que não deixa de ser irônico, considerando-se o que já ficou dito sobre a cidade. Em *O amor, esse obstáculo*, no entanto, outra tese é levantada após a revelação de que o tio de uma colega de escola de Laura teria sido torturado pelo pai: “Mais tarde, conversando com Susana e minha avó, supusemos que aquele possível encontro ou cerco entre a vítima e o seu algoz pode ter determinado nossa mudança para Santana do Mato Verde. Papai queria deixar para trás o rastro de lama que imprimira na história do país e da nossa família” (VERUNSCHK, 2018, p. 48).

Nesse rastro interpretativo, segundo pesquisas dos jornalistas Matheus Leitão (2017) e Bruno Paes Manso (2020), o remanejamento de oficiais torturadores que agiram nos porões da ditadura para cargos de confiança em empresas ou postos policiais de cidades afastadas dos grandes centros urbanos foi uma das estratégias empreendidas pelos militares no período de transição para torná-los menos visados e apagar suas atuações criminosas da memória

pública.<sup>180</sup> Esse receio surge na narrativa de maneira tanto explícita, na passagem acima ou na opinião do pai sobre o pós-ditadura — “Papai diz que os militares se foderam” (VERUNSCHK, 2016, p. 89) —, quanto de forma velada, na aversão que o delegado sente por determinadas figuras da cidade: “Papai costuma ficar nervoso com o professor [de português], pela própria existência dele, eu acho, do mesmo modo que fica em relação ao padre” (VERUNSCHK, 2016, p. 90). A aversão despertada no delegado pelo padre e pelos professores de português e história em Santana se justifica a partir de seu valor de rastro ou fantasmagoria: a presença desses profissionais da educação e da fé traz à tona a memória de outros padres e professores que, durante a ditadura, foram torturados e talvez mortos por estarem associados à luta contra a repressão e à propagação de discursos considerados subversivos pelos militares. O professor de literatura, a propósito, compartilha com seus alunos lembranças do período,<sup>181</sup> de maneira que, na fatura da obra, o nervosismo do pai com relação à mera existência dessas pessoas não se provará infundado. A retórica dos professores, insuflada pelo que restou dos discursos de resistência à ditadura, é um dos mecanismos de interpelação que fomentam a tomada de consciência de Laura acerca do buraco em que se encontra. Um buraco não apenas literal, tendo em vista a localização da cidade, mas também histórico e social:

Papai quer dizer que ele tá fodido. Mas não diz. Ou que a gente tá ferrado. Todo mundo. O Brasil inteiro, o país do futuro. Acho engraçado. Quando eu era mais nova, eu achava que o Brasil era um lugar bem longe, um lugar que eu não alcançava nunca, era uma palavra repetida várias vezes na TV, uma palavra repetida várias vezes por papai. Coisas como a carestia no Brasil, a censura no Brasil, o governo do Brasil, um lugar longe demais, que exigia amor ou abandono. Então eu comecei a entender que *o Brasil é aqui, no coração do inferno*, com as aulas do professor de português e do professor de história. E foram eles que disseram pra gente na sala de aula, vocês precisam ler pra aprender o Brasil. E precisam sair de dentro de casa, ir pra rua, pra feira, ouvir as pessoas, pra aprender o Brasil. Os dois disseram, numa aula que deram juntos. *Eu presto muita atenção* (VERUNSCHK, 2016, p. 91, grifos meus).

A conclusão a que chega a narradora e que dá título à primeira parte da trilogia deve-se ao fato de Santana do Mato Verde ser um lugar-síntese em vários sentidos. Não surpreende, portanto, que seja a partir da vivência neste “lugarzinho violento pra caralho” que Laura desenvolva uma filosofia própria da dinâmica dos tempos, similar às ideias já apresentadas nas breves leituras de *Nossa Teresa* e *O som do rugido da onça* que ocuparam a primeira seção

---

<sup>180</sup> Entre os mais notórios cito o caso de Carlos Alberto Brilhante Ustra, tornado adido militar na embaixada de Montevidéu em 1985 (MANSO, 2020).

<sup>181</sup> “O professor contou que um dia um carro cheio de policiais chegou revirando a casa dele procurando livros. Ele tinha meio que nossa idade. Mas, uns dias antes, o pai dele e os vizinhos haviam queimado tudo” (VERUNSCHK, 2016, p. 90).

deste capítulo. A iluminação vem de uma viagem de ônibus durante a qual a narradora experimenta a epifania de ver “o presente, o passado e o futuro acontecendo ao mesmo tempo” e conclui que “não tinha nada a fazer senão viver isso, simultaneamente” (VERUNSCHK, 2016, p. 91). É sintomático que as reflexões abaixo ocorram em Santana e antecipem a percepção de que o “Brasil é aqui, no coração do inferno”, este órgão-cidade-monstrengo que pulsa em uma batida de três tempos:

Eu acho, por exemplo, que o presente, esse que a gente vive, é composto por milhares de coisas que acontecem ao mesmo tempo e que a gente não dá conta de entender, porque está tudo quebrado como um espelho partido que a gente não sabe como remendar.<sup>182</sup> Eu acho também que essas milhares de coisas que acontecem ao mesmo tempo são também formadas por pedaços de coisas que aconteceram. É isso. Eu acho que o passado continua existindo, mas a gente não percebe, porque a gente tá muito envolvido em tentar entender o quebra-cabeça, que é apenas uma distração. E eu acho também que o futuro já está aqui no presente, mas a gente não enxerga nada disso porque estamos ocupados demais com o que achamos que precisamos consertar (VERUNSCHK, 2016, p. 91).

No contexto de uma trilogia sobre a ditadura, a associação entre o passado que continua existindo e um futuro não enxergado devido ao excesso de presentes pode bem sugerir a vida suspensa por um processo de trauma carente de elaboração. Em uma sociedade marcada por mais de vinte anos de terror estatal tornados impunes pela Lei de Anistia, a violência passa a constituir uma cultura social própria e a atravessar as relações humanas do microcosmo brasileiro construído por Verunschck: uma terra sem lei assentada em rixas familiares, vinganças retroalimentadas e turbas devastadoras. Segundo análise de Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 38), a mesma “violência que o aparato burocrático-militar aplicou para sufocar toda a oposição também bloqueou o movimento de construção de um país mais igualitário, que deveria estender a cidadania para todos e romper com a nossa tradição de concentração da riqueza e dos direitos nas mãos de uma burguesia tacanha.” É importante não esquecer que a adesão do presidente João Goulart às propostas de reforma agrária foi um dos estopins para a intervenção militar de 1964. A miséria pervasiva de Santana é um constante lembrete do abandono do povo, e o excedente de mortos na festa do clube — “os outros cinco morreram de estar na hora errada e no lugar mais errado ainda” (VERUNSCHK, 2016, p. 16) — ressalta a facilidade com que a violência faz vítimas onde a justiça social não chega.

---

<sup>182</sup> Repete-se, aqui, a imagem do espelho partido (associada à impossibilidade de se perceber algo ou alguém em sua totalidade) como visto em *Nossa Teresa*: “Teresa é um espelho partido. Cada fragmento contém Teresa total, mas o ajuntamento de todos os pedaços nunca poderia dizer de fato quem ela é ou foi” (VERUNSCHK, 2014, p. 81).



Nesse sentido, a memória individual não tem como articular sozinha as metástases sociais de uma violência não curada — i.e. juridicamente identificada, responsabilizada e punida — porque acaba vítima de um presente precário e urgente, cheio de corpos exigindo enterros e de pedaços de um passado danoso que o sujeito não consegue apreender ou “remendar”. Semelhante posição faz de Santana um centro irradiador, de onde saem pessoas, sobretudo jovens, para tentar o ensino superior e, por outro lado, um entreposto comercial para onde afluem os habitantes de vilarejos próximos, “a pé, de carroça, a cavalo ou penduradas em carros caindo aos pedaços”, excessivamente arrumadas com roupas e estampas que não combinam, perfumes fortes e muito maquiadas — “eu acho engraçadas aquelas bolas de rouge muito vermelhas nas caras, os cabelos oleosamente pregados nas cabeças” (VERUNSCHK, 2016, pp. 16-7). Esses elementos ajudam a compor a disposição medieval que a narradora identifica na cidade e endossam uma representação carnavalizada da paisagem humana:

É também no dia de feira que as pessoas compram roupas novas nas bancas de madeira ou nas lonas que ficam estendidas no chão. É assim: batatas, cenouras, chuchus, botas de couro, selas, arreios, panelas, tecidos, tapiocas, galinhas vivas. Tudo está pra vender. Se chove no dia de feira, fode tudo pra quem não tem banca e toldo que proteja a mercadoria. Se chove no dia de feira, é um corre-corre dessas formigas coloridas e tac tac tac, se juntam todos em alguma bodega, homens e mulheres e crianças, os adultos a se aquecer na cachaça, às vezes os pequenos também. *Dia de feira é, aliás, dia de grandes cachaças. E dia de desafiar as autoridades, como no dia do saque* (VERUNSCHK, 2016, p. 18, grifo meu).

Para uma parte considerável do sertão brasileiro os dias de feira são, com efeito, um evento congregacional de suma importância ao comércio e às trocas sociais. O vai-e-vem de pessoas aliado à abundância de artigos à venda e ao abuso no consumo de bebidas alcoólicas transformam essa instituição sertaneja (ainda que não estritamente sertaneja) em um momento em que a vida sai de seus trilhos habituais, uma espécie de festa na qual as pessoas vestem suas melhores roupas e abusam de perfumes e maquiagens, flertam, celebram, ouvem a rádio nos autofalantes da praça, buscam cartas nos Correios, inteiram-se dos acontecimentos locais e nacionais. Muitos dos elementos observados pela narradora se confundem com os *atributos carnavalescos* identificados por Bakhtin (1996) sobre a cultura popular na Idade Média. O caráter gregário e festivo, os carões pintados de rouge e as roupas de “cores e estampas inacreditáveis” (VERUNSCHK, 2016, p. 16), as brigas, a bebedeira, a destruição da turba e o destronamento, a suspensão temporária da autoridade (no dia do saque, o delegado não pôde agir porque o contingente de três soldados e um cabo não seria capaz de manter a ordem) dão um *ar carnavalesco* à Santana que, todavia, não deve ser tomado ao pé da letra no sentido bakhtiniano.

Não é possível esquecer que se há carnavalização neste espaço, ele guarda características próprias, infernais. Ainda que dispense apresentações, convém recordar que “em sua acepção mais geral, o inferno é uma situação de sofrimento vivida por um ser como consequência de um mal moral de que se tornou culpado” (MINOIS, 1997, p. 11). Ligado por diferentes doutrinas religiosas à necessidade de justiça e punição, os tormentos do inferno estão reservados aos pecadores após suas mortes e amiúde carregam a eternidade como medida de um castigo que se repete sem cessar. Essa compreensão “tradicional” de inferno, é claro, não satisfaz o uso da palavra no título da trilogia e ao longo dela. Como nos lembra Jacques Rancière (2021, p. 20, grifos meus), “a metáfora não é apenas uma maneira de expressar um pensamento por imagens. Ela é, bem mais profundamente, uma maneira de inscrever *a descrição de um estado de coisas* na topografia simbólica que *determina as formas de sua visibilidade.*” Destarte, a imagem sugerida e desenvolvida a partir da leitura dos três romances está muito mais próxima dos infernos conjunturais criados pela humanidade ao longo dos séculos: “guerras, mundiais ou localizadas, campos de concentração e gulags, passando pela bomba atômica, desemprego em larga escala, fome crônica, poluição generalizada, ditaduras totalitárias, loucura colectiva de massas fanáticas embrutecidas de forma consciente” (MINOIS, 1997, p. 425).

Daí advém, talvez, o fato de que o destronamento e o desafio das autoridades não se dão somente no escopo de uma *performance* de liberdade utópica sancionada pela Igreja e pelo Estado com data e hora para terminar; eles têm implicações reais. É preciso lembrar, como adverte Jota Mombaça (2021, p. 16), que “o Brasil, em sua autodescrição como promessa utópica de um mundo pós-racial, configura-se, mais bem, como uma distopia antinegra e anti-indígena, em que as figurações de uma liberdade carnavalizada expressam não a ruptura com todas as normas, mas seu excesso”. O efeito devastador da turba é concreto e sentido por toda a cidade durante dias e o delegado que precedeu o pai de Laura não foi apenas simbolicamente destronado, mas acabou “com uma bala bem no meio da testa” (VERUNSCHK, 2016, pp. 19-20). O carnaval, que na acepção de Bakhtin (1996, pp. 77, 70) representaria “uma interrupção provisória de todo o sistema oficial” e cujo lado cômico e popular “tendia a representar um futuro melhor: abundância material, igualdade, liberdade”, no caso de Santana do Mato Verde acaba por significar o oposto. Neste “buraco dentado e autofágico, um inferno” (VERUNSCHK, 2017, p. 93) ele escancara as marcas da repressão e da miséria e engendra, ao fim e ao cabo, mais violência. Quando a narradora retorna a Santana após a morte do pai, já adulta, a paisagem que se descortina depois de anos de ausência sinaliza para a acentuada deterioração moral e social do lugar:

A cidade da memória era uma cidade inexistente, embora o traçado de que me recordava permanecesse praticamente o mesmo. O cemitério da entrada estava

abandonado. [...] Eu via Santana pela janela do ônibus com a mesma estupefação com que a vi pela primeira vez anos antes, um cu, mas agora a periferia parecia ainda mais pobre. A favela chegara finalmente àquele lugar ferido por uma promessa de modernidade sem qualquer verniz. As casas deixaram no passado suas fachadas coloridas para exibirem, todas, invariavelmente, revestimentos vulgares de cerâmica ou porcelanato [...]. Me ocorreu então que aqueles eram os novos túmulos de Santana do Mato Verde. Não bastavam mais um cemitério à entrada e outro à saída. O cemitério era agora geral, irrestrito, não obedecendo a qualquer limite, e os jazigos como que se movendo ao revés de qualquer fronteira, se exibindo sem cerimônia ao longo das ruas (VERUNSCHK, 2018, pp. 29-30).

