

CONSIDERAÇÕES SOBRE A NARRAÇÃO EM *K.: RELATO DE UMA BUSCA*,
DE BERNARDO KUCINSKI

*REMARKS ON THE NARRATION IN K.: RELATO DE UMA BUSCA BY
BERNARDO KUCINSKI*

Arthur Barboza Ferreira¹

RESUMO: O artigo tece considerações sobre a narração no romance *K.: relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski. Conclui-se que, se a narrativa pode ser chamada de fragmentária, ela apresenta uma linha narrativa principal relativamente cronológica e, nela, há um narrador mostrando empatia para com o protagonista. Essa empatia do narrador em relação a K. assinala um componente político e ético — além do estético — presente no romance.

Palavras-chave: *K.: Relato de uma busca*; narrador; memória.

ABSTRACT: The article makes remarks on the narration in the novel *K* (2011). by Bernardo Kucinski. It finds that, if the narrative can be considered fragmentary, it presents a relatively chronological main narrative line with a narrator showing empathy towards the protagonist. This narrator's empathy with K. underlines a political and ethical component — besides the aesthetic one — present in the novel.

Keywords: *K.: Relato de uma busca*; narrator; memory.

O romance *K.: Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, retrata o período da última ditadura militar brasileira (1964-1985) ou, para ser mais preciso, o período entre 1969 e 1978, no qual o país esteve sob a vigência do Ato Institucional nº 5 — AI-5, decretado em dezembro de 1968. O período sob o AI-5 foi marcado pela violência implacável do Estado, envolvendo perseguição a opositores, tortura²,

¹ Mestrando, UFG. Bolsista do CNPq.

² Ver, a respeito, Kucinski (2013).

assassinato e desaparecimento de corpos, censura prévia na imprensa³, censura no mercado editorial, entre outras atrocidades.

O romance de Bernardo Kucinski focaliza um acontecimento mais ou menos privado, um pai procurando por sua filha desaparecida, porém esse acontecimento está dialeticamente ligado ao contexto nacional do regime militar. Nesse sentido, o romance se afasta da literatura de Franz Kafka (à qual críticos às vezes o aproximam), pois questões nacionais não aparecem amiúde no autor tcheco. Se a nação não é tematizada n'*O processo* nem n'*O castelo*, parece valer, a respeito do romance de Kucinski, uma observação de Jaime Ginzburg acerca do narrador na literatura brasileira contemporânea:

[...] algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada [...]. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como [...] luto por um ser amado, [...] paternidade [...]) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social. (GINZBURG, 2012, p. 205).

Com efeito, no romance de Bernardo Kucinski um pai tenta encontrar sua filha desaparecida, mas ao fazê-lo acaba tratando da esfera pública relacionada a esse drama pessoal. Daí uma das epígrafes do romance, tirada de um romance de Mia Couto: “Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (*apud* KUCINSKI, 2016a, p. 7). Assinale-se que o romance de Kucinski não incorpora simplesmente dados biográficos de um lado e dados históricos bem documentados de outro, mas antes os submete a um tratamento estético *sui*

³ A censura prévia se deu em muitos jornais. Envolveu o exame dos conteúdos preparados para publicação antes do fechamento das edições, o que ocorreu, por exemplo, com o semanário carioca *O Pasquim*, protagonista da imprensa alternativa à época – ver, a respeito, Braga (1991), Brasil (2012) e Kucinski (2018). Os efeitos dessa censura em jornais foram negativos em vários sentidos, com a possibilidade de atraso da publicação das edições, trabalho adicional para substituir textos censurados etc. Por vezes, até a redação dos jornais era presa pela polícia. Foi o que ocorreu com o semanário carioca. E não foi um caso isolado. Milton Hatoum retrata ficcionalmente algo semelhante com a redação da revista brasiliense *Tribo* (que realmente existiu), opositora ao regime, no primeiro romance de uma trilogia que retrata o regime – ver Hatoum (2017).

