



**UnB**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas – IL**

**ANA EMÍLIA CULLEN VAZ**

**FRAGMENTAÇÃO E SINGULARIDADE:  
ESTRATÉGIAS DO REALISMO EM K., DE  
BERNARDO KUCINSKI**

Orientador: Professor Doutor Igor Ximenes Graciano

Brasília

2014

# FRAGMENTAÇÃO E SINGULARIDADE: ESTRATÉGIAS DO REALISMO EM *K.*, DE BERNARDO KUCINSKI

Ana Emília Cullen Vaz

## RESUMO

No presente artigo faz-se uma análise do romance *K.*, de Bernardo Kucinski, à luz da teoria literária de György Lukács e suas reflexões sobre o realismo. A partir da leitura de *K.*, apresenta-se uma análise concentrada em dois aspectos: primeiro, a construção da unidade formal do romance, aspecto central para a teoria do reflexo realista segundo Lukács, diante da qual pretende-se entender como ela se dá, apesar do caráter fragmentado da narrativa; o segundo aspecto da análise concentra-se na construção da personagem central, *K.*, que, ao mesmo tempo que se singulariza, tem sua ação constantemente impedida, o que acaba por transformá-lo em símbolo de uma coletividade. Intentamos compreender, portanto, a função dessas contradições e como elas se resolvem narrativamente.

**Palavras-chave:** *K.*, Bernardo Kucinski, György Lukács, realismo.

## FRAGMENTATION AND SINGULARITY: STRATEGIES OF REALISM IN *K.*, FROM BERNARDO KUCINSKI

### ABSTRACT

The present article presents an analysis of the novel *K.*, from Bernardo Kucinski, on the literary reflection of György Lukács realism. From the reading of *K.* is presented an analysis focused on two aspects: first, the construction of the formal unity of the novel, which is a central aspect to the theory of realistic reflection according to Lukács, and how it occurs, despite the fragmented nature of the narrative; and last, the construction of the central character, *K.*, and how it shows the character singularities turning into a community symbol. Therefore, we try to understand these contradictions and how they solve itself narratively.

**Keywords:** *K.*, Bernardo Kucinski, György Lukács, realism.

### Introdução

Em 1985, Flora Sussekind publica uma análise da literatura produzida no Brasil nas duas décadas anteriores, período em que estava instaurado no país um sistema ditatorial de governo militar. Logo na abertura do livro, no primeiro parágrafo da apresentação, Flora identifica a dificuldade de se tratar de algo tão recente:

Quais as chaves para interpretar a literatura brasileira das duas últimas décadas? Como pensar no passado sobre alguma coisa que nos parece ainda

presente? Como transformar o que é memória recente, livros que mal acabamos de fechar, em História? (Sussekind, 1985, p.9)

Quase 30 anos se passaram desde então e a dificuldade de se encontrar as chaves para interpretar uma literatura que trata daquele período continua. Mesmo tendo sido publicada em 2011, a obra *K.*, de Bernardo Kucinski, tece um drama comum ao período ditatorial: a busca de um pai por sua filha desaparecida pelo sistema repressor. Além de ser uma história ficcional sobre um drama comum ao período, trata-se de um drama pessoal do próprio autor, pois essa filha desaparecida é Ana Rosa Kucinski, irmã de Bernardo Kucinski. Em uma obra na qual os limites entre ficção e realidade não estão claros, esse distanciamento histórico-temporal do ocorrido, combinado à persistência do trauma na vida do autor possibilitam o surgimento de uma narrativa diferente da que Flora encontra naqueles anos.

No prefácio de *Eu sei que você vai voltar pra mim*, livro de contos publicado em 2014 pelo autor de *K.* e que também possui como matéria literária os desdobramentos do sistema repressivo ditatorial, Maria Rita Kehl coloca perguntas que podemos dizer bem próximas das colocadas por Flora: “Quando termina a escrita de um trauma? Quantos anos, ou décadas, são necessários para que um fato traumático se incorpore à memória social sem machucar nem se banalizar?” (Kehl, 2014, p.15). Mais adiante no prefácio, a autora desdobra a pergunta para o campo da estética apontando uma resposta, que, longe de simplificar o tema, abre a discussão para o papel da arte nesse processo:

E qual o tempo necessário para se transformar o horror sem sentido em experiência estética compartilhada? A publicação de *K.*, primeiro romance do jornalista Bernardo Kucinski, fechou em 2011 a conta de quase quatro décadas desde o desaparecimento da irmã e do cunhado do autor, Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, em 1974. Duas edições esgotaram-se rapidamente e o livro foi publicado em vários países. A qualidade literária do romance prova que não há sofrimento, nem indignação, que não possam ser sublimados e transformados em arte. (Kehl, 2014, p.16)

A análise feita por Flora em *Literatura e vida literária* chega a duas possibilidades estilísticas comuns na literatura daquele período, possibilidades pautadas “ora numa linguagem cifrada, cheia de imagens, ‘barroca’; ora descritiva, naturalista, jornalística” (Sussekind, 1985, p.11). Entretanto, ela aponta uma terceira via menos explorada:

Raramente se pergunta, por exemplo, por que a preferência por estas duas faces do realismo (mágico ou jornalístico), por uma literatura superpovoada de pistas alegóricas e obcecada pela referencialidade, e não por uma linguagem menos “figurada” e mais ficcional, mais seca, e cujas elipses poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário. (Sussekind, 1985, p.10).

Essa possibilidade, pouco explorada, apontada pela autora, talvez seja a chave para interpretar a obra de Bernardo Kucinski, que, apesar de ter como matéria-prima o que pode ser chamado de fios reais, tece uma malha ficcional. Malha que parece, muitas vezes, incompleta ou fragmentada, entretanto, são exatamente as ausências que mais falam sobre as contradições da vida material, que trazem, através da forma literária, a experiência traumática vivenciada pelo personagem central. Podemos dizer que mais de duas décadas após a análise de Flora, temos uma obra que responde aos apontamentos feitos pela autora: uma obra cujas elipses respondem de modo crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário, silêncio que permanece até hoje, “o livro é pequeno para tantos sentidos, para tão bem delineada construção do vazio ou da presença da ausência que (não) preenche o lugar de um desaparecido” (Vieira, 2013, p.55).