O trecho acima, de *O amor, esse obstáculo*, opera por meio de uma pista falsa. Parece anunciar mudança na realidade da cidade ao notar que “o cemitério de entrada estava abandonado”, mas revela, ao final da passagem, uma espécie de epifania da derrota: aos olhos da narradora, não é possível mais distinguir as casas dos vivos das moradas dos mortos, “o cemitério agora era geral, irrestrito”.

A correlação entre o abandono da memória representado pelo cemitério desativado, e a apropriação do slogan da campanha civil pela anistia — referida como “ampla, geral e irrestrita” e muito bem articulada pelos militares antes de deixarem o poder<sup>183</sup> — não deve passar despercebida. Na linha temporal do romance, a cena de retorno a Santana ocorre após a visita de Laura à Comissão Nacional da Verdade para entregar os documentos que incriminavam seu pai e depois do depoimento deste à mesma comissão. Nesse ínterim, os debates em torno da necessidade de revisão da lei de 1979 ocupavam juristas, jornalistas e historiadores, fomentados sobretudo pela percepção de que a anistia “tende a apagar as marcas psíquicas ou sociais como se nada houvesse ocorrido” (RICOEUR, 2007, p. 477). Ou seja, a reconciliação teria sido obtida às custas do recalque da violência desmedida das forças armadas e das práticas de tortura que permaneceram impunes (e se repetem no presente).

Logo, a ocorrência das palavras “geral, irrestrito” na citação acima não me parece coincidência: um povo que teve sua memória institucionalmente silenciada está fadado a repetir de forma progressiva as violências que se acumulam na história. Por isso, a cidade que abandona a memória de seus mortos é ela mesma um vasto cemitério onde vivos e mortos não mais se distinguem. Santana torna-se metáfora de um país que optou pelo esquecimento no lugar de uma justiça de transição, quando somente com o trabalho de elaboração dos traumas

---

<sup>183</sup> “Inserida em um conjunto de estratégias com vistas a acabar com o bipartidarismo, dividir a oposição e ‘dar mais flexibilidade e elasticidade ao quadro partidário para facilitar a sustentação político-eleitoral do regime autoritário’, a sanção da Lei 6.683 [da Anistia], que rapidamente passaria a ser considerada um marco da redemocratização do país, se deu basicamente nos termos que o governo militar pretendia e, por isso mesmo, se mostrou mais adequada aos anseios de impunidade dos integrantes do aparato repressor do que à necessidade de justiça dos perseguidos políticos” (MEZAROBBA, 2010, p. 110).

do passado é que seria possível reimaginar a linha que separa aqueles que lembram daqueles que são lembrados.

Em síntese, Santana do Mato Verde congrega em seu ventre de monstro um inventário de inúmeras violências: a violência do patriarcado e da cordialidade, do Estado e das multidões, a violência física e psicológica, a violência doméstica e contra a mulher, a violência do sertão, da pobreza e da ditadura militar. Aqui, crueldade e perversidade humana constituem a topografia simbólica sobre a qual se movem suas personagens enquanto buscam a verdade, o perdão ou aguardam justiça. A partir de suas entranhas, Santana representa um olhar da literatura para o interior do Brasil, olhar que a obra de Kucinski (e outras obras do ciclo de memória cultural da CNV) voltou sobretudo para as grandes cidades. Elevada ao patamar de sinédoque do país, Santana representa o “turbilhão sem lógica” (VERUNSCHK, 2018, p. 30) de uma sociedade abandonada à própria sorte porque privada dos mecanismos de rememoração que poderiam desobstruir-lhe o futuro:

Em condições sociais que propiciam o predomínio do silêncio e a ausência de espaços sociais de circulação da memória (mecanismos necessários para possibilitar processos de trabalho de sintomas traumáticos), as vítimas podem se encontrar isoladas e aprisionadas em uma repetição ritualizada de sua dor, sem qualquer acesso à possibilidade de diálogo e de ambientes propícios para trabalhar seu sofrimento. Levada ao extremo, essa situação pode obstruir os mecanismos de ampliação do compromisso social com a memória, não deixando espaço para a reinterpretação e ressignificação — nos próprios termos — do sentido das experiências transmitidas (JELIN, 2002, pp. 44-5, tradução minha).

No *Livro dos abraços* de Eduardo Galeano (2017, p. 11) há uma epígrafe atribuída ao próprio autor onde se lê: “Recordar: do latim *re-cordis* voltar a passar pelo coração.” Nenhum trabalho de memória pode prescindir desse gesto de retorno, parte essencial do processo de elaboração do passado e, por extensão, de experiências traumáticas. Laura cumpre essa sina, retorna a Santana para “colar alguns pedaços” da história de sua vida e preencher os buracos, “estofá-los com alguma coisa” (VERUNSCHK, 2018, p. 33). A história de violências do Brasil impõe a seus *recordantes*<sup>184</sup> trabalho igualmente violento: desenterrar mortos, revolver valas comuns, violar segredos e memórias, preencher vazios com imaginação ética. Um trabalho análogo ao desempenhado pela narradora da *Trilogia infernal* que, nas palavras de Boaventura Santos (2006, p. 16), reconstrói “o inconformismo e a indignação ante a banalização da injustiça e da violência através da criação de imagens e de subjetividades desestabilizadoras.”

---

<sup>184</sup> Para Sylvia Molloy (2001), toda ficção é lembrança. Ciente disso, o romance hispano-americano não apenas aceita essa condição como eleva o *recordante* (aquele/aquela que recorda) a uma posição de destaque.

### 3.4. TORTURA, NOMES E OS TRABALHOS DA MEMÓRIA

Aos 18 anos, Laura abandona a casa do pai e Santana do Mato Verde levando consigo, além do envelope com documentos de desaparecidos políticos que encontrara na maleta 007, um episódio anotado em suas memórias de adolescente: o encontro com um ex-presos político que poderia ter sido torturado pelo xerife. Esse episódio é narrado por Laura em dois momentos separados por décadas no intervalo temporal da narrativa e, materialmente, separados pelo lugar de sua enunciação em *Aqui, no coração do inferno* e *O amor, esse obstáculo*, as duas pontas da trilogia.

A primeira ocorrência surge como uma memória que assombra os sonhos da protagonista com fortes traços de recálque: “uma coisa que aconteceu comigo um pouco antes de a gente mudar pra cá, ficou meio guardada, meio soterrada na minha cabeça. Não que eu não lembrasse, mas é que tinha sido uma coisa tão incômoda que, cada vez que aparecia qualquer imagem disso na minha memória, eu mandava para longe de mim” (VERUNSCHK, 2016, p. 71). Certo dia, antes da mudança para Santana, Laura visita a casa de uma colega para realizar um trabalho escolar. Durante o lanche a jovem percebe que o tio da amiga, que também estava à mesa, não tinha as unhas das mãos:

Então, quase automática, como às vezes sou, puta merda, como eu ainda sou, perguntei

O que aconteceu com as suas unhas?

Então o homem levantou a cabeça muito devagar e olhou pela primeira vez pra mim, bem dentro dos meus olhos, como se seus olhos atravessassem os meus e como se eu soubesse, como se fosse culpa minha que ele não tivesse unhas, como se dissesse numa voz extremamente clara

Você sabe muito bem o que aconteceu (VERUNSCHK, 2016, pp. 73-4).

Note-se que as palavras “você sabe muito bem o que aconteceu” não chegam a ser pronunciadas pelo tio da amiga, elas são uma projeção da narradora. O que Laura “ouve” no olhar do homem sem unhas é a expressão da “desfeitura” do mundo (SCARRY, 1985), a ofensa profunda e desarticuladora da tortura que impossibilita a linguagem e, por conseguinte, a elaboração do acontecido. Mas não apenas isso: as entrelinhas das palavras imaginadas acusam o pai de Laura, como também denunciam a memória coletiva que se esqueceu das vítimas da ditadura e o agravo decorrente dessa ausência de suporte social. Seguindo o padrão de outras personagens marcadas diretamente pelo xerife ou por aquilo (e aqueles) que o pai representa, esse homem também é apresentado sem nome e só o recuperará quando o trabalho por justiça, memória e identidade empreendido por Laura tiver início. Considerando-se que a cena ocorre

em meados da década de 1980, a focalização no olhar do homem sem unhas e naquilo que diz em silêncio, ou seja, naquilo que acaba por ser compreendido pela narradora, assume traços de um trauma coletivo recalcado à espera de vir à tona. Rastros de uma violência cujo potencial deletério transforma sobreviventes em “decalque[s] não do que fora[m], mas do que poderia[m] ter sido um dia” (VERUNSCHK, 2018, p. 39).

Tio Inácio, como é identificado pela sobrinha anos depois em conversa com Laura, fora de fato um preso político que saíra da prisão com sequelas físicas e psicológicas: “Quando foi solto, [...] passou a peregrinar nas casas dos familiares [...]. Não demorou muito tempo conosco, ficou agitado, paranoico, disse que viu um dos torturadores rondando nossa casa” (VERUNSCHK, 2018, p. 47). Essa revelação produz em Laura a suspeita de que o pai tivesse sido avistado por Inácio no momento em que deixava a filha na casa da amiga de escola, ou mesmo que o pai poderia ter passado a rondar a vizinhança com a intenção de intimidá-lo. A partir dessas conjecturas, outra explicação para a mudança de cidades ganha corpo, como foi indicado na seção anterior: a hipótese de que “aquele possível encontro ou cerco entre a vítima e o seu algoz pode ter determinado nossa mudança para Santana do Mato Verde. Papai queria deixar para trás o rastro de lama que imprimira na história do país e da nossa família” (VERUNSCHK, 2018, p. 48). Incapaz de confirmar o palpite de Laura, mas nem um pouco surpresa, Ana Maria, a amiga, informa que o tio falecera dois anos antes, vítima de “complicações de saúde por conta das torturas que sofreu” (VERUNSCHK, 2018, p. 47).

Relatos de perseguição e táticas intimidatórias praticadas por militares ou agentes da repressão no período pós-ditadura não são raros. Autores como Pedro Tierra, Alfredo Sirkis, Flávio Tavares, Frei Betto e o próprio B. Kucinski fazem menção em suas ficções e memórias às demonstrações e indícios do “sistema repressivo, ainda articulado” (KUCINSKI, 2012, p. 177). Além de somar mais uma dúvida à conta das crueldades do pai, o encontro com Ana Maria e a história de tio Inácio trazem ao primeiro plano da narrativa de Laura precisamente a força desse sistema repressivo no combate ao direito por justiça e memória daqueles afetados pela ditadura e seus familiares.

Inácio é descrito como um homem “acabrunhado” e “silencioso”. Mesmo não havendo cometido suicídio como o tio André (do conto homônimo analisado no capítulo 2), apresenta comportamento semelhante ao da personagem de Kucinski: paranoia, instabilidade emocional, ansiedade, mudanças frequentes de endereço, isolamento. Assim como “o que aconteceu na cadeia, o André nunca contou a ninguém” (KUCINSKI, 2014, p. 173), tio Inácio “era muito discreto sobre o que passou na prisão” (VERUNSCHK, 2018, p. 47). Esse tipo de caracterização

de sobreviventes da tortura é comum nas narrativas do ciclo de memória da CNV<sup>185</sup>: o sujeito melancólico, alheio à vida e incapaz de se reconectar ao mundo, vítima perene das sevícias sofridas e da falta de elaboração imposta pelas tecnologias do esquecimento. Sua presença nos textos serve como lembrete da negligência e do não-acolhimento social: representações literárias daquele pesadelo recorrente relatado por Primo Levi (1988) no qual, retornados ao lar e às suas famílias, os ex-prisioneiros não conseguem encontrar ouvidos interessados no que têm para contar sobre a experiência nos campos de concentração. Ademais, confirmam a dificuldade de reintegração social e recuperação psíquica, ou seja, a reconexão do sujeito com o próprio corpo e com a sociedade, que são consequências da cisão provocada pela tortura. O silêncio dessas personagens é uma via possível para expressar o fato de que “sob tortura, o corpo fica tão assujeitado ao gozo que é como se a ‘alma’ — isso que, no corpo, pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações — ficasse à deriva” (KEHL, 2010, p. 131). Já as cicatrizes que carregam, a exemplo de dedos “como salsichas”, também atuam como lembretes não somente do trauma, mas da pertinácia do uso da tortura pela polícia ainda hoje:

O que ficou recalcado na sociedade brasileira, desde a pseudoanistia, é que somos nós os agentes sociais a quem cabe exterminar a tortura. Esquecemos de que é possível viver sem ela. Só que esta mudança não se dará sem enfrentamento, sem conflito. A tortura resiste como sintoma social de nossa displicência histórica (KEHL, 2010, p. 132).