generis, por meio de vários expedientes formais. Esses expedientes são indissociáveis de uma problemática vinculada ao passado, ao esquecimento, à culpa, dentre outros temas importantes à literatura de testemunho. Segundo Luciane Maria Said Andersson, em sua tese a respeito do romance de Kucinski,

Em geral, o testemunho é elaborado por uma testemunha que, por excelência, viveu a experiência que narra, porém não a viveu integralmente. Ela, a testemunha, depara-se com a primeira impossibilidade: testemunhar aquilo que não viveu em sua completude. Falar pelos que morreram [...]. Ela é uma *superstes*, uma sobrevivente [...]. (ANDERSSON, 2014, p. 13).⁴

É o que se deu com Bernardo Kucinski, um sobrevivente do regime. Jornalista à época, foi trabalhar na Europa. Já sua irmã, Ana Rosa Kucinski Silva, que fazia parte da Aliança Libertadora Nacional – ALN (vinculada ao Partido Comunista do Brasil), foi sequestrada, torturada, assassinada e desaparecida⁵. Ana tinha o sobrenome “Silva” pois se casara com Wilson Silva, colega de faculdade de Kucinski. Seu pai, Meir Kucinski, escritor de ídiche, nascido na Polônia, procurou reaver seu corpo, em vão. Eurídice Figueiredo (2017) fornece vários desses dados biográficos e ainda outros como este que é bastante significativo: “[...] foi através do irmão [Bernardo Kucinski] que Ana Rosa conheceu Wilson e começou a sua militância política [...]” (p. 125). Ou seja, Bernardo Kucinski teria levado, em alguma medida, sua irmã à militância, ação que pode ser relacionada à morte dela, sugerindo um certo peso de culpa sobre ele.

Figueiredo (2017) salienta que o romance envolve uma “transfiguração dos fatos em narrativa” (p. 121), que, em *K*, “verdade e fabulação se mesclam, se hibridizam” (p. 141). Com efeito, uma das epígrafes do romance é tirada de uma

⁴ O conceito de testemunha usado por Andersson, apreensível no trecho, é um tanto estrito. Em seu ensaio “Memória, história, testemunho”, Jeanne Marie Gagnebin propõe um conceito mais amplo de testemunha, envolvendo 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 [...]” (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

⁵ Altera-se a regência do verbo desaparecer, de intransitivo para transitivo, para expressar a ideia de que há um agente e um objeto relacionados ao desaparecimento, de que alguém desaparece alguém.

passagem de *Grande Sertão: Veredas*, podendo-se depreender dela, entre outras coisas, o elemento da imaginação presente no ato de narrar: “Conto ao senhor é o que 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” (*apud* KUCINSKI, 2016a, p. 7). Dessa epígrafe também se pode depreender que o ato de narrar é subjetivo, limitado a um ponto de vista, um foco narrativo. Assim, o romance coloca em xeque a própria autoridade das vozes que enunciam, já que essas vozes advêm da imaginação e vivem acontecimentos a partir de um dado ângulo.

Outro índice de fabulação, em oposição à verdade, na narrativa, é a presença de metaficção nalgumas passagens. Tome-se o exemplo do capítulo “Livros e expropriação”, em torno do marido de A.:

No dia em que os militares saíram às ruas, suspendendo as garantias civis, enquanto o medo e a incerteza invadiam os corações dos ativistas de esquerda, *nosso personagem* [o marido de A.], resoluto, convocou para uma missão especial um de seus confidentes do ideal socialista que tinha carro. (KUCINSKI, 2016a, p. 51, grifos nossos).

No trecho, o narrador chama o marido de A. de “personagem”. Transparece o estatuto de ficcionalidade da personagem, ao invés de esconder esse estatuto. Esse trecho tem como correlato outro, no capítulo “A reunião da Congregação”, no qual o narrador comenta: “Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião” (*ibidem*, p. 142), novamente indicando o caráter ficcional da narrativa.