Partindo dessa percepção sobre a obra, de que não consiste em realismo alegórico nem descritivo, mas realismo narrativo que reflete a vida nas suas contradições essenciais, o caminho escolhido foi o de analisá-la segundo a noção de realismo proposta por György Lukács. Um realismo dialético, que se fundamenta em um constante movimento ao real, uma ação em busca da realidade, que não está na superficialidade dos fatos, mas nas suas relações mais profundas. Em *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, Lukács deixa clara a recusa dessa teoria a uma concepção de arte que seja uma cópia estática da realidade ou uma alegoria autônoma:

Ao mesmo tempo que coloca o realismo no centro da teoria da arte, a estética marxista combate firmemente qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência à mera reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior. Ainda neste ponto, a estética marxista nada afirma de radicalmente novo; limita-se a desenvolver ao seu mais alto nível de consciência e clareza aquilo que sempre se encontrou no centro da teoria e da prática dos grandes artistas do passado. Mas, ao mesmo tempo em que combate o naturalismo, a estética do marxismo combate, com não menos firmeza, um outro falso extremo: a concepção que, partindo da ideia de que a mera cópia da realidade deve ser rejeitada e da ideia de que as formas artísticas são independentes dessa realidade superficial, chega a atribuir, no âmbito da teoria e da prática da arte, uma independência absoluta às formas artísticas. (Lukács, 2010, p.24-25)

Segundo Lukács, o artista deve captar os nexos entre a experiência imediata da vida humana e as estruturas históricas da sociedade, numa relação dinâmica. Nesse sentido, o realismo não está sendo entendido aqui como literatura documental ou alegórica, pois o que importa não é analisar a fidelidade a fatos reais ou a exaustiva descrição de pormenores. Também não está sendo compreendido como sinônimo de escola literária de um determinado momento histórico, mas sim como método

representativo de uma realidade social que pode ser realizado em qualquer tempo através do trabalho artístico. Essa linha teórica do realismo propõe que a obra literária seja analisada segundo sua capacidade de desvendar a realidade, concretizada a partir de estratégias formais, não de temas.

A obra parte da vida e retorna a ela. Em uma relação dialética, não se trata de diferenciar o real do imaginário, pois, a partir do momento em que se cria uma narrativa a respeito do que aconteceu, essa narrativa modifica a própria vida, dá sentido a ela, tornando-se também parte do real. No prefácio do já citado livro de contos de Bernardo Kucinski, Maria Rita Kehl coloca que:

Passado um tempo subjetivo em que silêncio e estupor são as únicas reações possíveis ante o evento traumático, as vítimas e testemunhas se põe a falar. Ou a escrever. Não é um capricho: é uma necessidade. (Kehl, 2014, p.15).

Necessidade de ação, de refletir a realidade, de romper o silêncio e problematizar a culpa, como colocado em um dos capítulos de *K.*:

O sobrevivente só vive o presente por algum tempo; vencido o espanto de ter sobrevivido, superada a tarefa da retomada da vida normal, ressurgem com força inaudita os demônios do passado. Por que eu sobrevivi e eles não? É comum esse transtorno tardio do sobrevivente, décadas depois dos fatos. (Kucinski, 2014, p.166).

Nesse capítulo com tom ensaístico, intitulado Sobreviventes, uma reflexão, a linha entre narrador e autor fica borrada, se entrelaçam as angústias de *K.*, personagem, e de Bernardo, autor. Aqui podemos ousar entender a motivação de escrita da obra, de deixar de tratar um episódio da nossa história como um drama particular e encará-lo como tragédia pública, da qual deve-se falar e incorporá-la à memória coletiva, não restringi-la aos poucos sobreviventes, silenciados:

Milan Kundera chamou de “totalitarismo familiar” o conjunto de mecanismos de culpabilização desvendados por Kafka. Nós poderíamos chamar o nosso de “totalitarismo institucional. [...] O “totalitarismo institucional” exige 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, 2014, p.168-169)

A alusão a Kafka nos deixa a certeza de que, não por acaso, o personagem principal chama-se *K.*, pois “somos levados a dois universos kafkeanos: “o labiríntico de *O processo* e o hierático de *O castelo*” (Aguiar, 2011). Mas não se trata de uma simples intertextualidade com o autor tcheco, sendo antes uma internalização desse universo, como sensivelmente apontado por Flávio Aguiar:

Mas se o pano de fundo é dado pelo escritor tcheco, a cena evocada é a do pântano da ditadura brasileira, hoje ainda fumegante e cheio de lacunas. No passado o pai procura resgatar a filha ou pelo menos a sua imagem; o escritor de hoje tenta impedir o esquecimento e reconstruir a memória. A narrativa é fragmentária, através de instantâneos elaborados a partir de pequenos detalhes, objetos, palavras que espocam liberando esperanças e desilusões. Se a dor suprema pertence ao pai, a sua tragédia é a de todos nós. (Aguiar, 2011)

Lukács possui uma vasta obra ao longo da qual desenvolve sua teoria a respeito do romance. Não é intuito desse artigo discutir amplamente as categorias lukácsianas, mas analisar a obra literária *K.* a partir da noção de realismo proposta por ele. Nesse sentido, o presente estudo divide-se em duas partes: a primeira trata-se de uma análise da estrutura da obra, de aparente fragmentação narrativa, na qual o drama central é intercalado por capítulos paralelos, mas que somente na superfície estão desconectados. Se na vida há uma aparente ruptura entre essência e aparência, é função da arte refletir essa ruptura superficial ao mesmo tempo em que lhe devolve a integridade. Já a segunda parte consiste em uma análise do processo de tipicização de *K.*, personagem central, dentro da concepção lukácsiana de tipo, de movimento de particular ao universal, concretizando-se em um singular. Ao mesmo tempo, há uma contraditória perda dessa tipicidade quando *K.* torna-se símbolo vazio de sentido, através das estratégias do sistema repressor de silenciamento e impedimento da ação.