No ensaio “A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”, Jaime Ginzburg (2017, p. 211) sugere que o lugar central da violência na constituição de nosso quadro social depende em larga escala de duas condições fundamentais, “que o Estado mantenha instituições funcionando de acordo com princípios autoritários”, e “que, na vida cotidiana, as interações sociais reforcem esses princípios constantemente, como se o autoritarismo fosse benéfico à ordem social”. Marcelo Rubens Paiva (2015, p. 110) em *Ainda estou aqui* também propõe explicação análoga: “a tortura é um regime, um Estado. Não é o agente fulano, o oficial sicrano, quem perde a mão. É a instituição e sua rede de comando hierárquica que torturam. A nação que patrocina. O poder, emanado pelo povo ou não, suja as mãos.” A reflexão de Laura que segue a conversa sobre tio Inácio parece corroborar com ambas visões:

Ana Maria e outros familiares de mortos e desaparecidos políticos, além de advogados e militantes dos direitos humanos, vinham trabalhando ao longo dos anos pelo direito à memória e a uma história que pudesse confrontar as atrocidades cometidas pelo Estado contra os cidadãos. Tratava-se de uma luta simultaneamente necessária e inglória, a violência e o terror promovidos pelos

---

<sup>185</sup> Cf. LISBOA, 2010; KUCINSKI, 2014; ROCHA, 2015; CHIAVERINI, 2018; GARCEZ, 2018; TIBURI, 2018.

agentes da ditadura eram proporcionais à má vontade política e jurídica em reconhecer esses crimes e à pressa em isentar o Estado de seu investimento ideológico, pessoal e financeiro no terror contra os próprios cidadãos. O Estado brasileiro seguia sendo o Whitworth 32, a Matadeira, canhão adquirido para dizimar os sertanejos do arraial de Canudos no início do século XX. Que imagem, aliás, melhor para definir esse Estado? Contam que alguns canudenses se reuniram para atacar o canhão e, como os militantes contra o regime de 1964, morreram tentando. No encontro do ferro contra a carne, o ferro duro, a carne mole, só um sai vencedor. Sabemos disso desde que a humanidade entrou na Idade dos Metais. E os vencedores contam a história como querem. Inclusive não a contando. Inclusive falseando a verdade (VERUNSCHK, 2018, p. 48).

Em mais um exemplo de sobreposição de temporalidades, a autora aproxima dois momentos da repressão do Estado na história do Brasil para *desinvisibilizar* a trama circular de traumas e violências coletivas e *dar a ver* a infraestrutura precária sobre a qual alicerçamos nossa democracia. Ainda segundo Ginzburg (2017, p. 221) no artigo já citado, somente “uma percepção crítica de nosso passado histórico permite perceber que a violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual ou incidental; ela tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais”. Semelhante postura, todavia, não comporta a contemplação melancólica das tecnologias do esquecimento: é preciso nomear o trauma, apontar seus perpetradores, levar justiça aos agentes da falta e — fundamental à fatura da *Trilogia infernal* — expor, no intuito de identificar e compreender, as raízes da violência. No capítulo seguinte, quando Laura é apresentada à Mariana, filha de um torturador da ditadura argentina, essa resposta se torna mais evidente:

O que é um nome? O que designa, o que define, o que marca, o que identifica? Quando um genocida realiza um primeiro movimento que põe para trabalhar as engrenagens da violência e da morte, ele só consegue fazer com que ao seu gesto siga aquilo que ele pretendia porque seus pés estão assentados numa sólida base de colaboradores, porque suas costas estão amparadas por uma rija coluna de comparsas, porque todo o seu corpo está articulado por uma forte estrutura de coautores (VERUNSCHK, 2018, p. 51).

O trecho ilumina uma das questões mais intrigantes em toda a trilogia, brevemente mencionada na seção 3.2. quando tratei da personagem Laura e o destronamento do xerife: *por que a narradora não nomeia o pai?* À primeira vista, é possível interpretar o gesto por duas perspectivas: de um lado, a negação do nome representaria a negação de seu poder, o destronamento que desperta da anomia suas vítimas para afundar o perpetrador da violência no silêncio amnésico que ele mesmo impôs aos que sucumbiram à sua crueldade — uma forma de justiça poética, por assim dizer; do outro, a não nomeação torna mais forte o valor alegórico deste pai-delegado, alçando-o a uma categoria simbólica (ou mesmo um arquétipo) que atravessa tempos e lugares pervertendo a terra, torturando em nome do dever (e do prazer) e



seveciando o feminino. É curioso notar que na obra de B. Kucinski são as personagens K. e a professora de química que aparecem destituídas de seus nomes (representados por iniciais). Segundo a leitura de Eurídice Figueiredo (2017, p. 126), “ao despojar o livro de todos os elementos mais claramente factuais e biográficos, o autor consegue atingir melhor realização estética, assim como maior dimensão universal”. Ainda que inspiradas em pessoas reais, elas são *desfamiliarizadas* pela narrativa de Kucinski para que não sejam lidas como sujeitos de uma tragédia privada, mas como símbolos da busca por desaparecidos políticos e das vítimas da ditadura. Faço lembrar ainda que o escritor cria jogos de palavras para alterar os nomes de torturadores, a exemplo de Cláudio Guerra que na ficção se torna Carlos Batalha.

No caso da *Trilogia infernal*, a ficção parece voltada à necessidade de preservar a memória das vítimas e resgatar seus nomes e destinos da vala comum da história. Reacender a falta, identificar mortos e desaparecidos mas apagar o nome do agente da violência pode, no entanto, parecer um contrassenso. Não obstante é precisamente essa aporia que a Comissão Nacional da Verdade representou ao deixar impunes os crimes de torturadores e colaboradores da repressão. O fato de Laura levar o xerife à justiça e lamentar que este tenha morrido “sem ter sido punido” (VERUNSCHK, 2018, p. 23) e que uma personagem como Mariana sinta que é seu “dever desvelar os crimes do [...] pai” são indícios suficientes da importância que a obra atribui ao processo penal transformado em rito de restauração democrática. Contudo, frente à ausência de justiça da CNV a narrativa de Laura deixa claro seu manifesto: não julgar torturadores e não escrever seus nomes fazem parte de um mesmo regime de esquecimento. O trecho abaixo, atribuído à mãe do menino canibal, é sintomático desse posicionamento ao reduzir o homem sem nome à uma fantasmagoria:

Um homem sem nome é um homem ou uma visagem? Um homem, mesmo tendo cara, suor, dobras de pele, se não tiver nome é, por acaso, um ente de carne, de sangue correndo nas veias? Não é. Não pode ser. Sem nome, um homem é uma figuração e, por mais maldade que em seu coração habite, não passa de uma visagem, um aparecimento sem peso nem rastro. Um homem sem nome não pode ser caçado, ser colocado contra a parede, despelado vivo. Um homem sem nome não pode ser vitimado, atropelado por um dia ruim, cabeça batendo contra parede, contra o chão, as costas encontrando o arame farpado. Um homem sem nome é um abantesma, algo não visto, não provado e comprovado, um fogo-fátuo que esmorece aos poucos (VERUNSCHK, 2016, p. 111).

Muito mais que identificar torturadores, a vingança de Laura corresponde à imputabilidade de uma violência entranhada na sociedade e respaldada por uma superestrutura de opressão autoritária — cuja face mais comum é patriarcal, machista e feminicida. Se não combatida na raiz, a tortura institucional e seus desdobramentos na esfera privada, sobretudo nas formas de violência doméstica contra mulheres, encontra modos tenazes de reprodução, demonstrando uma vez mais

que “a impunidade com que homicídios brutais são tratados perpetua um legado violento no qual dominação, terror, vulnerabilidade social e extermínio são regularmente cometidos” (BUTLER, 2021, p. 145). A síntese que a *Trilogia infernal* propõe entre tortura/ditadura e feminicídio/violência intrafamiliar, catalisados na figura do xerife, reproduz uma estrutura social onde “a violência contra as mulheres não apenas coloca em evidência a desigualdade sistêmica entre homens e mulheres em toda sociedade, mas expõe formas de terror que fazem parte de um legado de poder ditatorial e violência militar” (SAGOT apud BUTLER, 2021, p. 145). Neste ponto é inevitável destacar um denominador comum entre a violência institucional da tortura e a violência feminicida, sem qualquer pretensão de equipará-las e respeitando suas especificidades: a cultura que autoriza a reprodução incessante do extermínio de mulheres e de maus-tratos contra detentos em presídios e delegacias brasileiros fundamenta-se no mesmo princípio, o da impunidade. Nas palavras de Judith Butler (2021, p. 146) sobre feminicídio: “não denunciar significa que não há crime, não há punição e não há reparação”.

Vítimas da violência institucional são, portanto, os frágeis fios de memória aos quais a sociedade precisa recorrer para alimentar um imaginário social a favor do combate à tortura no presente. Ciente disso, a terceira parte do relatório final da Comissão Nacional da Verdade apresenta os perfis de 434 pessoas mortas e desaparecidas políticas entre 1946 e 1988. É preciso reconhecer, seguindo a reflexão de Butler (2019, p. 41) em *Vida precária*, o efeito humanizador que essas breves narrativas carregam sobre a imagem do “comunista abjeto”: “não quero dizer simplesmente que elas humanizam as vidas que foram perdidas juntamente àquelas que escaparam por pouco, mas que reproduzem a cena e proporcionam a narrativa pela qual se estabelece ‘o humano’ passível de luto”. Da mesma forma, o terceiro volume da *Trilogia infernal* também oferece um capítulo composto por perfis das vítimas do Capitão Garrote. Durante esta pesquisa, não foram encontrados na produção literária brasileira outros textos que, além de mencionar a CNV e transformá-la em um momento crucial da narrativa (a confissão dos crimes do pai), dedicasse um capítulo a sua representação. Mimetizando o trabalho da Comissão, Laura participa das audiências públicas, reúne dados e compila informações de arquivo para restituir um corpo biográfico aos nomes roubados pelo pai torturador. Mesmo que os perfis não correspondam a vítimas reais, o *testemunho da imaginação* apropria-se aqui do formato e do contexto da Comissão Nacional da Verdade para entregar “verdades ficcionais” sensíveis ao esclarecimento das circunstâncias de prisão e mortes de verdadeiras vítimas da ditadura. Nesse sentido, tendo em vista seu poder ilocucionário e desestabilizador da lembrança,

as palavras são, de fato, *testemunhas informantes*. Já se provou [...] que sua circulação pode ser interrompida, mas também que, tenazes, elas voltam a se

fazer ouvir. Fedem, mas não apodrecem, não se desintegram. As palavras, contra toda crença do senso comum, são mais pertinentes que os corpos. Estes podem desaparecer, ser jogados no mar [...], mas os textos que lembram essa desapareição, os poemas nos quais há dedos que “parecem corvos... agitando-se sobre a água”, voltam, aberta a caixa de Pandora, para dizer exatamente o que dizem (SARLO, 2005, p. 33).

Em alguma medida, os trabalhos da memória executados pela literatura no ciclo de memória cultural da CNV consistem em trazer a massa amorfa da *memória cumulativa* — amiúde presa a relatórios e arquivos — ao prosclênio da *memória funcional*,<sup>186</sup> contribuindo, assim, com os processos de legitimação, deslegitimação e distinção dos saberes que formam identidades e compõem o sistema de ideias de uma dada sociedade (ASSMANN, 2011). Uma postura que poderia ser descrita com a ajuda de Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 105) como “um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos”.

Da maneira como se manifesta na narrativa de Laura, esse trabalho depende em larga escala não apenas da imaginação, mas também dos “fios da memória” representados por sobreviventes. No encontro com a madrasta que define o encerramento da busca por memória/identidade e o começo de uma nova jornada — a procura por amor: “Cristóvão, como é que você vai me encontrar agora?” (VERUNSCHK, 2018, p. 153) — Laura descobre na imagem do labirinto a metáfora movente definidora de sua trajetória:

Se o território do labirinto é uma casa ou um país, não faz muita diferença. O que importa é o material com que ele foi erguido, a intenção do seu construtor, se é que é possível entre tanto sangue e esperança definir materiais e intenções. Se a natureza do labirinto for a atrocidade, não há saída. O labirinto me levará interminavelmente de volta para o seu centro, e sua voz áspera de pedra e escuridão dirá: sou um labirinto. E me tornarei eu mesma a mulher, a criança e o dragão. Se, porém, sua vocação for a complacência, talvez seja possível resgatar a todos com vida, inclusive o assombroso ser assentado, terrível, sob os pés da mulher.

Talvez eu me engane e leve a mim mesma a pensar que o centro do labirinto é essa mulher de cuja mão se desprende um novelo de fio irregular, ora delgado, ora mais grosso, fio que parecendo ter vida própria vai tecendo uma trama, compondo uma teia, artérias, veias que bombeiam o sangue num ritmo que conhecemos bem, que é o ritmo de todos os corpos, em compasso, em descompasso, sob o langor do repouso ou disparado pelo pavor da tortura.

---

<sup>186</sup> “A memória funcional está vinculada a um sujeito que se compreende como seu portador ou depositário. Sujeitos coletivos da ação como estados ou nações constituem-se por meio de uma memória funcional, em que tornam disponíveis para si uma construção do que teria sido seu passado. A memória cumulativa, por sua vez, não fundamenta identidade alguma. Sua função, em nada menos essencial que outras, consiste em conter mais coisas e coisas diferentes em relação ao que se pode esperar da memória funcional. Para esse arquivo ilimitável – com sua massa sempre crescente de dados, informações, documentos, lembranças – não há mais sujeito a que se possa associar tudo isso” (ASSMANN, 2011, pp. 150-151).

Mas talvez eu esteja completamente enganada, e o centro do labirinto seja a criança. Talvez a criança seja um menino perdido, que pode se chamar Abel ou Cristóvão, ou quem sabe Stuart, ou que pode nem ser um menino, ser uma menina, a menina que um dia vai se tornar a minha mãe, ou quem sabe seja eu mesma ou alguma das minhas irmãs. Qual o seu nome? Laura, Susana ou Catarina?

Eu poderia chamar essa mulher de Ariadne, porém é justo que eu lhe devolva o nome, que eu a faça renascer dos escombros da memória, ressurgida do lugar do esquecimento.

Renata (VERUNSCHK, 2018, pp. 140-1).