No romance, os vários focos narrativos ou pontos de vista evidenciam uma composição multifacetada, dividida em 28 capítulos ou fragmentos. Andersson afirma que “o livro pode ser lido em conjunto, como romance, ou em pedaços, como contos” (ANDERSSON, 2014, p. 29). A estudiosa parece afirmá-lo encorajada por palavras de Kucinski numa entrevista: “[...] escrevi cerca de 150 contos nos últimos três anos, incluindo os capítulos de *K*, que funcionam como contos autônomos [...]” (KUCINSKI

apud ANDERSSON, 2014, p. 25). No entanto, talvez seja lícito discordar de Kucinski e de Andersson: a afirmação de que os capítulos de *K.* são autônomos parece uma simplificação excessiva da estrutura do romance. Observa-se a existência de uma linha narrativa principal, composta de 15 fragmentos em torno da personagem K. (em busca de sua filha desaparecida, A.), ou seja, mais da metade dos capítulos-fragmentos do romance; e que, conquanto fragmentária, é uma linha narrativa bastante cronológica.

Não só existe uma hierarquia entre os focos narrativos, dada a preponderância de uma linha narrativa entre eles — aquela em torno de K. —, como a disposição dos capítulos-fragmentos que compõem essa linha narrativa não admite permutas. A linha narrativa em torno de K. parece caber na categoria de “arte orgânica”, enquanto vários dos demais fragmentos podem ser considerados relativamente inorgânicos. O conceito de “arte inorgânica” é usado por Peter Bürger (2012) para designar composições literárias nas quais se pode permutar suas partes sem grandes danos à totalidade da obra. Seria o caso, por exemplo, de vários poemas surrealistas. Em acréscimo aos exemplos dados por Bürger, talvez seja lícito apontar as *Aventuras do Barão de Münchhausen*, de Rudolph Erich Raspe, levando em consideração a estrutura imanente dessa obra. Ela apresenta episódios que podem ser permutados e mesmo suprimidos. Dado o seu caráter inorgânico, as aventuras do barão foram adaptadas muitas vezes, de modo que resultaram em numerosas versões, umas mais enxutas, outras mais volumosas. Parece ser o que se dá, também, em menor grau, com *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Nessa obra, pode-se permutar capítulos, lê-los em diferentes ordens, e quiçá suprimir algum deles sem grande prejuízo à totalidade. Ou seja, são como contos. Portanto, devem ser sublinhadas as diferenças entre os romances de Graciliano e Kucinski, no que tange à sua organicidade, pois elas são mais do que

consideráveis: não é possível fazer permutas entre muitos dos capítulos de *K.* sem prejudicar o andamento da narração: *K.* é bem mais orgânico do que *Vidas Secas*⁶.

O expediente formal das metonímias, na narrativa, mostra como os capítulos do livro de Kucinski não podem ser dispostos em qualquer forma aleatória. Exemplos: no caso do marido de A., no capítulo “Livros e expropriação”, algo que restará dele após ser desaparecido é sua biblioteca: “[...] os livros seriam os únicos vestígios de sua vocação revolucionária, pequenas lápides de um túmulo até hoje inexistente” (KUCINSKI, 2016a, p. 52). Essa metonímia da biblioteca se repete em “Os desamparados”: “está vendo esse apinhado de livros na garagem? Tudo dele... agora, sem serventia” (p. 80). No capítulo “A cadela”, a figura da cadela Baleia funciona como metonímia do casal que é desaparecido. Em “Dois informes”, o maxilar saliente de “Rodriguez” (codinome) o identifica como sendo o marido de A. Em “Um inventário de memórias”, fotos funcionam como metonímia de A. Em “A terapia”, a narração se dá em torno de uma faxineira que trabalha para o delegado Fleury. O uso do cianureto (embora não nomeado) identifica uma mulher presa como a mulher do casal do capítulo “A queda do ponto”; assim, o cianureto é metonímia de A. Algumas dessas metonímias tornam-se perceptíveis somente quando a narrativa é lida na ordem tal como é disposta, o que contraria a ideia de Andersson (2014) de que o romance possa ser lido como contos autônomos.