### **Estrutura narrativa: fragmentação aparente**

“O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (Lukács, 2000, p.55). Partindo dessa afirmativa de Lukács sobre o gênero romance, podemos interpretar que a forma fragmentada de composição de *K.* cumpre uma função de refletir a realidade que também se encontra fragmentada, a realidade não é mais apreensível em sua totalidade, principalmente em um momento de crise como o período ditatorial, em que as certezas estão perdidas, mas que o desejo de se alcançar a totalidade, de dar sentido ao mundo, permanece. Por isso, se na realidade os nexos estão ocultos, eles devem aparecer na obra, pois, cabe ao trabalho literário “captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um entrelaço que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada.” (Lukács, 1965, p.95). Nesse sentido que intentamos analisar a composição dessa obra de Kucinski.

Na obra *K.*, há uma narrativa central que segue uma linearidade temporal, cujo narrador onisciente nos conduz do momento de percepção de K. de que algo estava errado, pois a filha não dava notícias há dez dias, acompanhando sua transformação ao longo da saga labiríntica em busca de informações sobre o que aconteceu, até seu esgotamento absoluto diante da aporia de sua busca. Intercalados a esses capítulos da narrativa chamada central, a obra é composta de capítulos que poderiam ser chamados de crônicas independentes, inclusive com narradores distintos.

Nesses capítulos paralelos à busca de K., temos uma variedade de narradores, em alguns capítulos é um narrador onisciente, assim como o narrador da trama central. Como exemplos desses capítulos com narrador onisciente que relata episódios cuja ligação com a busca de K. não está evidente temos *A queda do ponto*, um capítulo trata de um momento de angústia vivido por um casal dentro de seu apartamento pois sabem que estão prestes a serem presos, torturados e mortos em oposição ao cotidiano externo que continua como sempre, a vida que segue inalterada, suspeitamos que esse casal são Ana Rosa e Wilson, mas isso não está dito explicitamente. Ou o *Livros e expropriação*, capítulo que fala de um jovem revolucionário que roubava livros como forma de expropriação e assinava seu nome na primeira folha de todos eles, livros que, ironicamente, são os únicos vestígios que ficam dele, “pequenas lápides de um túmulo até hoje inexistente”, esse capítulo é inspirado em Wilson, mas também não está explícito, descobrimos isso por uma pesquisa externa, pelas características físicas marcantes do jovem descritas nesse capítulo, como queixo proeminente, que é também o modo como Wilson é descrito em relatos do relatório Direito à Verdade e à Memória, da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos.

Temos um capítulo bem particular dentre esses capítulos paralelos à história da busca de K. cujo narrador é uma espécie de narrador onisciente mas que deixa claro seu trabalho imaginativo: “Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos a seguir” (Kucinski, 2014, p.152). Capítulo composto de, declaradamente, o que o narrador imagina que tenha se passado na cabeça das pessoas presentes em uma Reunião do Instituto de Química da USP e trechos da ata da mesma, trata-se da reunião que decide pela demissão por abandono de função de uma professora de química que desapareceu, esse episódio ficou conhecido como uma grande injustiça cometida pela USP e um exemplo de compactuação com os absurdos da ditadura e ganhou proporções ainda

maiores após a publicação desse romance que estamos analisando, trata-se da demissão de Ana Rosa Kucinski<sup>1</sup>, que foi, recentemente, revertida simbolicamente.

Mas há alguns desses capítulos com narradores em primeira pessoa. Entre os exemplos está o do pai de Wilson em um capítulo em forma de desabafo sobre o desaparecimento do filho, no qual relata o desamparo financeiro em que se encontra, uma vez que era o filho quem sustentava a casa; ou o de uma militante comunicando-se com uma amiga, em que fala do momento que vivencia, de “tensão insuportável e sem nenhuma perspectiva de nada” (Kucinski, 2014, p.49), como afirma a narradora em carta assinada somente pela inicial A. (que suspeitamos ser Ana Rosa); ou da amante do delegado Fleury, em uma conversa quase confessional, onde só temos a fala dela, com uma mãe que a procura para conseguir informações sobre o filho que desapareceu; ou mesmo quando o próprio delegado Fleury aparece como narrador, em um capítulo extremamente impactante, no qual ele conversa com seus capangas em vários momentos diferentes, mostrando as estratégias de tortura psicológica usadas para desmoralizar os familiares: “O inimigo agora são as famílias desses terroristas. [...] Temos que desmontar esses familiares pela psicologia” (Kucinski, 2014, p.73).

Esses capítulos, se lidos isoladamente, possuem significado em si mesmos, são fortes e poderiam ser lidos como crônicas, no entanto, somente superficialmente esses trechos estão desconectados entre si e do fio condutor nuclear, pois um exame mais atento nos mostra que esses capítulos possuem nexos que os ligam à busca de K. e às outras histórias aparentemente isoladas do livro. Como alegoria, poderíamos dizer que se trata de uma imensa teia, conectada por pequenos pontos, ou de um desenho oculto desvendado pela ligação dos pontos em um livro de desenhar, apropriando-nos da metáfora de Cândido a respeito de Proust:

Há, portanto, vinculações ocultas que ligam os pormenores e compõe uma espécie de modelo permanente no meio da fuga do tempo. [...] O escritor procura recuperar a poeira das recordações porque a memória, permitindo remontar ao passado, mostra, meio contraditoriamente, que o que passa só ganha significado ao desvendar o que permanece; e este permite refluir sobre o pormenor transitório, o particular relativo, para compreendê-lo. As vinculações fazem aparecer o desenho do modelo, como os números ligados pela ponta do lápis vão delineando uma figura nos livros infantis. (Cândido, 2006, p.141)

---

<sup>1</sup> Em memória de Ana Rosa Kucinski, assassinada pela ditadura militar. Revista Adusp, outubro de 2012.

No segundo capítulo de K., temos exemplos desses pontos que podem ser ligados a outros que, por sua vez, também estão ligados a outros, formando esse desenho oculto da obra. Intitulado *A queda do ponto*, no qual temos as angústias de um casal que acaba de descobrir que há um informante entre eles e se veem na iminência de serem presos e torturados; há uma reflexão do narrador sobre a impossibilidade de, naquele momento, o casal ver uma saída, que só seria possível anos depois:

Mas vão se passar décadas até os raros sobreviventes admitirem em retrospecto que a única saída era aceitar a derrota. Naquele momento, reclusos e solitários no quarto e sala, o casal não vê esse caminho; não pensam assim. (Kucinski, 2014, p.25)

Essa reflexão vai se repetir em um dos últimos capítulos do livro, através do pensamento de um personagem que é também o narrador do capítulo em forma de carta:

O Velho<sup>2</sup> tinha que ter dado a ordem de parar. E o momento de dar a ordem era aquele. O que mais me impressiona hoje é a nossa perda gradativa da noção de totalidade, não ver o todo. E ao não ver o todo, não ver as relações entre as partes, as contradições, as limitações. (Kucinski, 2014, p.178).