O caráter *aberto* desta alegoria, que sequer se decide sobre o lugar de seus elementos, de que são feitos e o que eles efetivamente simbolizam, se impõe, à guisa de conclusão, como síntese do trabalho da memória: “lidar com memórias implica prestar atenção a lembranças e esquecimentos, narrativas e atos, silêncios e gestos. Conhecimento e informações estão em jogo, assim como emoções, lapsos, vazios e fraturas” (JELIN, 2002, p. 8, tradução minha). Todos esses elementos parecem fazer parte do edifício ficcional da *Trilogia infernal*, labirinto que desorienta, aprisiona e exaure aqueles que se aventuram entre seus corredores; mas também trajetória para que sujeitos e nação possam elaborar verdades e identidades plurais e caminhos para a justiça. Frente a um quadro social complexo e violento, os procedimentos adotados por Laura e apontados acima — a recusa ao confronto direto, a postura legalista e investigativa, o recurso à fabulação — podem ser tomados, por fim, como indicativos daquilo que Judith Butler (2021, pp. 25-6) postulou como uma *ética da não violência*:

Quando o mundo se apresenta como um campo de força de violência, a tarefa da não violência é encontrar formas de viver e agir nesse mundo, de tal maneira que a violência seja controlada ou reduzida, ou que sua direção seja invertida, precisamente nos momentos em que ela parece saturar esse mesmo mundo e não oferecer saída. O corpo pode ser o vetor dessa inversão, da mesma forma que o discurso, as práticas coletivas, as infraestruturas e as instituições. Em resposta à objeção de que uma postura favorável à não violência é simplesmente irrealista, esse argumento sustenta que a não violência requer uma crítica do que conta como realidade. E afirma a força e a necessidade de um contrarrealismo em tempos como estes. Talvez a não violência exija certo distanciamento da realidade tal como ela se constitui hoje, deixando abertas as possibilidades que pertencem a um novo imaginário político.

Vimos ao longo deste capítulo a maneira como Laura se relaciona com o espaço, com o tempo, com memórias e com agentes e vítimas da violência. Longe de emergir de um lugar de passividade, sua leitura de mundo expressa raiva e indignação, e nos entrega uma narrativa cuja agressividade não violenta não se constitui uma contradição, mas *modus operandi* de uma prática política baseada no reconhecimento da *interdependência* como força supressora da precariedade. A ética da não violência (BUTLER, 2021) parte precisamente de um imaginário

igualitário segundo o qual todas as vidas são igualmente enlutáveis e que o futuro do mundo político depende dessa premissa;<sup>187</sup> ela se fundamenta na percepção de que *eus* e *outros* não podem viver plenamente sem reconhecer o quanto suas vidas estão imbricadas e que essas relações definidoras e inevitáveis não se restringem apenas a encontros humanos no presente da interpelação. Passado, presente e futuro, civilização e mundo natural, traumas coletivos e memórias individuais são peças de um mesmo quebra-cabeça ético que a narrativa de Laura apresenta como possível de ser solucionado.

Dentre as diferentes abordagens do problema da memória encontradas nas ficções e relatos do ciclo de memória cultural da CNV, as obras de Kucinski e Verunschik são exemplos paradigmáticos porque representam perspectivas assombradas por *sintomas de precariedade*, os sinais do mal-estar social que define nossa relação com a memória e com a violência. Seja na contemplação melancólica das personagens de Kucinski ou por meio da reconstrução justiceira de laços em busca de identidade e consciência histórica como visto na trilogia de Verunschik, as marcas da repressão e da tortura, das arbitrariedades e tecnologias do esquecimento, expõem um presente falsamente pacificado, prenhe de estruturas autoritárias. Como adverte Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 55), o trabalho da memória “não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”. Ou seja, é preciso não perder de vista nosso labirinto atual: feito não somente de gestos e silêncios, arquivos e testemunhos, esquecimentos e lembranças, mas também de mentiras e projetos genocidas.

---

<sup>187</sup> “Aquilo que chamaríamos de ‘igualdade radical dos enlutáveis’ poderia ser entendido como precondição demográfica para uma ética da não violência que não comporta exceções. Não estou dizendo que ninguém deve se defender nem que não há casos em que a intervenção não seja necessária. Pois a não violência não é um princípio absoluto, mas uma luta aberta contra a violência e suas forças compensatórias” (BUTLER, 2021, p. 57).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: FALAR O SILÊNCIO

– Para onde será que o levaram?

A voz dele se perdia em meus cabelos.

– Eu também gostaria de saber. Fiquei espiando os caminhões se afastarem até as lanternas traseiras sumirem na escuridão. Não me importei de estar sem casaco, sem luvas, nem com a neve que me caía no rosto; fiquei olhando fixamente. Achei que, mantendo o olhar, chegaria um momento em que eu descobriria o paradeiro de minhas memórias.

— Yoko Ogawa, *A polícia da memória*.

Quando esta tese começou a ser escrita em meados de 2018, Jair Bolsonaro ainda não havia sido eleito presidente da república. No momento em que trabalho nas considerações finais, o Brasil ultrapassou a marca de 600 mil mortos pelo COVID-19 e uma Comissão Parlamentar de Inquérito investiga se houve omissão por parte do governo federal no combate à pandemia do coronavírus; estima-se que seu relatório final atribua pelo menos nove crimes ao presidente do país. Em uma das sessões da referida CPI, familiares de pessoas fatalmente vitimadas pelo vírus e pela irresponsabilidade do Estado prestaram depoimentos, dentre os quais destaco o de Rosane Maria dos Santos Brandão, que perdeu o esposo para a pandemia. Falando em nome da Associação Vida e Justiça, Brandão denunciou as negligências do governo e pediu para que o Senado cumprisse com uma de suas propostas, a criação de uma comissão nacional com participação de civis aos moldes da Comissão da Verdade: “honrem os nossos mortos diferentemente do que fez o presidente da república; garantam memória, garantam verdade, garantam reparação”, declarou a depoente, “a gente não elabora o luto no silêncio do esquecimento, precisamos falar e [...] ser escutados.”<sup>188</sup>

Ainda no mesmo mês de outubro de 2021, uma matéria do portal de notícias G1 assinada por Marília Marques divulgou trechos de cartas escritas por um grupo de detentos do Complexo Penitenciário da Papuda, em Brasília. Nas cartas, citadas e reproduzidas pela reportagem, os presos denunciam agressões, punições coletivas e tortura dentro do presídio.<sup>189</sup> Segundo o deputado distrital Fábio Félix (PSOL), nos últimos dois anos a Comissão de Direitos Humanos

---

<sup>188</sup> Disponível em: <<https://glo.bo/2YYIoNJ>>. Acesso em: 31 out. 2021.

<sup>189</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/10/08/presos-da-papuda-escrevem-cartas-para-denunciar-agressoes-e-tortura-na-penitenciaria-socorro-estao-nos-matando-aos-poucos.ghtml>>. Acesso em: 31 out. 2021.

da Câmara Legislativa do Distrito Federal (CLDF) recebeu quase 600 denúncias de violações de direitos perpetradas por agentes penitenciários. Assim como Rosane Brandão, os detentos da Papuda pedem para que suas vozes sejam ouvidas pela sociedade civil e pelo Estado, além de reivindicarem a apuração das denúncias e exigirem o cumprimento do inciso 49 do Art. 5º da Constituição Federal de 1988, que assegura aos presos o direito à integridade física e moral.

Poucos dias antes da defesa desta tese foi divulgado o relatório da *International Institute for Democracy and Electoral Assistance* (IDEA) chamado “Estado Global da Democracia” (*The Global State of Democracy Report 2021*). Segundo a conclusão do referido documento,<sup>190</sup> o Brasil se encontra em quinto lugar entre os países que apresentaram o maior número de atributos democráticos em declínio no período entre 2010 e 2020 — logo atrás de Turquia, Nicarágua, Sérvia e Polônia. Por outro lado, levando-se em consideração apenas o ano da pandemia (2020), a posição do Brasil sobe para primeiro lugar. A gestão do presidente Jair Bolsonaro é apontada como causa direta dessa piora, marcada não só por escândalos de corrupção e protestos, como por posturas e comunicados que minimizavam o perigo do vírus COVID-19 e contrariavam as recomendações mais básicas da OMS (Organização Mundial da Saúde). Entre as atitudes antidemocráticas do presidente brasileiro são citadas o ataque ao sistema eleitoral brasileiro, a tentativa de substituição da urna eletrônica pelo voto impresso auditável através de uma PEC (Proposta de Emenda Constitucional), a acusação de magistrados do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) de fraude, a recusa em acatar as decisões do Supremo Tribunal Federal (STF) e as agressões constante à mídia ao longo de todo o seu mandato.

Apresento as notícias acima como forma de demarcar o horizonte simbólico que se delinea com o encerramento desta pesquisa. É impossível definir o sentimento que orienta estas páginas finais: algo entre o alívio pelo trabalho concluído, o peso dos efeitos de uma longa pandemia e a certeza por vezes desanimadora de que quanto mais se debate e estuda tortura e ditadura no Brasil mais necessário se revela debater e estudar, no Brasil, ditadura e tortura. Recusar o silêncio e dar voz à elaboração de traumas, tragédias e violências são trabalhos incessantes que se tornam prementes em tempos de vulnerabilidade social.

Hoje, quase sete anos após a entrega do relatório final da CNV, já é possível afirmar que não é apenas a memória da ditadura que precisa resistir ao risco de precarização, mas também a memória da própria Comissão Nacional da Verdade. Das 29 recomendações presentes no relatório entregue em dezembro de 2014, dezoito não foram cumpridas, seis foram

---

<sup>190</sup> Disponível em: [https://www.idea.int/gsod/sites/default/files/2021-11/the-global-state-of-democracy-2021\\_1.pdf](https://www.idea.int/gsod/sites/default/files/2021-11/the-global-state-of-democracy-2021_1.pdf). Acesso em: 30 nov. 2021.

parcialmente atendidas e apenas cinco recomendações foram efetivamente colocadas em prática.<sup>191</sup> Como mencionado no capítulo 1, nem mesmo a proposta menos onerosa — que proibia a realização de eventos oficiais em comemoração ao golpe militar de 1964 — foi respeitada durante o governo Bolsonaro. Os arquivos da ditadura permanecem ocultos e nenhum pedido de desculpas por parte das Forças Armadas foi emitido. Se houve uma consequência social advinda da CNV, não é de todo absurdo sugerir que talvez tenha sido precisamente a retomada do protagonismo político por parte dos militares e o recrudescimento de uma mentalidade proto-fascista por todo território nacional. Nesse sentido, refletir sobre textos literários que selecionam a ditadura como matéria ficcional escritos ou publicados em torno dos trabalhos da CNV deve ser interpretado como um esforço para preservar, por meio da *conexão imaginária* que os fortalece (ATENCIO, 2014), um conjunto de obras e um mecanismo institucional que surgem quase ao mesmo tempo para combater e denunciar, dentro de seus limites, o esquecimento e a manutenção social de violências autoritárias.

Por essa razão, as categorias propostas para abranger a produção literária sobre a ditadura da última década foram nomeadas em relação algo simbólica com as *atribuições*, os *procedimentos* e as *limitações* jurídicas da CNV. Ou seja, o esclarecimento da verdade sobre violações de direitos humanos dialoga com a categoria *narrativas de busca*, a promoção de audiências públicas como espaço de reconstrução histórica se relaciona com o vai-e-vem temporal das *narrativas de retorno* e o recalque social provocado pela ausência de julgamentos de crimes hediondos estaria reproduzido, em certa medida, nas *narrativas de trauma*, aprisionadas em um presente carente de justiça. Apesar da natureza heterogênea comum a qualquer recorte temporal de um conjunto de textos literários, essas categorias se provaram abrangentes o suficiente para abarcar diferentes obras e confluentes o bastante para que uma mesma obra pudesse ser compreendida interseccionalmente. Assim organizadas e pensadas no contexto da Comissão Nacional da Verdade, as narrativas contribuem para a percepção de um presente profundamente vulnerável; além disso, elas assumem o papel de um *carrier group* empenhado na criação de imagens do terror da ditadura porque a ausência de justiça para os crimes contra os direitos humanos tem impedido que essa memória seja integrada ao tecido social. Essa percepção, no entendimento de Marianne Hirsch (2014, p. 335, tradução minha), é fundamental para que “o olhar retrospectivo do trauma [possa] ser expandido e redirecionado para abrigar temporalidades alternativas que são mais porosas e orientadas para o futuro e que

---

<sup>191</sup> Levantamento realizado pelo portal jornalístico *Aos Fatos*, especializado em monitoramento de campanhas de desinformação e checagem de fatos. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/quatro-anos-depois-brasil-ignora-maioria-das-recomendacoes-da-comissao-da-verdade/>. Acesso em: 31 out. 2021.



galvanizam um senso de urgência sobre a necessidade de mudança, agora.” Os inúmeros choques representados pelas narrativas estudadas, mesmo emergindo da ficção, são projetados num lugar de transferência e interpelação (BUTLER, 2017) que, sendo ao mesmo tempo memória e especulação, gera um diálogo que nos convida a reavaliar nossas posturas e práticas sociais e acadêmicas. Nesse sentido, é premente concordar com Shoshana Felman (2014, p. 28) em sua provocação sobre a possibilidade de a literatura fazer justiça ao trauma de uma maneira que o direito não pode fazer:

A literatura traz uma dimensão de encarnação concreta e uma linguagem do inacabado que, em contraste com a linguagem jurídica, abarca não a clausura, mas precisamente o que num dado caso jurídico recusa ser contido e não pode ser fechado. É em relação a essa recusa do trauma de ser enclausurado que a literatura faz justiça.