A seguir, um esquema dos capítulos-fragmentos do livro, com breves notas acerca da narração. Note-se a preponderância da linha narrativa em torno de K., que funciona como a espinha dorsal da narrativa:

⁶ Uma alternativa viável, porém não explorada aqui, ao tratar dessas questões como o fragmentário e a (in)organicidade no romance de Kucinski, poderiam ser as teorizações de Maurice Blanchot sobre o fragmentário. Como aponta Juliana Pacheco Oliveira Neves, “O termo fragmentário encontra sua reflexão mais profunda na obra de Maurice Blanchot” (NEVES, 2019, p. 34).

Capítulo	Narração
As cartas à destinatária inexistente	Monólogo interior direto. Voz que enuncia: parente próximo de A.
Sorvedouro de pessoas	Narração em 3ª pessoa. Foco narrativo em torno de K.
A queda do ponto	Narração em 3ª pessoa. Foco narrativo num casal de guerrilheiros.
Os informantes	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
Os primeiros óculos	Narração em 3ª pessoa. Foco narrativo em A. O narrador não perscruta os pensamentos de A., tendo acesso somente ao seu exterior.
O matrimônio clandestino	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
Carta a uma amiga	Carta de A. a uma amiga. Narrador não interfere.
Livros e expropriação	Narração em 3ª pessoa. Foco narrativo no marido de A.
Jacobo, uma aparição	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
A cadela	Voz concedida a um dos sequestradores de A. e seu marido.
Nesse dia, a Terra parou	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
A abertura	A voz que enuncia é de Fleury. Ele sempre se dirige a alguém. O narrador não interfere.
<i>A matzeivá</i>	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
Os desamparados	Narrador: pai do marido de A.
Imunidades, um paradoxo	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
Dois informes	Narração em 3ª pessoa. Foco narrativo num informante infiltrado, “Souza”, um “cachorro”. Discurso indireto livre.
Baixada Fluminense, pesadelo	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
Paixão, compaixão	Narradora: advogada, amante de Fleury. Ela dirige-se a uma “senhora”, mãe de um preso assassinado.
Um inventário de memórias	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
A terapia	Narração em 3ª pessoa; foco narrativo em Jesúina Gonzaga, faxineira que trabalha para o delegado Fleury.
O abandono da literatura	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
O livro da vida militar	Gênero textual do capítulo: inventário. Em itálico, o pensamento e a escrita de um general; o que não está em itálico é a voz do narrador.
Os extorsionários	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
A reunião da Congregação	Narração em 3ª pessoa em torno de professores universitários. O narrador não tem acesso ao pensamento dos professores: apenas especula o que pensam.
As ruas e os nomes	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
Sobreviventes, uma reflexão	Capítulo destoante, em tom ensaístico. A voz do narrador parece estar “fora” ou “acima” da narrativa. A narrativa como que congela.

No Barro Branco	Retoma-se a linha narrativa em 3ª pessoa em torno de K.
Mensagem ao companheiro Klemente	Mensagem de Rodriguez. Narrador não interfere.
<i>Post Scriptum</i>	Mesma voz de “As cartas à destinatária inexistente”, desta vez confirmado como sendo um irmão de A.

Como se vê, há um vaivém da linha narrativa em torno de K. Talvez o conceito musical do contraponto complemente a metáfora de “espinha dorsal” mencionada acima. Poder-se-ia sugerir também a metáfora da espiral, remontando ao romance *Avalovara*, de Osman Lins, publicado em 1973. No entanto, essa metáfora parece ter uma desvantagem, pois no romance de Lins – que tematiza um tanto discretamente a ditadura – há oito linhas narrativas seguindo uma determinada lógica composicional, sendo específica demais para qualificar também o romance de Kucinski.