Trata-se do penúltimo capítulo, intitulado *Mensagem ao companheiro Klemente*<sup>3</sup>, que consiste em uma carta de um militante da ALN a um companheiro da mesma organização. O autor da carta assina como Rodriguez<sup>4</sup> e podemos vinculá-lo ao casal do início do livro pela seguinte frase: “Esta é a última mensagem que V. receberá de mim. É possível que ao recebê-la eu e minha companheira já estejamos mortos. Sentimos que o cerco se fecha” (Kucinski, 2014, p.180). A partir da assinatura da carta podemos identificar o autor com Wilson Silva e, conseqüentemente, a companheira com Ana Rosa Kucinski, o que liga esse capítulo à narrativa central.

O que a princípio era uma suspeita, de que o casal do segundo capítulo era a filha de K. e seu companheiro, só pode ser confirmado ao final do livro e mediante pesquisa externa, já que em nenhum momento do livro se explica que Rodriguez era o codinome de Wilson. Temos, aqui, segundo e penúltimo capítulos se conectando, os quais, por sua vez, se conectam à busca de K., mas não são informações às quais o personagem K. tenha acesso. Tratam-se de fragmentos do que ocorreu, que o narrador permite somente ao leitor

---

<sup>2</sup> O Velho, citado nessa carta, é codinome de Joaquim Câmara Ferreira, morto em 23/10/1970, liderança da ALN após a morte do líder Carlos Marighella, morto em 04/11/1969. Esse capítulo faz alusão a inúmeros codinomes de integrantes da ALN, mas, como já dito, não é o foco desse artigo identificar esses nexos com pessoas reais na obra.

<sup>3</sup> Codinome de Carlos Eugênio Paz, militante da ALN e um dos sobreviventes da luta guerrilheira.

<sup>4</sup> Codinome de Wilson Silva, marido de Ana Rosa Kucinski.

conhecer, não sendo descortinados facilmente. É um labirinto que o leitor deve percorrer para que encontre algum sentido nas pistas deixadas, tal como K. na busca pela filha.

Essa estratégia narrativa é extremamente eficaz ao transmitir ao leitor a sensação de que falta algo a ser descoberto, de querer saber um pouco mais sobre cada história, de tentar entender as conexões entre essas histórias paralelas e delas com a busca de K., sensações recorrentes entre os próprios familiares dos desaparecidos políticos ao buscarem pistas sobre o que poderia ter acontecido, conexões que até hoje não estão claras.

Outro ponto importante desse capítulo é quando o casal está se preparando para a fuga e guardando documentos importantes de denúncia:

E também a pasta de recortes de jornais sobre os hábitos e rotinas de empresários apoiadores dos centros de tortura. Não sabem que, exceto o já justificado, todos eles morrerão de morte natural, rodeados de filhos, netos e amigos, homenageados seus nomes em placas de rua. (Kucinski, 2014, p.27)

Desse trecho temos alguns pontos a salientar. O primeiro é o mais evidente: a denúncia à impunidade entremeada na narrativa, o contraste entre a “morte natural, rodeados de filhos, netos e amigos” dos financiadores da ditadura e a morte violenta, a supressão de informações e dos corpos aos familiares dos que lutaram na resistência à ditadura. Esse pequeno trecho trata da negação da vida em si, ao falar de como esses empresários morreram, o autor está falando de como os militantes não viveram. O segundo ponto é o vínculo direto com o capítulo intitulado *As ruas e os nomes* ao falar que esses empresários seriam homenageados com seus nomes em placas de rua. Esse capítulo narra um episódio em que K. vai a uma homenagem aos desaparecidos políticos através da nomeação de ruas em um bairro afastado do Rio. Ao longo da viagem, o personagem vai refletir sobre a construção da memória histórica ao constatar que muitas ruas e avenidas têm nomes de figuras conhecidas do regime militar como General Milton Tavares de Souza, criador do DOI-CODI, ou Costa e Silva, general que baixou o AI-5.

Nesse capítulo há uma compreensão de K. das contradições da história, de que a memória de um povo não é dada, mas construída. Isso vai sendo delineado ao longo de suas reflexões, por meio das comparações com “vilões” e “heróis” da história da Polônia (e de outros países) com figuras da história do Brasil. Aos poucos, K. percebe que heróis e vilões são construções, que atribuir nome às ruas é um modo de se erigir um herói, assim

como não dar é um modo de apagá-lo, como nesse trecho final do capítulo, a respeito do viaduto General Milton Tavares avistado por K., já em São Paulo:

Centenas de pessoas passam por aqui todos os dias, jovens, crianças, e leem esse nome na placa, e podem pensar que é um herói. Devem pensar isso. Agora ele entendia por que as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim do mundo. (Kucinski, 2014, p.165)

O terceiro ponto que podemos elucidar daquele trecho é a referência a um empresário que financiou os centros de tortura, um específico, que se diferencia dos outros empresários que vão morrer rodeados de familiares, por ser o único “já justificado”, trata-se de um empresário que foi assassinado pela resistência, ainda durante a ditadura. Aparece uma referência a ele em outro capítulo intitulado *A terapia*, que se trata de um diálogo de uma psicóloga com uma faxineira da Ultragás que tem sérios problemas mentais, como tremores, delírios e a audição de gritos. Aos poucos faz-se perceber que essa mulher trabalhou na Casa da Morte como copeira e faxineira e que, após seu fechamento, foi colocada na Ultragás por Fleury: “Ele era muito amigo do dono da firma, um estrangeiro, o doutor Alberto. Esse estrangeiro foi morto por terroristas.” (Kucinski, 2014, p.124). O “já justificado” e o “doutor Alberto” são alusões a Henning Albert Boilesen, que era presidente da Ultragás e foi um dos principais financiadores da repressão, morto por militantes em 71, é como se o narrador mostrasse ao leitor que tudo está conectado, que mesmo casos tão distantes como esse casal que foi morto pela ditadura e uma faxineira da Ultragás podem ter seus vínculos, e tudo está ligado a uma busca sem fim de um pai pela sua filha desaparecida.