Não é de hoje que escritores e intelectuais alertam sobre a degradação da memória social e o caráter autoritário das políticas de esquecimento. A atitude do crítico literário que se dedica às narrativas sobre memória histórica e trauma cultural se assemelha, em certa medida, àquela do historiador benjaminiano, que busca “articular historicamente o passado” não para conhecê-lo “como ele de fato foi”, mas para apoderar-se de uma reminiscência “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2010, p. 224). Não se passa uma semana (quicá um dia) sem que precisemos defender o consenso ético de que a tortura não pode ser justificada, muito menos exaltada em votação pelo “impeachment” de uma presidenta democraticamente eleita. Cientes de que a memória da ditadura não é um conhecimento pacífico, as narrativas aqui reunidas revelam a necessidade de “fundar um presente em relação com um passado” (SARLO, 2007, p. 97), estabelecendo com a memória da ditadura e com a CNV conexões ricas em “conflitos e contradições característicos do exame intelectual sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade” (SARLO, 2007, p. 92). Ao eleger como corpus principal as obras de B. Kucinski e Micheline Verunschik procurei abordar as diferentes estratégias empreendidas pela literatura na ficcionalização de um trauma coletivo, na representação dos mecanismos de esquecimento e no dimensionamento de uma violência que extravasa o escopo da ditadura. Sobretudo no que diz respeito à Comissão Nacional da Verdade, as obras de Verunschik e Kucinski me permitiram analisar diferentes estágios e perspectivas do trabalho da ficção em diálogo com um mecanismo institucional, embora tardio, de justiça de transição.

Quando *K.* foi finalizada em 31 de dezembro de 2010, a lei que estabelecia a criação da CNV ainda não havia sido sancionada. Por outro lado, os contos de *Você vai voltar pra mim* (2014) e a novela *Os visitantes* (2016) não apenas se nutrem das pesquisas e audiências públicas, como trazem a Comissão para o interior de suas narrativas. Já a *Trilogia infernal* — escrita ao

longo de sete anos, entre 2011 e 2018, mas publicada apenas a partir de 2016 — é fundamentalmente um produto afetado tanto pelo resgate da memória provocado pela CNV quanto pela constatação de seu impacto social pouco duradouro após a entrega do relatório final. Na tentativa de construir uma percepção ética da experiência traumática da ditadura, a perspectiva das narrativas de Kucinski é melancólica, assombrada por trabalhos de luto em suspenso e à espera de iniciativas institucionais que resgatem vítimas e familiares da solidão de um trauma coletivo transformado em tragédia pessoal: um ponto de vista aprisionado no horizonte simbólico da ditadura. Micheline Verunschik, por sua vez, fazendo uso de uma filosofia assentada na observação de temporalidades que se retroalimentam, trabalha a partir dos resultados da CNV em relação à ditadura e a outros tempos e violências, transformando em matéria de ficção a dimensão coletiva do fracasso das instituições e reclamando a responsabilidade de cada indivíduo no fortalecimento de identidades e memórias interdependentes. Dessa forma, as narrativas desses escritores fazem da literatura um campo de batalha onde

sujeitos sociais — por longo tempo silenciados, marginalizados e esquecidos por exercer a memória coletiva e construir um espaço público e privado democrático e multicultural — têm reagido contra o esquecimento imposto por uma comunidade hegemônica cujos horizontes ideológicos muitas vezes a impediam de ver ou ler a diferença do Outro (ACHUGAR, 2006, p. 163).

Em síntese, analisar em um mesmo sopro crítico as obras de Verunschik e Kucinski me permitiu cobrir o escopo dos principais *sintomas de precariedade* explorados pelas ficções do ciclo de memória cultural da CNV: a busca infrutífera, a impossibilidade do luto, as marcas da tortura, a cultura da impunidade, a tenacidade da violência e seus desdobramentos na esfera privada, a individualização do trauma, a reconstrução lacunar de individualidades, os conflitos geracionais, a manipulação da memória e a desmemória, a espera por justiça, a relação entre autoritarismo e patriarcado, o desamparo social etc. Da vivência em primeira mão de personagens que sobreviveram ou sucumbiram à ditadura à pós-memória de um presente igualmente violento, vivido por uma geração aprisionada em um labirinto de silêncios e olvidos, Kucinski e Verunschik encontraram caminhos próprios para suas narrativas alocadas entre a precarização da memória coletiva e a persistência de uma herança ditatorial de violências.

Ademais, as relações do tríptico de Kucinski e da *Trilogia infernal* com a Comissão Nacional da Verdade provaram-se as mais profícuas. Primeiro, porque a novela *K.* é citada no relatório final da CNV e *Os visitantes* ficcionaliza um desentendimento gerado por um capítulo do autor tomado como documento durante uma das audiências. Segundo, porque a personagem Laura não apenas ouve, participa e contribui com os trabalhos da comissão como também mimetiza o relatório final apresentando sua versão dos perfis de desaparecidos políticos. Por fim, e talvez mais

importante, porque o contexto da CNV engendrou nas obras de Verunschck e Kucinski diferentes posturas críticas em relação aos sentidos sociais, limites jurídicos e impactos culturais da comissão, dialogando com aquilo que se manteve no abismo institucional da imprecisão e da impunidade. Reunidas essas razões, as narrativas de Kucinski e Verunschck habitam as duas pontas temporais do ciclo de memória cultural da CNV e, com isso, permitiram articular um percurso crítico que não se encerra da mesma maneira que começou, como um ciclo vicioso em repetição. Pelo contrário, elas carregam a memória da ditadura e da Comissão Nacional da Verdade por caminhos abertos a outras possibilidades interpretativas, provando-se um lugar de microrresistências “onde essa lembrança pode ser movida para salvá-la da grosseria, da mesquinhez e da indolência da comunicação comum” (RICHARD, 2004, p. 27, tradução minha).

Acredito que a ficção seja um espaço privilegiado não só para o registro da “parte mais assustadora da memória”, como propôs Nelly Richard (2004, p. 27), mas também para um despertar ético da sociedade. Da mesma forma que conceitos como “trauma, memória e pós-memória” oferecem “uma lente através da qual vidas e histórias esquecidas ou descartáveis são reconhecidas” (HIRSCH, 2014, p. 335), a literatura entrega um amálgama que é saber (construído a partir de fontes e documentos) e fabulação (nos limites da experiência incomunicável) que permite elaborar e sentir o mundo. Isso significa que, ao fim e ao cabo, “o romance não é só mimese do mundo moderno mas também se põs como seu instrumento cognitivo privilegiado” (MAGRIS, 2009, p. 1026). Com a ficção é possível acessar a preparação de um imaginário, o comportamento de indivíduos e grupos, o estabelecimento de instituições ou violências estruturais; com ela podemos aprender a perceber o outro não com a cientificidade que dedicamos a um objeto de estudo, mas como desejo de alteridade que renova o presente e humaniza as diferenças.

Em uma crônica publicada no volume *A bagagem do viajante*, José Saramago lamenta a frieza com que a história de uma vida pode ser resumida em apenas algumas linhas de um dicionário biográfico. É o caso do pequeno parágrafo que encontrou junto ao verbete do filósofo Giordano Bruno: “em tão poucas letras, ali, entre a data do nascimento (1548) e a data da morte (1600), balizas de um universo pessoal que viveu no mundo, pouco se diz: italiano, filósofo, panteísta, dominicano, deixa as ordens, negou-se a renunciar às suas ideias, foi queimado vivo” (SARAMAGO, 1996, p. 137). Para o escritor português, essas poucas palavras escondem uma incômoda verdade que o historiador — “aquele que sabe” na etimologia de Michel de Certeau (2011), mas também “aquele que escolhe” na acepção de Achugar (2006) — opta por silenciar: que Giordano Bruno gritou quando foi queimado. Vemos-lhe o corpo em chamas, mas não é possível escutar sua dor; um gesto de silenciamento transformou o sofrimento em espetáculo

anódino. Com frequência esquecemos que mesmo histórias e dicionários são feitos de verdades lacunares, esquecimentos deliberados e inúmeras formas de violência. Cabe à arte, portanto, nos fazer ouvir os gritos que Giordano Bruno deu. Sobre a literatura brasileira contemporânea estudada aqui pode ser dito o mesmo: a ela cabe traduzir em narrativas e imagens os gritos da ditadura que, ontem e hoje, assombram o que entendemos por democracia.

Cumprem-se, assim, as palavras de Toni Morrison (2020, p. 11) em *A origem da autoestima*: “Certos tipos de trauma que se abatem sobre os povos são tão profundos, tão cruéis, que, ao contrário do dinheiro, da vingança, e até mesmo da justiça, ou dos direitos, ou da boa vontade dos outros, apenas escritores são capazes de traduzi-los, transformando tristeza em significado e afiando nossa imaginação moral”. Contra as muitas formas de violência e esquecimento, a literatura ensina a ver o trauma, faz falar o silêncio e põe em movimento a capacidade reparadora da imaginação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. **A casca e o núcleo**. Trad. Maria José R. Faria Coracini. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGUILLAR, Antonio; AGUILLAR, Débora; RIBEIRO, Paulo César. **Histórias da Jovem Guarda**. São Paulo: Globo, 2005.
- ALEXANDER, Jeffrey. Toward a Cultural Theory of Trauma. *In: ALEXANDER, Jeffrey at al. Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- ANDERS, Günther. **Kafka**: Pró & contra. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARFUCH, Leonor. **La vida narrada**: memoria, subjetividad y política. Villa María: Eduvim, 2018. E-book.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe (Org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- ATENCIO, Rebecca J. **Memory's Turn**: Reckoning with Dictatorship in Brazil. Madison: Wisconsin University Press, 2014.
- AUSTIN, John L. **How to do Things with Words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- AZEVEDO, Estevão. Orelha do livro. *In: VERUNSCHK, Micheliney. O peso do coração de um homem*. São Paulo: Patuá, 2017.

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. 3ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Bernardini et al. 6ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. 4<sup>th</sup> Ed. Trad. Christine van Boheemen. Toronto, CA: University of Toronto Press, 2017.
- BANDEIRA, Lourdes Maria. “Feminicídio: a última etapa do ciclo da violência contra a mulher”. In: BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. *Revista Observatório Brasil da Igualdade de Gênero*. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, Abril/2014.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BARBOSA, Alessandra de Abreu Minadakis. Direito à Memória e a Construção da Verdade Possível. In: ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI/UFPB, 23., 2014, João Pessoa. **Anais eletrônicos** [...]. João Pessoa: UFPB, 2014. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=7b308824b9a5a738>. Acesso em: 31 out. 2021.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUER, Caroline Silveira. Usos do passado e temporalidades: um estudo sobre os debates em torno da Comissão Nacional da Verdade (Brasil, 2008-2014). **Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente**. Florianópolis, SC. Universidade do Estado de Santa Catarina, out. 2014. pp. 1-15.
- BAUER, Caroline Silveira. **Como será o passado?** História, historiadores e a Comissão Nacional da Verdade. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- BENEDETTI, Ivone. **Cabo de guerra**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEVERNAGE, Berber. **History, Memory, and State-Sponsored Violence: Time and Justice**. New York: Routledge, 2011.

- BIROLI, Flávia. O público e o privado. *In*: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014. Edição Kindle.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014. Edição Kindle.
- BONELLI, Gian Luigi. **Tex**: Réquiem para um canalha. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1982.
- BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**: Relatório. Brasília, DF: CNV, 2014. 3 v.
- BRASIL, Câmara dos Deputados. **Sessão: 225.1.54.O**, 21 set. 2011. Disponível em: <<http://www.camara.leg.br/internet/plenario/notas/extraord/2011/9/EN2109111830.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2021.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BUTLER, Judith. **A força da não violência**: um vínculo ético político. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5ª ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CARDOSO, Irene. **Para uma crítica do presente**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente**: Ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARONE, Modesto. Introdução. *In*: KAFKA, Franz. **Essencial**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura grego-latina por Carpeaux**. (História da literatura ocidental, v. 1). São Paulo: Leya, 2012.
- CARUTH, Cathy. Introduction. *In*: CARUTH, Cathy (Org.). **Trauma**: explorations in memory. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- CASTRO, Ana. **Kaddish**: prece por uma desaparecida. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CATELA, Ludmila. **Situação-limite e memória**: a reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos na Argentina. São Paulo: Hucitec, 2001.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- CHARBEL, Felipe. Javier Cercas: da ficção histórica ao romance sem ficção. *In*: CHARBEL, Felipe et al. (Orgs.). **Reinvenções da narrativa**: ensaios de história e crítica literária. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2009. pp. 153-168.

- CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CHIAVERINI, Tomás. **Correio do fim do mundo**. Rio de Janeiro: Solo, 2018.
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In: **Obra crítica/2***. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. pp. 354-363.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CUDDON, J. A. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. 5<sup>th</sup> Ed. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell Publishers, 2013.
- CUNHA, Rosa Cardoso da. Rosa Cardoso: negacionismo militar da ditadura continua. Entrevista para **Carta Maior**, 31 de mar. 2014. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Rosa-Cardoso-negacionismo-militar-da-ditadura-continua/4/30615>>. Acesso em: 31 out. 2021.
- CUNHA, Rosa Cardoso da. Comissão Nacional da Verdade: impulso à democratização ou fator de retrocesso? *In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Espectros da ditadura**: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. Edição Kindle.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. *In: PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo (Orgs.). **Literatura e ditadura***. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020. pp. 57-70.
- CUYA, Esteban. Justiça de transição. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, pp. 37-78, jan./jun. 2011.
- DADOUN, Roger. **A violência**: ensaio sobre o «Homo Violens». Trad. Ana Gomes Soares. Sintra: Publicações Europa-América, 1998.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo, SP: Ed. Horizonte, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. *In: PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo (Orgs.). **Literatura e ditadura***. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020. pp. 15-27.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.



- DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EUCARISTIA. *In: Dicionário de mística*. São Paulo: Paulus, Edições Loyola, 2003. pp. 389-392.
- EMCKE, Carolin. **Contra o ódio**. Trad. Maurício Liesen. [edição Kindle] Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- ENDO, Paulo Cesar. **A violência e o coração da cidade**. São Paulo: Escuta/FAPESP, 2005.
- FEDERECI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FELMAN, Shoshana. **O inconsciente jurídico**: julgamentos e traumas no século XX. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- FERBER, Michael. **A Dictionary of Literary Symbols**. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.
- FERNANDES, Pádua. A memória, esse país canibal: a trilogia de Micheline Verunschik sobre a ditadura brasileira. *In: VERUNSCHK, Micheline. O amor, esse obstáculo*. São Paulo: Patuá, 2018.
- FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, dec. 2013. pp. 239-261.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FIGUEIREDO, Lucas. **Lugar nenhum**: Militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, pp. 179-190, 2014.
- FREDERICO, Grazielle. **Ausências e silenciamentos**: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 105 p., 2016.
- FREDERICO, Grazielle. Narrar o Alzheimer brasileiro: o alerta de Bernardo Kucinski no romance *K*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 23, n. 42, jan-jun 2021. pp. 175-189.

- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. [edição Kindle] São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FUKS, Julián. “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”. *In*: DUNKER, Christian et al. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017. pp. 73-94.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. pp. 177-186.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- GARCEZ, Lucília. **Outono**. Brasília: Edição da autora, 2018.
- GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GILLIS, John R. Memory and Identity: The History of a Relationship. *In*: GILLIS, John R. (Ed.). **Commemorations: The Politics of National Identity**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2017a. Edição Kindle.
- GINZBURG, Jaime. Memória e ritual em ‘O velório’ de Bernardo Kucinski. *In*: PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo (Orgs.). **Literatura e ditadura**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020. pp. 109-122.
- GRAMMONT, Guiomar. **Palavras cruzadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- HAYNER, Priscilla B. **Unspeakable truths: transitional justice and the challenge of truth commissions**. New York: Routledge, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.
- HERZER, Anderson. **A queda para o alto**. 25ª ed. São Paulo: Editora Vozes, 2007.
- HIDALGO, Luciana. Sobre o tríptico infernal de Micheliny Verunschck. *In*: VERUNSCHK, Micheliny. **O amor, esse obstáculo**. São Paulo: Patuá, 2018. pp. 156-164.

- HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust**. New York: Columbia University Press, 2012.
- HIRSCH, Marianne. Connective Histories in Vulnerable Times. **Presidential Address**, n. 129, v. 3, 2014. pp. 330-348.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- HUYSSSEN, Andreas. **Políticas de memória no nosso tempo**. Trad. Ana Fabíola Maurício. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. 2ª ed. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JAMES, Henry. **Outra volta do parafuso**. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 2010. (Clássicos Abril Coleções, v. 21)
- JELIN, Elizabeth. **State repression and the labors of memory**. Trad. Judy Rein e Marcia Godoy-Anatívia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- JELIN, Elizabeth. Subjetividade y esfera pública: El género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. **Política Y Sociedad**, v. 48, n. 3, mai-ago 2011. pp. 555-569. Disponível em: <[https://doi.org/10.5209/rev\\_POSO.2011.v48.n3.36420](https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2011.v48.n3.36420)>. Acesso em: 31 out. 2021.
- KAPLAN, E. Ann. **Trauma culture: the politics of terror and loss in media and literature**. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. 3ª ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.
- KEHL, Maria Rita. Desaparecimento forçado, luto impossível. **Quatro cinco um**, Curitiba, n. 20, abr. 2019.
- KOEHLER, Adriano. Parede contra dor. **Rascunho**. Curitiba, n. 149, set/2012.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Fróes, Rose Marie Muraro, Carlos Byington. 2ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.
- KUCINSKI, B. K. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- KUCINSKI, B. **Você vai voltar pra mim e outros contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- KUCINSKI, Bernardo. A libertação de Kucinski. [Abril 2014]. Curitiba: **Jornal Rascunho**. Entrevista concedida a Rogério Pereira. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-libertacao-de-kucinski/>>. Acesso em: 31 out. 2021.
- KUCINSKI, B. **Os visitantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KUCINSKI, B. **A nova ordem**. São Paulo: Alameda, 2019.
- KUCINSKI, B. **Júlia nos campos conflagrados do Senhor**. São Paulo: Alameda, 2020.
- KUCINSKI, B. **A cicatriz e outras histórias**: (quase) todos os contos de B. Kucinski. São Paulo: Alameda, 2020.
- LAGE, Cláudia. **O corpo interminável**. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LAUB, Dori. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. *In*: FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony**. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York: Routledge.
- LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média**: tempo, trabalho e cultura no Ocidente. Trad. Thiago de Abreu e Lima Florêncio e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- LEHNEN, Leila. A memória como empresa: os empresários da memória em *K.*, de Bernardo Kucinski. **Nonada**: Letras em Revista, vol. 1, n. 22, mai/set 2014, p.
- LEIRNER, Piero C. A Comissão Nacional da Verdade como ponto de inflexão? Um ponto dentro da curva na reação militar. *In*: TELES, Edson; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Espectros da ditadura**: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. Edição Kindle.
- LEITÃO, Matheus. **Em nome dos pais**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- LESSA, Renato. Quanto vale a vida dos outros. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 7 set. 2008.
- LESSA, Renato. A experiência de *K.* *In*: KUCINSKI, B. **K.** Relato de uma busca. [edição Kindle] São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.
- LISBOA, Adriana. **Azul corvo**. São Paulo: Alfaguara, 2010.
- LÍSIAS, Ricardo. Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 319-328.
- LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

- MAGALHÃES, Mário. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Edição Kindle.
- MAGRI, Milena Mulatti. **A ficção na pós-ditadura**: Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? *In*: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MANSO, Bruno Paes. **A república das milícias**: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2020.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- MEDEIROS, Rogério; NETTO, Marcelo. **Memórias de uma guerra suja**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.
- MELLO, Roger. **Clarice**. Ilustração Felipe Cavalcante. São Paulo: Global, 2018.
- MEZAROBBA, Glenda. O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 109-119.
- MICHAUD, Yves. **A violência**. Trad. L. Garcia. São Paulo: Ática, 1992.
- MIGUEL, Luis Felipe. **Dominação e resistência**: desafios para uma política emancipatória. São Paulo: Boitempo, 2018.
- MINOIS, Georges. **História dos infernos**. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MOLLOY, Sylvia. Recuerdo, historia, ficción. *In*: **Acto de presencia**. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. Mexico: Fondo de Cultura, 2001.
- MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima**. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MOUFFE, Chantal. **Hegemony, Radical Democracy, and the Political**. Abingdom: Routledge, 2013.
- MOULIAN, Tomás. **Chile actual**: anatomía de un mito. Santiago: Arcis/Lom, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. *In*: **Obras incompletas**. 3ª ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 58-70.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *In*: **Projeto História**, n. 10, pp. 7-28, dez. 1993.

- OLIVEIRA, Vanessa Veiga. **Mídia, memória pública e Comissão da Verdade no Brasil: a luta pela verdade e justiça como uma luta por reconhecimento.** Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 198 p., 2017.
- OLIVIERI-GODET, Rita; Garcia, Mireille. Apresentação: literatura e ditadura. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 60, mai./ago. 2020. pp. 1-5.
- PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda estou aqui.** São Paulo: Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea.** São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.
- PENNA, João Camillo. Estado de exceção: um novo paradigma da política? **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29, jan./jun 2007. pp. 179-204.
- PEREIRA, Anthony. Sistemas judiciais e repressão política no Brasil, Chile e Argentina. *In:* SANTOS, Cecília MacDowell et al. **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil.** São Paulo: Hucitec, 2009.
- PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade.** Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. **Proposta para o novo milênio.** Trad. Marcos Visnardi. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. (Caderno de leitura, n. 2). Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad02.pdf>>
- PIOVESAN, Flávia. Direito internacional dos direitos humanos e lei da anistia: o caso brasileiro. *In:* TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira.** São Paulo: Boitempo, 2010. p. 91-107.
- PILLA, Maria. **Volto semana que vem.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PIVETTA, Rejane; THOMAZ, Paulo (Orgs.). **Literatura e ditadura.** Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- POSTAY, Leandra. Violência de Estado e de gênero em três contos de Bernardo Kucinski. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 61, e6116, 2020. Disponível em: <<http://shorturl.at/axT39>>. Acesso em: 31 out. 2021.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- QUINALHA, Renan Honório. **Justiça de transição: contornos do conceito.** São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. Dissenso. *In:* NOVAES, Adauto (Org.). **A crítica da razão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 367-382.

- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Trad. Fernando Sheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.
- REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. *In*: COSTA, Jurandir Freire. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- RICHARD, Nelly. Políticas de la memoria y técnicas del olvido. *In*: RESTREPO, Gabriel et al. (Orgs.). **Cultura, política y modernidad**. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. pp. 62-85.
- RICHARD, Nelly. La crítica de la memoria. **Cuadernos de Literatura**. Bogotá (Colombia), 8 (15): 8, enero-junio, 2002a.
- RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002b.
- RICHARD, Nelly. Policies and Politics of Memory, Techniques of Forgetting. *In*: RICHARD, Nelly at al. (Org.). **Cultural residues**: Chile in Transition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROCHA, Rosângela Vieira. **O indizível sentido do amor**. São Paulo: Patuá, 2015.
- ROSENFELD, Kathrin. **Sófocles e Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ROUSSEAU, Fabiana; DUHALDE, Eduardo Luis. **O ex-preso desaparecido como testemunha dos julgamentos por crimes de lesa-humanidade**. Trad. Angela Telma Lucena. Buenos Aires: TeCMe, 2019.
- SAFATLE, Vladimir. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. *In*: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp. 173-196.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- SANTANDER, Carlos Ugo; OLIVEIRA, Lúcio Palheta. A fotografia como ferramenta didático-pedagógico no ensino de educação em direitos humanos. *In*: SANTANDER, Carlos Ugo (Org.). **Memória e direitos humanos**. Brasília: LGE, 2010. pp. 59-68.
- SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- SARLO, Beatriz. Os militares e a história. *In*: SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: EdUSP, 2005. p. 25-34.
- SCARRY, Elaine. **The Boy in Pain**: The Making and Unmaking of the World. New York: Oxford University Press, 1985.
- SCARRY, Elaine. The Difficulty of Imagining Other Persons. *In*: WEINER, Eugene (Ed.). **The Handbook of Interethnic Coexistence**. New York: Continuum, 1998.
- SCHNEIDER, Henrique. **Setenta**. 2ª ed. Porto Alegre: Dublinense, 2019.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen (Orgs.). **Literatura e exclusão**. Porto Alegre: Zouk, 2017. pp. 29-42.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCARRY, Elaine. **The Body in Pain**: the Making and Unmaking of the World. New York: Oxford University Press, 1985.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História memória literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **PSIC. CLIN**, Rio de Janeiro, v. 20, pp. 65-82, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio, GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). **Escritas da violência**, vol. 2: Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. pp. 64-85.
- SIKKINK, Kathryn; WALLING, Carrie Booth. The Emergence and Impact of Human Rights Trials. *In*: **Princeton International Relations Faculty Colloquium**, mar. 2006.
- SIKKINK, Kathryn; WALLING, Carrie Booth. The Impact of Human Rights Trials in Latin America. **Journal of Peace Research**, v. 44, n. 4, jul. 2007, p. 427-445.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. [edição Kindle] São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.



- STEINER, George. **Antígonas**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.
- STRECK, Lenio. A lei de Anistia, a constituição e os direitos humanos no Brasil: Lenio Streck responde. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. Brasília: Ministério da Justiça, n. 2, jul. / dez. 2009. pp. 24-29.
- TELES, Edson. Entre justiça e violência: Estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 299-318.
- TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 253-298.
- TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio, GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). **Escritas da violência**, vol. 2: Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 109-118.
- TELES, Janaína de Almeida. Superando o legado da ditadura militar? A Comissão da Verdade e os limites do debate político e legislativo no Brasil. *In*: TELES, Edson; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. Edição Kindle.
- TIBURI, Marcia. **Sob os pés, meu corpo inteiro**. São Paulo: Record, 2018.
- VALCÁRCEL, Amelia. **A memória, a justiça e o perdão**. Trad. Newton Cunha. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.
- VALENTE, Rubens. **Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VECCHI, Roberto; DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, jan./jun. 2014. pp. 11-12.
- VERUNSCHK, Micheliney. **Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida**. São Paulo: Patuá, 2014.
- VERUNSCHK, Micheliney. **Aqui, no coração do inferno**. São Paulo: Patuá, 2016.
- VERUNSCHK, Micheliney. **O peso do coração de um homem**. São Paulo: Patuá, 2017.
- VERUNSCHK, Micheliney. **O amor, esse obstáculo**. São Paulo: Patuá, 2018.
- VERUNSCHK, Micheliney. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- VIDAL, Paloma. Configurações do comum na narrativa latino-americana contemporânea. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio, GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.).

**Escritas da violência**, vol. 2: Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. pp. 86-95.

VIEIRA, Beatriz 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.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 43, 1994. pp. 49-59.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

## ANEXOS

Nota prévia: a listagem abaixo, dividida em três modos de organização, não tem a ambição de apresentar a mais completa catalogação de narrativas brasileiras sobre a ditadura. Sobretudo no que diz respeito a livros publicados entre as décadas de 1960 e 1990, fica claro o desfalque de títulos e a predominância de obras ainda em circulação no mercado editorial do país. Além disso, ao reunir os títulos que seguem optei por **não** focar apenas em romances/ficções ou em obras que apresentassem a ditadura como elemento central aos desdobramentos do enredo, como sugerido no capítulo 1. Dessa forma, foram incluídos também coletâneas de poemas e contos, relatos jornalísticos, memórias, autobiografias, narrativas híbridas etc. Certo de que livros importantes terão passado despercebidos e outros listados poderão ser contestados como indevidamente eleitos, entrego as listas que seguem, não obstante, na esperança de que este esforço investigativo contribua para o trabalho de novas pesquisas sobre o tema.