Se por um lado há uma multiplicidade de pontos de vista ou focos narrativos⁷, constata-se que a narrativa não envolve saltos temporais muito grandes entre os capítulos-fragmentos: eles seguem um tempo relativamente cronológico. Quando há saltos no tempo, eles costumam acontecer dentro da linha narrativa em torno de K., quando o narrador acessa sua mente. Nessa linha narrativa, o narrador não só se mantém junto de K., por vezes entrando em sua mente, como também mostra empatia para com ele, em sua busca vã pela filha. A propósito desse tipo de narrador, Jaime Ginzburg constata, acerca de uma passagem do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós – outra narrativa que tematiza a ditadura militar –, um foco narrativo “caracterizado por empatia” (GINZBURG, 2012, p. 206). É o que acontece várias vezes com o narrador nos capítulos em torno de K, perscrutando, por exemplo, as memórias involuntárias do pai agonizado, como no capítulo “A queda do ponto”:

⁷ Parece haver a preocupação, no romance, de não fazer generalizações, a fim de captar o regime militar em suas várias facetas. É como ocorre em Milton Hatoum, quando se menciona que nem todos os militares apoiaram o regime, e que na igreja também houve oposição: “Generais ilustrados vencidos pelos terroristas da extrema direita, civis e militares” (HATOUM, 2019, p. 55); “padres e bispos progressistas” (p. 109); “Desde abril de 64 estão prendendo e matando tudo que é opositor, até índios e militares” (p. 276).

K. [...] lembrou-se subitamente de outra escadaria em outros tempos, em Varsóvia, igualmente em mármore e também no estilo neoclássico, que ele galgara aos saltos, ainda jovem e valente, para indagar o paradeiro de sua irmã Guita [...]. A imagem repentina de Guita puxou a do delegado que o expulsara do topo da escadaria de Varsóvia aos gritos de que sua irmã nunca fora presa, de que teria fugido para Berlim, isso sim, com algum amante. (KUCINSKI, 2016a, p. 36-37).

Pode-se depreender do trecho certa empatia do narrador pelo protagonista: a adjetivação “valente” é sugestiva. Há ainda o adjetivo “cansado” atribuído recorrentemente a K., como na passagem a seguir, tirada do capítulo-fragmento “No Barro Branco”:

Lembrou-se novamente de quando o arrastaram acorrentado pelas ruas de Wloclawek para humilhá-lo perante os comerciantes. Agora também se arrastava, alquebrado, embora sem correntes [...] K. sentia-se muito cansado. As pernas fraquejando, uma sensação de tontura. Chegou ao pavilhão amparado pelo sargento. (KUCINSKI, 2016a, p. 159-160).

É como se o narrador sentisse todas essas sensações juntamente com K., mantendo-se bem próximo a ele. Também, o mergulho do narrador na mente de K., acessando memórias involuntárias, é digno de nota, pois esse narrador não faz esse mergulho em mais nenhuma personagem. Por exemplo, no capítulo “A abertura”, quem tem voz é Fleury e o narrador não acessa a sua mente. Desse modo, o narrador em K. pode ser enquadrado na categoria de “onisciência seletiva” presente na tipologia de Norman Friedman (2002) e descrita por Ligia Chiappini Moraes Leite (2002, p. 54-58).

Mais um exemplo dessa onisciência seletiva: em “Os primeiros óculos”, a filha de K. aparece, mas o narrador não desvenda seus pensamentos, acessa somente sua exterioridade. Essa limitação parece remeter à insuficiência da figura do narrador, seu poder limitado ante a totalidade dos fenômenos a partir dos quais ele só pode coletar recortes. Por esse motivo, o narrador assemelha-se à figura de um trapeiro, para usar

uma metáfora descrita por Gagnebin (2009, p. 53-54): ele lida com trapos, pedaços de tecido, não tem acesso à totalidade dos acontecimentos.