Esse capítulo da consulta da faxineira com uma psicóloga é construído com muitas referências à realidade material: à Casa da Morte, ao Fleury, às estratégias de tortura, ao médico que ia cuidar dos presos enquanto eram torturados<sup>5</sup>, ao fato de que só os via chegar, nunca sair<sup>6</sup>, ao esquartejamento dos mortos para sumirem com os corpos; entretanto, o que temos é uma narrativa ficcional, como dito no início deste artigo: são fios da realidade que, uma vez trabalhados pelo autor de maneira literária, tecem uma trama narrativa.

---

<sup>5</sup> Amílcar Lobo, médico que após a redemocratização, foi denunciada sua participação nos centros de tortura onde sua função era garantir que os presos torturados ainda tivessem condições de aguentar maiores suplícios.

<sup>6</sup> A única sobrevivente da Casa da Morte foi Inês Etienne Romeu, sendo, inclusive, ela quem denunciou Amílcar Lobo.

Seguindo nessa mesma linha de pensamento e no mesmo capítulo, temos uma versão verossímil da morte de Ana Rosa, que foi apontado recentemente por fontes militares como uma das militantes políticas que passaram pela Casa da Morte. O capítulo citado anteriormente, *A queda do ponto*, é finalizado com o casal colocando cápsulas de cianureto entre os dentes, para, no caso de serem pegos, não delatarem, sob tortura, companheiros de militância. Ainda no capítulo da faxineira, esta relata um caso que ficou marcado em sua memória:

Me colocaram na cela, 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. [...] 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 o 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. [...] Disseram que ela tomou veneno, que tinha veneno na boca, pronto para engolir. O Fleury naquela noite ficou louco, deu bronca em todo mundo, foi o maior alvoroço. (Kucinski, 2014, p.129-130)

A alusão ao nome complicado reforça a impressão de que essa moça é mesmo Ana Rosa (Kucinski não é um nome comum entre os brasileiros). Empreender uma construção literária da sua morte como uma forma de resistência ao apropriar-se do seu próprio corpo, mesmo que pela escolha da sua morte, é construir algo de positivo sobre sua memória. Ao mesmo tempo, o narrador não deixa claro que se trata de Ana Rosa, seu nome próprio não é citado em nenhum momento da narrativa, pois poderia ser qualquer outra prisioneira, qualquer desaparecida, os capítulos podem estar falando de qualquer pessoa, num jogo de particularização e universalização dos personagens. O que importa é a evidenciação do apagamento, da manipulação da memória, dos mecanismos de desumanização. Outra forma de resistência evidenciada nesse trecho é quando a prisioneira diz o nome, numa tentativa de afirmar sua identidade, sua existência: “quer deixar o nome, para os outros saberem”. Assim como o jovem que deixava seu nome na primeira página dos livros que roubava, de modo que eles, os livros, acabam por ser sua única lápide, a jovem que se vê na iminência da morte quer deixar seu nome, sua lápide que nunca existirá.

Assim como o nexo entre esses capítulos não está evidente, os nexos na realidade também não estão. O mérito dessa obra é a construção de uma narrativa que condensa esse aspecto da realidade, ela reflete de modo sensível ao leitor esses nexos ocultos e as

estratégias de apagamento do sistema repressor. Lukács coloca que a arte é capaz de refletir a realidade condensada, de modo a permitir que se veja suas contradições mais profundas:

Para tanto, caberia, segundo Lukács, não apenas captar as contradições tais como aparecem na superfície, mas desdobrá-las no curso da narrativa, e assim expor concretamente as múltiplas conexões entre os dados da vida cotidiana e as relações fundamentais. De acordo com Lukács, o conhecimento da estrutura profunda e do dinamismo histórico da sociedade só pode ser alcançado, em aproximações cada vez mais amplas, por meio do trabalho conceitual, ao passo que a obra literária, não podendo expor abstratamente a “essência” da sociedade, vale-se de meios próprios para figurá-la. (Otsuka, 2010, p.39)

Ainda hoje não percebemos, na vida cotidiana, as contradições deixadas pelo regime militar, contradição concretizada em nomes de ruas, avenidas, viadutos homenageando líderes da ditadura; no fato de financiadores dos centros de tortura morrerem de causas naturais cercados de familiares e amigos, enquanto muitos familiares dos militantes não descansam pois não sabem onde estão os restos mortais dos seus ou o que lhes aconteceu; ou no silêncio em torno das marcas da tortura psicológica que persiste nos sobreviventes, nos familiares e no medo dos que até hoje não se pronunciam sobre os horrores que viram.

Esse romance mostra as contradições de um momento histórico específico, mas que, ao mesmo tempo, são universais, ele traz temas como os da necessidade de afirmação do ser a partir da possibilidade de sua ausência, da desumanização do homem em regimes totalitaristas, além da própria função da arte nesse contexto:

A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onicompreensiva. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. Por outro lado, esses momentos singulares não só contêm neles mesmos um movimento dialético, que os leva a se superarem continuamente, mas se acham em relação uns aos outros numa permanente ação e reação mútua, constituindo momentos de um processo que se reproduz sem interrupção. A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. (Lukács, 2010, p.26)

### **Tipicidade e impedimento da ação em K.**

Uma das estratégias literárias desenvolvidas na teoria de Lukács para refletir sobre a realidade é o personagem típico, que é a concretização em um particular da relação dialética entre singular e universal:

A tipicidade, em Lukács, implica que as personagens e as circunstâncias sejam representativas da sociedade figurada na obra; contudo, é preciso notar a diferença em relação ao sentido corriqueiro: enquanto o tipo tradicional remete, por exemplo, a grupos ou classes sociais alegorizadas, em figuras fixas e imutáveis, o típico, para Lukács, corresponde antes a tendências e forças históricas que se concretizam em personagens e em suas ações, sem que eles deixem de ser individualizados. (Otsuka, 2010, p.39)

Desde o primeiro momento em que K. desconfia do desaparecimento da filha suas lembranças da juventude conspiratória na Polônia começam a aflorar em sua mente, perpetuando-se por toda sua trajetória de busca da filha. Essas memórias do personagem são o que o caracterizam tão bem, uma vez que ele também conhece o sofrimento da repressão: K. foi preso na Polônia pouco antes da Segunda Guerra Mundial, a família da esposa foi morta pelos nazistas, sua irmã morreu de tuberculose na prisão. Tudo isso compõem um personagem marcado pelo sofrimento, e que mais uma vez vai enfrentar a tragédia.