### 1. LITERATURA BRASILEIRA E DITADURA: LISTA POR TÍTULOS

- A cicatriz e outras histórias (2021), de B. Kucinski
- A chave de casa (2007), de Tatiana Salem Levy
- A expedição Montaigne (1982), de Antonio Callado
- A festa (1976), de Ivan Ângelo
- A fuga (1984), de Reinaldo Guarany
- A importância dos telhados (2020), de Vanessa Molnar
- Ainda estou aqui (2015), de Marcelo Rubens Paiva
- A lata de lixo da história (2014), de Roberto Schwarz
- A maçã triangular (1996), de Holdemar Menezes
- Amores exilados (1997), de Godofredo de Oliveira Neto
- A nova ordem (2019), de B. Kucinski
- Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia (2012), de Liniane Haag Brum
- A resistência (2015), de Julián Fuks

- As meninas (1973), de Lygia Fagundes Telles
- Avalovara (1973), de Osman Lins
- A voz submersa (1984), de Salim Miguel
- Azul corvo (2010), de Adriana Lisboa
- Bar Don Juan (1971), de Antonio Callado
- Batismo de sangue (1982), de Frei Betto
- Benjamin (1995), de Chico Buarque
- Cabeça de papel (1976), de Paulo Francis
- Cabeça de negro (1978), de Paulo Francis
- Cabo de guerra (2016), de Ivone Benedetti
- Cadeia e os mortos (1977), de Rodolfo Konder
- Cale-se (2003), de Caio Túlio Costa
- Cartas da prisão (2017), de Frei Betto
- Cidade calabouço (1973), de Rui Mourão
- Cinzas do norte (2005), de Milton Hatoum
- Clarice (2018), de Roger Mello
- Combati o bom combate (1971), de Ary Quintella
- Correio do fim do mundo (2018), Tomás Chiaverini
- Cova 312 (2015), de Daniela Arbex
- Cural dos crucificados (1971), de Rui Mourão
- Damas da noite (2014), de Edgard Telles Ribeiro
- Depois da rua Tutoia (2016), de Eduardo Reina
- Dois (2017), de Oscar Sakamoto
- Dois irmãos (2000), de Milton Hatoum
- Elas marchavam sob o sol (2021), de Cristina Judar
- Em câmara lenta (1977), de Renato Tapajós
- Em liberdade (1981), de Silviano Santiago
- Estação Paraíso (2007), de Alípio Freire
- Estive lá fora (2012), de Ronaldo Correia de Brito
- Eu, Zuzu Angel, procuro o meu filho (1986), de Virgínia Valli
- Feliz ano velho (1982), de Marcelo Rubens Paiva
- Felizes poucos (2016), de Maria José Silveira
- História natural da ditadura (2006), de Teixeira Coelho
- Imaculada (2013), de Denise Assis
- Incidente em Antares (1971), de Érico Veríssimo
- K. Relato de uma busca (2011), de B. Kucinski
- Lua de vinil (2016), de Oscar Pilagallo

- Luísa: quase uma história de amor (1986), de Maria Adelaide Amaral
- Manifesto traído (1998), de José Alcides Pinto
- Mar azul (2012), de Paloma Vidal
- Meu corpo ainda quente (2020), de Sheyla Smanioto
- Memórias do Araguaia: depoimentos de um ex-guerrilheiro (2018), de Dagoberto Alves da Costa
- Memórias do esquecimento (1999), de Flávio Tavares
- Mulheres que mordem (2015), de Beatriz Leal
- Não falei (2004), de Beatriz Bracher
- Não verás país nenhum (1981), de Ignacio Loyola de Brandão
- Na teia do sol (2004), de Menalton Braff
- Nem tudo é silêncio (2010), de Sônia Regina Bischain
- No fundo do oceano, os animais invisíveis (2020), de Anita Deak
- Noite dentro da noite (2017), de Joca Reiners Terron
- Nos idos de março (2014), org. de Luiz Ruffato
- Nunca houve um castelo (2018), de Martha Batalha
- O amor de Pedro por João (1982), de Tabajara Ruas
- O amor dos homens avulsos (2015), de Victor Heringer
- O calvário de Sônia Angel Jones (1994), de João Luiz de Moraes
- O corpo interminável (2019, no prelo), de Claudia Lage
- O indizível sentido do amor (2017), de Rosângela Vieira Rocha
- O fantasma de Luis Buñuel (2004), de Maria José Silveira
- O lugar mais sombrio, 1: A noite da espera (2017), de Milton Hatoum
- O lugar mais sombrio, 2: Ponto de fuga (2019), de Milton Hatoum
- O lugar mais sombrio, 3: Título não divulgado (2022), de Milton Hatoum
- Onde estará Dulce Veiga? (1990), de Caio Fernando Abreu
- Operação silêncio (1979), de Márcio Souza
- O professor (2014), de Cristovão Tezza
- O punho e a renda (2010), de Edgard Telles Ribeiro
- O que é isso, companheiro? (1979), de Fernando Gabeira
- Os bêbados e os sonâmbulos (1996), de Bernardo Carvalho
- Os carbonários (1980), de Alfredo Sirkis
- O filho da ditadura (2010), de Juvenal Teodoro Payayá
- Os leopardos de Kafka (2000), de Moacyr Scliar
- Os novos (1971), de Luiz Vilela
- Os pecados da tribo (1976), de José J. Veiga
- Os que bebem como os cães (1975), de Assis Brasil
- Os tambores silenciosos (1977), de Josué Guimarães

- Os visitantes (2016), de B. Kucinski
- O último dia da inocência (2019), de Edney Silvestre
- Outono (2018), de Lucília Garcez
- Outros cantos (2016), de Maria Valéria Rezende
- Pai, Pai (2017), João Silvério Trevisan
- Paixão bem temperada (1970), de Esdras do Nascimento
- Palavras cruzadas (2015), de Guiomar de Grammont
- Paris – Rio – Paris (2017), de Luciana Hidalgo
- Pesadelo (2019), de Pedro Tierra
- Pessach: a travessia (1967), de Carlos Heitor Cony
- Pilatos (1974), de Carlos Heitor Cony
- Poemas do povo da noite (2017), de Pedro Tierra
- Primeiro de abril (1994), de Salim Miguel
- Prova contrária (2003), de Fernando Bonassi
- Qualquer maneira de amar (2014), de Marcos Veras
- Quarup (1967), de Antonio Callado
- Quatro-olhos (1976), de Renato Pompeu
- Que fim levaram todas as flores (2019), de Otto Leopoldo Winck
- Que mistério tem Clarice? (2014), de Sérgio Abranches
- Reflexos do baile (1976), Antonio Callado
- Restinga (2015), de Miguel del Castilho
- Retrato calado (1988), de Luiz Roberto Salinas Fortes
- Roleta chilena (1981), de Alfredo Sirkis
- Romance sem palavras (1999), de Carlos Heitor Cony
- Seu amigo esteve aqui (2012), de Cristina Chacel
- Sob os pés, meu corpo inteiro (2018), de Marcia Tiburi
- Soledad no Recife (2009), de Urariano Mota
- Sombras de reis barbudos (1972), de José J. Veiga
- Sempre viva (1981), de Antonio Callado
- Setenta (2018), de Henrique Schneider
- Silêncio na cidade (2017), de Roberto Seabra
- Stella Manhattan (1985), de Silviano Santiago
- Tempo de ameaça (1978), de Rodolfo Konder
- Tempos extremos (2014), Miriam Leitão
- Tirando o capuz (1981), de Álvaro Caldas
- Todos os filhos da ditadura (2015), de Judith Grossmann
- Trilogia da tortura, 1: O pardal é um pássaro azul (1981), de Heloneida Studart

- Trilogia da tortura, 2: O estandarte da agonia (1981), de Heloneida Studart
- Trilogia da tortura, 3: O torturador em romaria (1986), de Heloneida Studart
- Trilogia infernal, 1: Aqui, no coração do inferno (2016), de Micheliny Verunschck
- Trilogia infernal, 2: O peso do coração de um homem (2017), de Micheliny Verunschck
- Trilogia infernal, 3: O amor, esse obstáculo (2018), de Micheliny Verunschck
- Tropical sol da liberdade (1988), de Ana Maria Machado
- Uma mulher transparente (2018), de Edgard Telles Ribeiro
- Uma varanda sobre o silêncio (1981), de Josué Montello.
- Um dia no Rio (1969), de Oswaldo França Júnior
- Um romance de geração (1980), de Sérgio Sant'Anna
- Viagem à luta armada (1996), de Carlos Eugênio Paz
- Viandante entressonhos (2017), de Sônia Regina Bischain
- Vidas provisórias (2013), de Edney Silvestre
- Você vai voltar pra mim e outros contos (2014), de B. Kucinski
- Volto semana que vem (2015), de Maria Pilla
- Vozes do golpe 1964 (2004), de Luis Fernando Verissimo, Zuenir Ventura e Moacyr Scliar
- Zero (1975), de Ignacio Loyola de Brandão
- 1968: o ano que não terminou (1989), de Zuenir Ventura

## **2. LITERATURA BRASILEIRA E DITADURA: LISTA POR DÉCADAS**

### **Anos 1960 (3)**

- Quarup (1967), de Antonio Callado
- Pessach: a travessia (1967), de Carlos Heitor Cony
- Um dia no Rio (1969), de Oswaldo França Júnior

### **Anos 1970**

- Paixão bem temperada (1970), de Esdras do Nascimento
- Bar Don Juan (1971), de Antonio Callado
- Combati o bom combate (1971), de Ary Quintella
- Cural dos crucificados (1971), de Rui Mourão
- Incidente em Antares (1971), de Érico Veríssimo
- Os novos (1971), de Luiz Vilela
- Sombras de reis barbudos (1972), de José J. Veiga
- As meninas (1973), de Lygia Fagundes Telles
- Avalovara (1973), de Osman Lins
- Cidade calabouço (1973), de Rui Mourão

- Pilatos (1974), de Carlos Heitor Cony
- Os que bebem como os cães (1975), de Assis Brasil
- Zero (1975), de Ignacio Loyola de Brandão
- A festa (1976), de Ivan Ângelo
- Cabeça de papel (1976), de Paulo Francis
- Reflexos do baile (1976), Antonio Callado
- Os pecados da tribo (1976), de José J. Veiga
- Quatro-olhos (1976), de Renato Pompeu
- Cadeia e os mortos (1977), de Rodolfo Konder
- Os tambores silenciosos (1977), de Josué Guimarães
- Em câmara lenta (1977), de Renato Tapajós
- Cabeça de negro (1978), de Paulo Francis
- Tempo de ameaça (1978), de Rodolfo Konder
- Operação silêncio (1979), de Márcio Souza
- O que é isso, companheiro? (1979), de Fernando Gabeira

#### **Anos 1980**

- Os carbonários (1980), de Alfredo Sirkis
- Um romance de geração (1980), de Sérgio Sant'Anna
- Uma varanda sobre o silêncio (1981), de Josué Montello.
- Trilogia da tortura, 1: O pardal é um pássaro azul (1981), de Heloneida Studart
- Trilogia da tortura, 2: O estandarte da agonia (1981), de Heloneida Studart
- Em liberdade (1981), de Silviano Santiago
- Sempre viva (1981), de Antonio Callado
- Não verás país nenhum (1981), de Ignacio Loyola de Brandão
- Roleta chilena (1981), de Alfredo Sirkis
- Tirando o capuz (1981), de Álvaro Caldas
- A expedição Montaigne (1982), de Antonio Callado
- Batismo de sangue (1982), de Frei Betto
- Feliz ano velho (1982), de Marcelo Rubens Paiva
- O amor de Pedro por João (1982), de Tabajara Ruas
- A fuga (1984), de Reinaldo Guarany
- A voz submersa (1984), de Salim Miguel
- Stella Manhattan (1985), de Silviano Santiago
- Eu, Zuzu Angel, procuro o meu filho (1986), de Virgínia Valli
- Luísa: quase uma história de amor (1986), de Maria Adelaide Amaral
- Trilogia da tortura, 3: O torturador em romaria (1986), de Heloneida Studart



- Retrato calado (1988), de Luiz Roberto Salinas Fortes
- Tropical sol da liberdade (1988), de Ana Maria Machado
- 1968: o ano que não terminou (1989), de Zuenir Ventura

### **Anos 1990**

- Onde andar Dulce Veiga? (1990), de Caio Fernando Abreu
- O calvário de Sônia Angel Jones (1994), de João Luiz de Moraes
- Primeiro de abril (1994), de Salim Miguel
- Benjamin (1995), de Chico Buarque
- A ma triangular (1996), de Holdemar Menezes
- Os bêbados e os sonâmbulos (1996), de Bernardo Carvalho
- Viagem à luta armada (1996), de Carlos Eugnio Paz
- Amores exilados (1997), de Godofredo de Oliveira Neto
- Manifesto traído (1998), de José Alcides Pinto
- Memórias do esquecimento (1999), de Flávio Tavares
- Romance sem palavras (1999), de Carlos Heitor Cony

### **Anos 2000**

- Dois irmãos (2000), de Milton Hatoum
- Os leopardos de Kafka (2000), de Moacyr Scliar
- Cale-se (2003), de Caio Túlio Costa
- Prova contrária (2003), de Fernando Bonassi
- Não falei (2004), de Beatriz Bracher
- Na teia do sol (2004), de Menalton Braff
- O fantasma de Luis Buuel (2004), de Maria José Silveira
- Vozes do golpe 1964 (2004), de Luis Fernando Verissimo, Zuenir Ventura e Moacyr Scliar
- Cinzas do norte (2005), de Milton Hatoum
- História natural da ditadura (2006), de Teixeira Coelho
- A chave de casa (2007), de Tatiana Salem Levy
- Estão Paraíso (2007), de Alípio Freire
- Soledad no Recife (2009), de Urariano Mota

### **Anos 2010**

- Azul corvo (2010), de Adriana Lisboa
- Nem tudo  silêncio (2010), de Sônia Regina Bischain
- O filho da ditadura (2010), de Juvenal Teodoro Payay
- O punho e a renda (2010), de Edgard Telles Ribeiro