Figueiredo (2017, p. 143) identifica uma “profundidade temporal” ligada às memórias involuntárias de K., manifesta, aparentemente, através de uma espécie de sobreposição temporal externa às personagens. Por exemplo, no capítulo-fragmento “As ruas e os nomes” constata-se um presente imbuído de passado: nele se mostra que ruas e avenidas importantes em cidades brasileiras recebem nomes de figuras truculentas e autoritárias, como a de certos militares, ao passo que os nomes de pessoas assassinadas pelo Estado são relegados a ruas pequenas e insignificantes. Essa relação de fusão entre os tempos na narrativa faz lembrar as reflexões de Anatol Rosenfeld (1996) ao caracterizar o romance moderno⁸.

Correlatamente, no capítulo “Os extorsionários” o narrador penetra de novo a mente de K., que compara a repressão no Brasil à repressão da Polônia de outros tempos. De modo similar, no capítulo-fragmento “O livro da vida militar”, a carnificina do regime militar é comparada à Guerra de Canudos. Essa profundidade e essa sobreposição temporais ainda ocorrem na narrativa por meio da remissão ao futuro, através de prolepses. O narrador não está imerso apenas nos anos de 1970 ou mesmo no século XX: ele também mostra conhecer a primeira década do século XXI. Eis um exemplo de prolepse: “Ele [K.] não podia saber que quarenta anos depois esse muro [simbolizando a ditadura e o silêncio] ainda estará de pé, intocado” (KUCINSKI, 2016a, p. 136). Onde se vê que a profundidade temporal no romance não é apenas retrospectiva, mas também prospectiva: presente, passado e futuro se interconectam.

A culpa é uma questão central na narrativa. Como observa Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 75), o sobrevivente vive o sentimento da culpa por sobreviver. A seguir, várias passagens nas quais a questão da culpa emerge na narrativa: “A chave da

⁸ Este artigo remete aos estudos de Ginzburg (2012) e Rosenfeld (1996) para examinar a narração em *K.*, tirando proveito de ambos. No entanto, alerta-se que esses estudos apresentam diferentes constatações e têm objetos de análise diferentes. Como assinala Ginzburg (2012), a literatura contemporânea brasileira apresenta algumas recorrências próprias.

solução era assumir a derrota, dar a luta por encerrada. Mas 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, 2016a, p. 28, capítulo “A queda do ponto”); “K. [...] ainda se remoía de culpas quando telefona seu amigo escritor e advogado (p. 36, “Os informantes”); “A filha confiara na outra família, não nele [...] Teria sido uma resposta ao seu segundo casamento com aquela alemã que a filha detestava? Ou à sua devoção tão intensa à língua iídiche? [...] Essa hipótese somava mais culpas à sua culpa” (p. 44, capítulo “O matrimônio clandestino”); “Ah, se não pensasse o tempo todo na língua iídiche, na literatura, se tivesse dado mais atenção à filha, a seus filhos...” (p. 54, capítulo “Jacobó, uma aparição”); “[...] ou vai ver a cachorrinha era para disfarçar, ou com esse ouvido aguçado dela fazia de guarda, dava o alerta, só que dessa vez ela bobou, demorou demais, não latiu a tempo, será que se sente culpada?” (p. 61, capítulo “A cadela”); “[...] O pai que procura a filha desaparecida nunca desiste. Esperanças já não tem, mas não desiste. Agora quer saber como aconteceu. Onde? Quando exatamente? Precisa saber, para medir sua própria culpa. Mas nada lhe dizem” (p. 84-85, capítulo “Imunidades, um paradoxo”). Acrescente-se ainda o seguinte trecho:

K. fecha a caixa e a recoloca onde a havia encontrado. Pensa: se tivesse levado ao tal médico do Rio um álbum inteiro com fotografias da filha, desde o seu nascimento até a véspera da desapareção, acompanhando toda a sua vida, mostrando-a por inteiro, talvez ele a teria reconhecido e esclarecido o que aconteceu. Mas ele não tinha um álbum de fotografias da filha. Tão ocupado com a literatura e seus artigos para os jornais, disso nunca havia cogitado. (KUCINSKI, 2016a, p. 112, capítulo “Um inventário de memórias”).⁹