Logo no início de sua busca, K. procura um general para tentar conseguir alguma informação sobre o paradeiro da filha. Ao subir a escadaria que o conduziria ao general,

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, presa num comício do partido que ajudara a fundar, o Linke Poalei Tzion. Alarmou-o a emergência da lembrança, que julgava soterrada sob os escombros da memória.

K. tinha trinta anos quando foi arrastado pelas ruas de Wlclawek, acusado de subversão pela polícia polaca. Por isso, emigrou às pressas, deixando mulher e filho, que só se juntariam a ele no Brasil um ano depois. Foi solto na condição de emigrar, além da propina coletada pelos amigos de militância. Sua irmã, Guita, cinco anos mais velha, não tivera a mesma sorte. Morreu tuberculosa no frio da prisão.

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.

Ainda pensava em Guita quando chegou ao general, que o recebeu de maus modos. Mandou-o sentar com rispidez. Reclamou que ele estava espalhando na comunidade judaica acusações pesadas e sem fundamento contra os militares. E se sua filha fugiu com algum amante para Buenos Aires? O senhor já pensou nisso? (Kucinski, 2014, p.36/37)

Essa longa passagem é importante para mostrar a caracterização do personagem, sua história, e, principalmente, como suas lembranças afloram e dão significado ao que ele está vivendo no momento. Podemos perceber claramente que os mecanismos de

desmoralização são os mesmos, dos anos 1930 na Polônia e dos anos 1990 no Brasil. Tempos e lugares tão distantes tornam-se próximos nesse trecho, e esse processo acontece ao longo de toda a obra.

Durante esse processo de rememoração, de aproximação do que está acontecendo com acontecimentos de sua juventude, K. questiona-se repetidamente sobre sua culpa no desaparecimento da filha, por suas escolhas e por ter silenciado sobre seu passado. No capítulo *Jacobo, uma aparição*, K., sentado em uma lanchonete nos Estados Unidos, pensa que poderia ter evitado a tragédia da filha se tivesse ido para lá ao invés do Brasil. Ele reflete sobre sua alienação como escritor em língua iídiche e sobre o desaparecimento dessa língua: “Os alemães mataram os que liam e Stálin matou os que escreviam” (Kucinski, 2014, p.56). Essa reflexão segue novamente o sentimento de culpa por ter se dedicado ao iídiche. Ele está em Nova York para falar com o American Jewish Committee e até eles, “entidades tão respeitáveis, tão poderosas, entidades humanitárias, [...] precisam agir às escondidas como se fossem malfeitores; parece até que eles têm medo de serem desaparecidos. É como se esses facínoras que desaparecem pessoas estivessem em toda parte.” (Kucinski, 2014, p.59).

Nesse capítulo, percebemos bem a passagem do tempo, não são mais dias desde o desaparecimento da filha. K. já foi a Londres, a Genebra e agora está em Nova York, a filha foi escolhida “preso político do ano” pela Anistia Internacional. Após cerca de duas semanas de sua volta à São Paulo, é procurado por Jacobo, um argentino enviado pelo Comitê que procurou em Nova York e que pode ajudar a localizar o paradeiro da filha. Após a conversa com ele, que lhe dá alguma esperança de ter notícias, passam-se dois meses até ser procurado novamente por um colega da mesma organização de Jacobo: não conseguiram nenhuma informação sobre sua filha e o marido, e Jacobo também “desapareceu sem deixar nenhum vestígio”. K. “Sente-se muito cansado, de novo aquele vazio interior que já o derrubara outras vezes, que o impede até mesmo de se levantar de uma cadeira.” (Kucinski, 2014, p.62).

Outra característica marcante desse personagem é o cansaço. Ao longo de todo o livro essa frase é repetida: K. sentia-se cansado, cada vez mais cansado. A cada nova decepção, a cada nova mentira, a cada nova jogada dessa guerra psicológica que se estabelece com os familiares dos desaparecidos, o cansaço aumenta. Ao longo dessa saga,

K. se esgota não só fisicamente, mas psicologicamente. Como quando o ministro da Justiça pronuncia-se na televisão a respeito dos desaparecidos políticos:

Em vez de vinte e duas explicações, vinte e sete mentiras. (...) Nessa modalidade de guerra, confundir o inimigo com mentiras é um recurso legítimo; equivalente às cortinas de fumaça da guerra convencional. Enganaram-se os que esperavam a relação humanitária de vítimas de uma guerra já vencida. (...) Teria sido melhor não dizerem nada, raciocina K. (...) K. não se move; sente-se muito cansado. (Kucinski, 2014, p.67/68)

Ao mesmo tempo que, ao longo da narrativa, K. vai sendo particularizado, pela sua história pessoal, pelas suas lembranças, pela sua culpa, por esse cansaço, ele também vai universalizando-se, pois passa a ser uma vítima de guerra. Pai de uma desaparecida política, concretiza-se como personagem típico, ao encarnar em si as forças sociais de uma época, ainda que sem perder a concretude de um ser vivo: “Os personagens típicos são de carne e osso, quer dizer, individualizados, não meros invólucros de um traço social genérico e abstrato.” (Cotrim, 2009, p.152)

No capítulo intitulado *A abertura*, temos somente trechos de conversas do delegado Fleury com seu capanga, mas somente a fala do delegado aparece. O interessante é que ele não fala sobre os presos políticos, mas sobre a tortura psicológica dos que procuram. A epígrafe do capítulo, “Que poderiam eles fazer-te que já não tenham feito?”, sugere que vai tratar dos presos, das torturas e assassinatos, mas não, o capítulo é todo sobre o jogo de mentiras, a guerra psicológica. O capítulo mostra várias estratégias de desestruturar os familiares que procuram notícias, inclusive o uso de falsas notícias sobre o paradeiro dos desaparecidos, dando-se esperanças de ainda encontrá-los vivos. Por isso, Fleury espalha falsas pistas que levariam aos corpos: “Procurar para salvar alguém que ainda pode estar vivo é uma coisa, mas procurar um corpo, só pra poder enterrar, é diferente.” (Kucinski, 2014, p.75). Ele fala da exaustão que quer causar aos familiares: “Vamos dar uma canseira nele, uma canseira de matar, até ele ter um infarto, filho da puta” (Kucinski, 2014, p.72). Relacionando essa fala de Fleury à repetição de que K. sente-se cada vez mais cansado, podemos ter uma ampliação do sentido desse cansaço. É parte da guerra psicológica travada contra os familiares, uma forma de assassinato.