- K. Relato de uma busca (2011), de B. Kucinski
- Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia (2012), de Liniane Haag Brum
- Estive lá fora (2012), de Ronaldo Correia de Brito
- Mar azul (2012), de Paloma Vidal
- Seu amigo esteve aqui (2012), de Cristina Chacel
- Imaculada (2013), de Denise Assis
- Vidas provisórias (2013), de Edney Silvestre
- A lata de lixo da história (2014), de Roberto Schwarz
- Damas da noite (2014), de Edgard Telles Ribeiro
- Nos idos de março (2014), org. de Luiz Ruffato
- O professor (2016), de Cristovão Tezza
- Qualquer maneira de amar (2014), de Marcos Veras
- Que mistério tem Clarice? (2014), de Sérgio Abranches
- Tempos extremos (2014), Miriam Leitão
- Você vai voltar pra mim e outros contos (2014), de B. Kucinski
- Ainda estou aqui (2015), de Marcelo Rubens Paiva
- Cova 312 (2015), de Daniela Arbex
- A resistência (2015), de Julián Fuks
- Mulheres que mordem (2015), de Beatriz Leal
- O amor dos homens avulsos (2015), de Victor Heringer
- Palavras cruzadas (2015), de Guiomar de Grammont
- Restinga (2015), de Miguel de Castilho
- Todos os filhos da ditadura (2015), de Judith Grossmann
- Volta semana que vem (2015), de Maria Pilla
- Cabo de guerra (2016), de Ivone Benedetti
- Depois da rua Tutoia (2016), de Eduardo Reina
- Felizes poucos (2016), de Maria José Silveira
- Lua de vinil (2016), de Oscar Pilagallo
- Os visitantes (2016), de B. Kucinski
- Outros cantos (2016), de Maria Valéria Rezende
- Trilogia infernal, 1: Aqui, no coração do inferno (2016), de Micheliny Verunschik
- Cartas da prisão (2017), de Frei Betto
- Dois (2017), de Oscar Sakamoto
- Noite dentro da noite (2017), de Joca Reiners Terron
- O indizível sentido do amor (2017), de Rosângela Vieira Rocha
- Pai, Pai (2017), João Silvério Trevisan
- Paris – Rio – Paris (2017), de Luciana Hidalgo

- Poemas do povo da noite (2017), de Pedro Tierra
- Silêncio na cidade (2017), de Roberto Seabra
- O lugar mais sombrio, 1: A noite da espera (2017), de Milton Hatoum
- Trilogia infernal, 2: O peso do coração de um homem (2017), de Micheliny Verunschck
- Viandante entressonhos (2017), de Sônia Regina Bischain
- Clarice (2018), de Roger Mello
- Correio do fim do mundo (2018), Tomás Chiaverini
- Memórias do Araguaia: depoimentos de um ex-guerrilheiro (2018), de Dagoberto Alves da Costa
- Nunca houve um castelo (2018), de Martha Batalha
- Outono (2018), de Lucília Garcez
- Sob os pés, meu corpo inteiro (2018), de Marcia Tiburi
- Setenta (2018), de Henrique Schneider
- Trilogia infernal, 3: O amor, esse obstáculo (2018), de Micheliny Verunschck
- Uma mulher transparente (2018), de Edgard Telles Ribeiro
- A nova ordem (2019), de B. Kucinski
- O corpo interminável (2019), de Claudia Lage
- O lugar mais sombrio, 2: Ponto de fuga (2019), de Milton Hatoum
- O último dia da inocência (2019), de Edney Silvestre
- Pesadelo (2019), de Pedro Tierra
- Que fim levaram todas as flores (2019), de Otto Leopoldo Winck

#### **Anos 2020**

- A importância dos telhados (2020), de Vanessa Molnar
- Meu corpo ainda quente (2020), de Sheyla Smanioto
- No fundo do oceano, os animais invisíveis (2020), de Anita Deak
- A cicatriz e outras histórias (2021), de B. Kucinski
- Elas marchavam sob o sol (2021), de Cristina Judar
- O lugar mais sombrio, 3: Título não divulgado (2022), de Milton Hatoum

### **3. LITERATURA BRASILEIRA E DITADURA: LISTA POR AUTORES**

- ABRANCHES, Sérgio. Que mistério tem Clarice? (2014)
- ABREU, Caio Fernando. Onde andaré Dulce Veiga? (1990)
- AMARAL, Maria Adelaide. Luísa: quase uma história de amor (1986)
- ÂNGELO, Ivan. A festa (1976)
- ARBEX, Daniela. Cova 312 (2015)
- ASSIS BRASIL. Os que bebem como os cães (1975)

- ASSIS, Denise. Imaculada (2013)
- BATALHA, Martha. Nunca houve um castelo (2018)
- BENEDETTI, Ivone. Cabo de guerra (2016)
- BETTO, Frei. Batismo de sangue (1982)
- BETTO, Frei. Cartas da prisão (2017)
- BISCHAIN, Sonia Regina. Nem tudo é silêncio (2010)
- BISCHAIN, Sonia Regina. Viandante entressonhos (2017)
- BONASSI, Fernando. Prova contrária (2003)
- BRACHER, Beatriz. Não falei (2004)
- BRAFF, Menalton. Na teia do sol (2004)
- BRANDÃO, Ignacio Loyola de. Zero (1975)
- BRANDÃO, Ignacio Loyola de. Não verás país nenhum (1981)
- BRITO, Ronaldo Correia de. Estive lá fora (2012)
- BRUM, Liniane Haag. Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia (2012)
- BUARQUE, Chico. Benjamin (1995)
- CALDAS, Álvaro. Tirando o capuz (1981)
- CALLADO, Antonio. Quarup (1967)
- CALLADO, Antonio. Bar Don Juan (1971)
- CALLADO, Antonio. Reflexos do baile (1976)
- CALLADO, Antonio. Sempre viva (1981)
- CALLADO, Antonio. A expedição Montaigne (1982)
- CARVALHO, Bernardo. Os bêbados e os sonâmbulos (1996)
- CASTILHO, Miguel de. Restinga (2015)
- CHACEL, Cristina. Seu amigo esteve aqui (2012)
- CHIAVERINI, Tomás. Correio do fim do mundo (2018)
- COELHO, Teixeira. História natural da ditadura (2006)
- CONY, Carlos Heitor. Pessach: a travessia (1967)
- CONY, Carlos Heitor. Pilatos (1974)
- CONY, Carlos Heitor. Romance sem palavras (1999)
- COSTA, Caio Túlio. Cale-se (2003)
- COSTA, Dagoberto Alves da. Memórias do Araguaia: depoimentos de um ex-guerrilheiro (2018)
- DEAK, Anita. No fundo do oceano, os animais invisíveis (2020)
- FRANÇA JR, Oswaldo. Um dia no Rio (1969)
- FRANCIS, Paulo. Cabeça de papel (1976)
- FRANCIS, Paulo. Cabeça de negro (1978)
- FREIRE, Alípio. Estação Paraíso (2007)
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. Retrato calado (1988)

- FUKS, Julián. A resistência (2015)
- GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro? (1979)
- GARCEZ, Lucília. Outono (2018)
- GRAMMONT, Guiomar. Palavras cruzadas (2015)
- GROSSMANN, Judith. Todos os filhos da ditadura (2015)
- GUARANY, Reinaldo. A fuga (1984)
- GUIMARÃES, Josué. Os tambores silenciosos (1977)
- HATOUM, Milton. Cinzas do norte (2005)
- HATOUM, Milton. Dois irmãos (2000)
- HATOUM, Milton. O lugar mais sombrio, 1: A noite da espera (2017)
- HATOUM, Milton. O lugar mais sombrio, 2: Ponto de fuga (2019)
- HATOUM, Milton. O lugar mais sombrio, 3: Título não divulgado (2022)
- HERINGER, Victor. O amor dos homens avulsos (2015)
- HIDALGO, Luciana. Paris – Rio – Paris (2017)
- JUDAR, Cristina. Elas marchavam sob o sol (2021)
- KONDER, Rodolfo. Cadeia e os mortos (1977)
- KONDER, Rodolfo. Tempo de ameaça (1978)
- KUCINSKI, B. K. Relato de uma busca (2011)
- KUCINSKI, B. Você vai voltar pra mim e outros contos (2014)
- KUCINSKI, B. Os visitantes (2016)
- KUCINSKI, B. A nova ordem (2019)
- KUCINSKI, B. A cicatriz e outras histórias (2021)
- LAGE, Claudia. O corpo interminável (2019)
- LEAL, Beatriz. Mulheres que mordem (2015)
- LEITÃO, Miriam. Tempos extremos (2014)
- LEVY, Tatiana Salem. A chave de casa (2007)
- LINS, Osman. Avalovara (1973)
- LISBOA, Adriana. Azul corvo (2010)
- MACHADO, Ana Maria. Tropical sol da liberdade (1988)
- MELLO, Roger. Clarice (2018)
- MENEZES, Holdemar. A maçã triangular (1996)
- MIGUEL, Salim. A voz submersa (1984)
- MIGUEL, Salim. Primeiro de abril (1994)
- MOLNAR, Vanessa. A importância dos telhados (2020)
- MONTELLO, Josué. Uma varanda sobre o silêncio (1981)
- MORAES, João Luiz. O calvário de Sônia Angel Jones (1994)
- MOTA, Urariano. Soledad no Recife (2009)

- MOURÃO, Rui. Curral dos crucificados (1971)
- MOURÃO, Rui. Cidade calabouço (1973)
- NASCIMENTO, Esdras do. Paixão bem temperada (1970)
- OLIVEIRA NETO, Godofredo de. Amores exilados (1997)
- PAIVA, Marcelo Rubens. Feliz ano velho (1982)
- PAIVA, Marcelo Rubens. Ainda estou aqui (2015)
- PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. O filho da ditadura (2010)
- PAZ, Carlos Eugênio. Viagem à luta armada (1996)
- PILAGALLO, Oscar. Lua de vinil (2016)
- PILLA, Maria. Volto semana que vem (2015)
- PINTO, José Alcides. Manifesto traído (1998)
- POMPEU, Renato. Quatro-olhos (1976)
- QUINTELLA, Ary. Combati o bom combate (1971)
- REINA, Eduardo. Depois da rua Tutoia (2016)
- REZENDE, Maria Valéria. Outros cantos (2016)
- RIBEIRO, Edgard Telles. O punho e a renda (2010)
- RIBEIRO, Edgard Telles. Damas da noite (2014)
- RIBEIRO, Edgard Telles. Uma mulher transparente (2018)
- ROCHA, Rosângela Vieira. O indizível sentido do amor (2017)
- RUAS, Tabajara. O amor de Pedro por João (1982)
- RUFFATO, Luiz (org.). Nos idos de março (2014)
- SAKAMOTO, Oscar. Dois (2017)
- SANT'ANNA, Sérgio. Um romance de geração (1980)
- SANTIAGO, Silviano. Em liberdade (1981)
- SANTIAGO, Silviano. Stella Manhattan (1985)
- SCHNEIDER, Henrique. Setenta (2018)
- SCHWARZ, Roberto. A lata de lixo da história (2014)
- SCLIAR, Moacyr. Os leopardos de Kafka (2000)
- SCLIAR, Moacyr. Vozes do golpe: Mãe judia, 1964 (2004)
- SEABRA, Roberto. Silêncio na cidade (2017)
- SILVEIRA, Maria José. O fantasma de Luis Buñuel (2004)
- SILVEIRA, Maria José. Felizes poucos (2016)
- SILVESTRE, Edney. Vidas provisórias (2013)
- SILVESTRE, Edney. O último dia da inocência (2019)
- SIRKIS, Alfredo. Os carbonários (1980)
- SIRKIS, Alfredo. Roleta chilena (1981)
- SMANIOTO, Sheyla. Meu corpo ainda quente (2020)

- SOUZA, Márcio. Operação silêncio (1979)
- STUDART, Heloneida. Trilogia da tortura, 1: O pardal é um pássaro azul (1981)
- STUDART, Heloneida. Trilogia da tortura, 2: O estandarte da agonia (1981)
- STUDART, Heloneida. Trilogia da tortura, 3: O torturador em romaria (1986)
- TAPAJÓS, Renato. Em câmara lenta (1977)
- TAVARES, Flávio. Memórias do esquecimento (1999)
- TELLES, Lygia Fagundes Telles. As meninas (1973)
- TERRON, Joca Reiners. Noite dentro da noite (2017)
- TEZZA, Cristovão. O professor (2014)
- TIBURI, Marcia. Sob os pés, meu corpo inteiro (2018)
- TIERRA, Pedro. Poemas do povo da noite (2017)
- TIERRA, Pedro. Pesadelo (2019)
- TREVISAN, João Silvério. Pai, Pai (2017)
- VALLI, Virgínia. Eu, Zuzu Angel, procuro o meu filho (1986)
- VEIGA, José J. Sombras de reis barbudos (1972)
- VEIGA, José J. Os pecados da tribo (1976)
- VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou (1989)
- VENTURA, Zuenir. Vozes do golpe: Um voluntário da pátria (2004)
- VERAS, Marcos. Qualquer maneira de amar (2014)
- VERISSIMO, Erico. Incidente em Antares (1971)
- VERISSIMO, Luis Fernando. Vozes do golpe: A mancha (2004)
- VERUNSCHK, Micheliny. Trilogia infernal, 1: Aqui, no coração do inferno (2016)
- VERUNSCHK, Micheliny. Trilogia infernal, 2: O peso do coração de um homem (2017)
- VERUNSCHK, Micheliny. Trilogia infernal, 3: O amor, esse obstáculo (2018)
- VIDAL, Paloma. Mar azul (2012)
- VILELA, Luiz. Os novos (1971)
- WINCK, Otto Leopoldo. Que fim levaram todas as flores (2019)