⁹ A culpa também é um tema nos últimos dois livros de Milton Hatoum, acometendo seu narrador-protagonista, Martim. Tomem-se os seguintes trechos: “Já começava a ver a capital e o meu passado com olhos de desertor, me sentia culpado e acovardado por fugir, por não ter ido a reunião da [revista] *Tribo* [...], por não dividir com meus amigos uma cela na polícia política, uma culpa que crescia, como se fosse um crime” (HATOUM, 2017, p. 236); “[...] ainda sinto culpa por ter faltado à reunião da *Tribo* [...]” (HATOUM, 2019, p. 12-13). Também o romance de Adriana Lisboa (2014) tematiza o sentimento de culpa, desta vez num ex-guerrilheiro do Araguaia desertor que passa a vida remoendo sua deserção, sentindo-se culpado por ter sobrevivido: “E a vida era uma contradição de termos: ele havia deixado a vida para trás a fim de continuar vivo, anos antes, e essa equação [...]

Mais que a culpa, problema subjetivo, parece que a força motriz fundamental da narrativa está numa luta contra o esquecimento, não só de ordem individual, mas de ordem coletiva também.

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignoraram antes dele, o separador das cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado, como a atestar autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um *mal de Alzheimer nacional*. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos. (KUCINSKI, 2016a, p. 15, grifos nossos).

Com efeito, a narrativa assinala mais de uma vez a ignorância da sociedade brasileira quanto às atrocidades da última ditadura: “Lá fora segue a vida inalterada, senhoras vão às compras, operários trabalham, crianças brincam, mendigos suplicam, namorados namoram” (KUCINSKI, 2016a, p. 26, capítulo “A queda do ponto”); “Lá fora a vida segue como sempre” (p. 29, capítulo “A queda do ponto”).

Aqui foram explorados alguns aspectos da narração em *K*. Em conclusão, observa-se que, ainda que tal narrativa possa ser chamada de fragmentária, ela apresenta uma linha narrativa cronológica e, nela, um narrador que se mostra empático para com o protagonista. Essa empatia se relaciona com os sofrimentos do protagonista, a quem o narrador mostra certo grau de compaixão, como acontece com a personagem feminina no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, no trecho em que a personagem é torturada, conforme apontado por Jaime Ginzburg (2012). De modo semelhante, e que vai além do aspecto estético, a empatia do narrador de Kucinski em relação a *K*. assinala um componente político e ético no romance, como foi também ilustrado por alguns fragmentos da narração.

dava choques elétricos todos os dias nas cicatrizes abertas [...]” (LISBOA, 2014, p. 176). A narrativa *Os visitantes*, de Kucinski (2016b), retoma a questão, à sua maneira.

REFERÊNCIAS

ANDERSSON, Luciane Maria Said. *As cadeias da humanidade são feitas de papel: O testemunho da ditadura civil-militar no romance K*. 204 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2014/Teses/tese%20-%20revis%C3%A3o%20final.pdf>>. Acesso em 18 fev. 2020.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora UnB, 1991.

BRASIL, Bruno. A breve história e a caracterização d'O Pasquim. *Revista do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 159-176, 2012.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Trabalho original publicado em 1974).

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

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 4 fev. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In _____. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 49-58.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Milano, n. 2, p. 199-221, 2012.

HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUCINSKI, Bernardo. *Pau de arara: a violência militar no Brasil*. Trad. Flávio Tavares. São Paulo: Edição Fundação Perseu Abramo, 2013. (Trabalho original publicado em francês em 1971).

_____. *K: Relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a. (Trabalho original publicado em 2011).

_____. *Os visitantes: novela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

_____. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2018. (Trabalho original publicado em 1991).

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. [ePub]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

NEVES, Juliana Pacheco Oliveira. *Vaca, Tempo, Guerra, Soldado, Nariz, Cemitério: O caleidoscópio de Campos de Carvalho*. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://portal.uneb.br/ppgel/wp-content/uploads/sites/112/2019/07/pacheco_juliana.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2020.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Trabalho original publicado em 1973).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

Recebido em: 05/03/2020

Aceito em: 02/06/2020