Outro momento interessante da trama é o capítulo em que K. tenta convencer o rabino a fazer uma matzeivá para a filha, uma espécie de lápide, mas o rabino não concorda e argumenta:

“Qual a origem do matzeivá? Por que ela era colocada por nossas antepassados? Era colocada para os túmulos não serem profanados, os corpos não serem violados, de modo que voltamos à questão inicial, se não há o que profanar, não há o que violar, não há por que colocar uma matzeivá.” (Kucinski, 2014, p.80)

Atentemos para o fato de que não há o corpo da filha para ser profanado, mas a memória é violada e profanada constantemente, violando e profanando, por consequência, o pai. O que motivava a colocação da matzeivá pelos antepassados não é uma preocupação de hoje, não se coloca uma lápide para que o corpo não seja violado, mas para a constituição de uma memória. A questão aqui não é a violência contra o corpo, é a violência psicológica, é a guerra que aparece nos capítulos anteriores, são os mecanismos dos sistemas repressivos. Essa violência contra a memória da filha é reforçada com as frases finais do rabino: “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? Ela não era comunista?” (Kucinski, 2014, p. 81).

Essa última frase do rabino também foi dita por um judeu milionário dono de uma rede de televisão que K. procurou alguns meses antes para conseguir alguma informação sobre a filha: “O judeu milionário escutou impaciente e perguntou, como quem justifica o acontecido e com isso encerra a conversa: ‘Mas ela não era comunista?’. K. então respondera na lata: ‘Ela era professora universitária na USP’.” (Kucinski, 2014, p.82). E, ainda, a mesma frase é dita por um dono de uma pequena gráfica que K. procura para fazer um livreto em homenagem à filha, já que não pode colocar uma matzeivá: “Uma lápide na forma de livro. Um livro *in memoriam*.”:

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, 2014, p.83)

Com essa frase encerra-se o capítulo. É como se o impedimento de colocar a lápide para que o corpo não fosse profanado se estendesse à memória da filha, ao luto de K. O que temos é a violação da vida de uma pessoa, a redução de uma existência e de lutas complexas a uma frase que aparentemente justifica tudo. É como se aquela guerra psicológica tivesse soldados em toda parte: as mentiras vendidas pelo regime ditatorial agora são tidas como verdades, repetidas na fala de personagens tão diversos como um rabino, um milionário da televisão e o dono de uma pequena gráfica.

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a

autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições - as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época - se articulam em uma unidade viva. (Lukács, 2010, p.27)

O problema é que essa unidade viva, em *K.*, deixa de fazer sentido, pois o próprio sistema repressor faz com que esse momento da história seja esquecido, mesmo não havendo ainda explicações sobre os desaparecimentos. Esse indivíduo deixa de ser um singular e torna-se um símbolo, mas um símbolo não é vivo, é vazio de individualidade, de modo que *K.* perde sua identidade. O capítulo que evidencia intitula-se “Imunidades”, um paradoxo. No capítulo podemos ver o processo de concretização do personagem como típico e, paradoxalmente, a perda dessa tipicidade, pois *K.* torna-se símbolo. Até no modo de chamar *K.*, ele não é mais tratado como *K.*, mas como “o pai que procura a filha desaparecida”. Nesse momento, podemos ver a crueldade mais profunda do sistema repressor, que transforma as pessoas: “Ele não é mais ele, o escritor, o poeta, o professor de ídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política.” (Kucinski, 2014, p.89/90). Além disso, deixa entrever a persistência não somente da ditadura militar em si, mas dos mecanismos de silenciamento que se perpetuam no esquecimento e no esvaziamento desse símbolo, como uma maneira de persistir:

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 procura 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, 2014, p.90)

Aqui vemos um movimento de desconstrução do próprio ser: primeiro ele deixa de ser um indivíduo e vira um símbolo, para, mais tarde, quando esse símbolo já não diz nada, pois a sociedade esqueceu, ele torna-se nada, não é mais um particular, não é mais um universal, ele é o personagem típico que representa a perda da tipicidade, o impedimento da ação. Esse impedimento acontece inclusive no seu ofício de escritor. Há um capítulo em que *K.* tenta compor uma obra literária sobre o acontecido mas:

Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso

do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada.” (Kucinski, 2014, p.135).

Esse trecho fala do objetivo do próprio fazer literário: deixar ver o essencial, mostrar a plenitude do que ele sente, alcançar a transcendência. No entanto, a impossibilidade de escrever se dá exatamente porque ele internalizou a culpa: “estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado. (...) Ainda mais que foi por causa desse maldito iídiche que ele não viu o que estava se passando bem debaixo de seus olhos” (Kucinski, 2014, p.136). Nesse momento, percebemos que as estratégias de fazer calar e ver na sua tragédia algo pessoal finalmente funcionaram, como fica claro no final do capítulo, quando K decide que ao invés de escrever um romance, vai escrever uma carta aos netos: “Assim, não era mais o escritor renomado a fazer literatura com a desgraça da filha; era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar.” (Kucinski, 2014, p.137). Esse capítulo mostra a impossibilidade do personagem de ver a ligação de sua tragédia pessoal com uma tragédia coletiva, histórica. Ele toma a culpa para si e cala-se, é uma tragédia familiar, que deve ser comunicada aos familiares, somente.

Entendemos a literatura como uma maneira de mostrar os nexos entre o particular e o universal, o presente como histórico, articulado a forças motrizes profundas e não como um momento isolado; esse personagem, “poeta premiado”, por ter sido violentado pelo sistema, é incapaz de ver isso, ele não consegue compor uma obra literária pois vê somente o fato isolado: o sumiço da filha, sua tragédia pessoal. Embora ao longo da obra haja vários momentos em que o narrador aponta uma certa consciência desse personagem, ele perde essa consciência e acaba por internalizar a culpa, apagando os nexos que viu ao longo da sua busca, tornando-se impossível, para ele, captar a essência de sua história e torná-la obra literária:

Do romance brota, portanto, uma dissonância. De um lado, ele permite a constatação da nulidade da ação humana, mas, de outro, há um vislumbre de positividade, pois, enquanto “canto de consolo”, que propicia “a recordação e a esperança”, é a única configuração que possibilita uma reconciliação, problemática é verdade, entre atividade e contemplação, ou seja, entre o indivíduo e o mundo. E nesse aspecto, ele é uma forma possível, mais do que isso, necessária: é a “situação transcendental da nossa época”. (Silva, 2006, p.89)

Mesmo que o personagem K. não consiga fazer isso, a obra *K.* consegue. Pois não está somente contando uma tragédia particular, está mostrando como articulam-se essa tragédia individual ao coletivo, como esse momento histórico possui nexos com o passado

e com o presente. É a apreensão plena de uma realidade social, o desvendamento da realidade nos seus nexos mais profundos. É como se o narrador de *K.* estivesse realizando o que foi impedido ao próprio *K.*:

Como se continuar a transmitir alguém de toda explicação, continuar a falar mesmo sem saber se, um dia, alguém ouvirá, como se essa absurda e última aposta na linguagem e na comunicação desenhasse ainda a figura frágil de uma possível humanidade. Renunciar a contar e a transmitir, mesmo por falta de palavras ou por excesso de dor, significaria, de uma certa maneira e sem querê-lo, pactuar com a ignomínia. (Gagnebin, 2013, p.109)

## Conclusão

Em seu *Narrar ou descrever*, Lukács coloca que “As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas.” (Lukács, 1965, p.78). Nesse sentido, podemos dizer que o autor de *K.* é bem sucedido, pois opta não por descrever de modo pormenorizado o drama familiar, mas por tecer uma narrativa que diz mais sobre o desaparecimento da filha de *K.* em suas relações com outros muitos desaparecimentos, com as estratégias de esquecimento tanto ativo quanto passivo e com o momento histórico-social como processo contínuo. A epígrafe alerta: “*Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu*”, deixando um incômodo no leitor, um anseio por distinguir o que é fruto da imaginação do que é realidade material, mas essa distinção não poderá ser alcançada. Com essa estratégia consegue-se explicitar a supressão de informações e compartilhar com o leitor a angústia dos que, até hoje, buscam respostas.

Em *História e Narração em Walter Benjamin*, Jeanne Marie Gagnebin coloca, de modo elucidativo, a partir da teoria benjaminiana, a relevância do silêncio:

Em sua teoria da narração e em sua filosofia da história em particular, o indício de verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a escande, nos seus tropeços e nos seus silêncios, ali onde a voz se cala e retoma o fôlego. (Gagnebin, 2013, p.100)

O cerne da obra está em deslocar sensivelmente a tragédia do campo do particular para o coletivo, em mostrar sua permanência temporal, em deixar clara a universalidade dos cruéis mecanismos de terror psicológico do sistema repressor.

Conforme os princípios da teoria lukácsiana, a arte possui um papel emancipador, pois a partir dela podemos pensar historicamente o presente em uma época que não sabe mais se pensar historicamente. O romance de Kucinski combate, por intermédio da narrativa, essa visão da ditadura como fato apartado de momentos anteriores e do presente. Constitui-se como a ação que foi impedida às vítimas da ditadura.

A obra situa o drama de um indivíduo em uma relação histórica anterior e posterior ao ocorrido e em uma relação dialética entre particular e universal, falando de vários ao mesmo tempo em que conta a história de um. A obra não coloca os fatos como meras consequências diretas uns dos outros, numa relação determinista e superficial, nem relativiza o presente a ponto deste ser independente do passado. Em *K.*, podemos ver uma relação dialética entre passado e presente, uma visão de que o passado é, ao mesmo tempo, construído a partir do presente e construtor do presente. Ao partir de um universo particular ficcional, trata da própria relação entre sujeito e história no mundo contemporâneo. Ao problematizar o passado, o romance está tratando do presente, refletindo a realidade de maneira sensível ao leitor de hoje:

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal às das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. (Hobsbawm, 1995, p.13)

## **Bibliografia**

AGUIAR, Flavio. “O livro do Bernardo”. Carta Maior Publicações. São Paulo, 28 outubro 2011. <http://www.cartamaior.com.br>. [Acessado em 02 de novembro de 2014].

ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. In: *Novos Estudos*, n.77, 2007, p.205-220.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. “O romance histórico ainda é possível?”. In: *Novos Estudos*, n.77, 2007, p.185-203.

KEHL, Maria Rita. “Prefácio”. In: KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. K.. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

LUKÁCS, György. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. G. Lukács. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

NEPOMUCENO, Eric. “K. e a dor sem remédio de uma ausência sem fim”. *Carta Maior Publicações*. São Paulo, 20 novembro 2011. <http://www.cartamaior.com.br>. [Acessado em 02 de novembro de 2014].

OTSUKA, Edu Teruki. “Lukács, realismo e experiência periférica (Anotações de leitura)”. In: *Literatura e Sociedade*. Número 13. São Paulo, USP, 2010.

SILVA, Arlenice Almeida da. “O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács”. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v.29, 2006, p.79-94.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. “(Des)Memória de perplexidade; Brasil, década de 1970”. In: *CONFLUENZE*, Vol. 5, No. 1, 2013, p. 48-65.

<http://confluenze.unibo.it/article/view/3756/3088> [Acessado em 02 de novembro de 2014].

WALDMAN, Berta. “O texto como lápide”. In: *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. São Paulo: Humanitas, n.11, 2013. <http://www.revistas.usp.br/cllh/index> [Acessado em 02 de novembro de 2014].