

RECOLHENDO OS FRAGMENTOS: TESTEMUNHAS E O NARRADOR TRAPEIRO EM K.: *RELATO DE UMA BUSCA,* DE B. KUCINSKI

GUSTAVO LUIS DE OLIVEIRA*

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Recebido em: 25 jul. 2025. Aprovado em: 3 out. 2025.

Como citar este artigo: OLIVEIRA, G. L. de. Recolhendo os fragmentos: testemunhas e o narrador trapeiro em *K: relato de uma busca*, de B. Kucinski. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 25, n. 3, p. 162-179, set./dez. 2025. DOI: 10.5935/cadernosletras.v25n3p162-179

Resumo

O presente artigo possui como principal objetivo discutir as diferentes testemunhas e o narrador trapeiro presentes no romance *K: relato de uma busca* (2016), de B. Kucinski. Nessa obra, que é uma representação do real de um evento traumático da família do autor e possui como pano de fundo os acontecimentos durante e no pós-ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), narra-se a infinitável busca do personagem K. por sua filha, A., que “foi desaparecida”. Para abordar sobre os conceitos de testemunha, convoca-se Giorgio Agamben (2008).

* Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).
E-mail: gustavooliveira.tcc@gmail.com
id <https://orcid.org/0000-0001-8709-6452>

Já para abordar sobre a fragmentação narrativa e o narrador trapeiro, usam-se ensaios de Walter Benjamin sobre o narrador (1987) e Charles Baudelaire (2012).

Palavras-chave

Testemunhas. Narrador trapeiro. B. Kucinski.

INTRODUÇÃO

O romance *K.: relato de uma busca* (2016), de B. Kucinski, foi a primeira obra literária publicada pelo autor, em 2011, pela editora Expressão Popular, posteriormente reeditada por outras companhias editoriais. No livro de Kucinski, o leitor é advertido com a seguinte nota: “*Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu*” (Kucinski, 2016, p. 11, grifo do autor). Essa advertência éposta, pois, assim como no livro, sua irmã, Ana Rosa Kucinski Silva (que no livro é conhecida apenas por A.), foi desaparecida durante a ditadura civil-militar (1964-1985), e seu pai, o judeu polonês Meir Kucinski (o personagem do livro é K.), tornara-se um símbolo da infundável busca dos pais pelos familiares que foram desaparecidos pelos militares.

Diferentemente dos romances tradicionais, a história é narrada por meio de distintas vozes narrativas, com foco na busca de K., na perspectiva dos militares, de outros familiares que estão em busca daqueles que desapareceram etc. Além disso, muitos são os gêneros discursivos que essas vozes narrativas utilizam, como cartas, monólogos, atas etc.

Para a análise proposta no presente artigo, parte-se das discussões de Giorgio Agamben (2008) sobre as diferentes posições das testemunhas, como *testis*, *supertes*, pseudotestemunha e *auctor* – sendo esta última aquela que se coloca enquanto um autor na tentativa de preencher o vazio deixado pela ausência. Mais adiante, apoiando-se na comparação entre os poetas e a figura dos trapeiros feita por Charles Baudelaire em seu poema “O vinho dos trapeiros” (2012), e também discutida pelo filósofo alemão Walter Benjamin (2015), intenta-se pensar o escritor B. Kucinski (2016) enquanto um *auctor* e, consequentemente, um narrador trapeiro, que diante de uma realidade estilhaçada busca, a partir de diferentes perspectivas, recolher dos becos da História a sua riqueza, tentando remontar o passado, que ainda hoje não se encontra totalmente reconstituído.

O OLHAR DA TESTEMUNHA

Na epígrafe de seu livro, B. Kucinski coloca o seguinte trecho do romance *Grande sertão: veredas* (2001), de Guimarães Rosa: “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” (Rosa, 2001). Nesse trecho, o narrador explícita que, no ato de contar uma determinada situação, existe uma relação paradoxal: ao mesmo tempo que se conta aquilo que o outro pode não conhecer, reafirma-se também aquilo que o locutor não sabe se sabe, mas que o outro pode conhecer. Essa situação é vivida na prática por B. Kucinski durante a escrita de sua obra de estreia, uma vez que escolhe não escrever a partir de sua perspectiva (pelo menos não em todo o texto), mas focalizando as histórias que se entrecruzam em sua obra por meio de diferentes pontos de vista.

Contudo, apesar de não saber exatamente sobre todos os fatos da ditadura militar, que vitimou sua irmã e seu cunhado, Ana Rosa Kucinski Silva e Wilson Silva, respectivamente, utiliza da representação do real para dar voz àqueles que não podem fazê-lo, para representar a ausência daquilo que, embora conheça apenas alguns estilhaços, preenche com a ficção as lacunas do passado.

Primo Levi (2016) menciona que, diante da “queima de arquivos” perpetrada pelos nazistas momentos antes de o Estado Nazista cair, a História dos *Lager* foi escrita pelos sobreviventes:

[...] Numa distância de anos, hoje se pode bem afirmar que a história dos Lager foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tateiam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão (Levi, 2016, p. 14).

Nesse trecho, aqueles que perpetuam a memória da experiência dos campos são aqueles que lá foram transformados em prisioneiros forçados. No entanto, nem todos podem contar o que lhes aconteceu, haja vista que aqueles que tocaram o fundo do *Lager* não podem narrar o trauma, isto é, não podem testemunhar integralmente o que viveram, em decorrência de não terem sobrevivido à solução final perpetrada pelos nazistas.

Na linguagem do campo de extermínio de Auschwitz, o intestemunhável, aquele que não pode relegar a experiência do que viveu, pois não sobreviveu, é chamado de *Der Muselmann*: o muçulmano (Agamben, 2008, p. 49). Em É isto

um homem? (1988), Primo Levi menciona que estes eram a força motriz dos campos, por serem a multidão dos “não-homens”, pois neles se apagou qualquer faísca de vida. Assim, “[...] Hesita-se em chamá-los de vivos; hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para comprehendê-la” (Levi, 1988, p. 91). Os muçulmanos são aqueles prisioneiros que, diante da situação-limite a qual lhes foi imposta, abandonaram qualquer tipo de esperança acerca da vida, já que, assim como Levi (1988) menciona, eles foram transformados em “não-homens”, vivenciaram ao fundo o *Lager* e “viram a Górgona”.

Essa expressão não possui uma designação simples, revelando a impossibilidade daqueles que, no campo, se tornaram não homens. Sendo assim, “[...] A Górgona e quem a viu, o muçulmano e quem dá testemunho por ele, constituem um único olhar, uma só impossibilidade de ver” (Agamben, 2008, p. 61). É, pois, diante dessa impossibilidade de visualizar e de narrar que os muçulmanos são considerados as “testemunhas integrais” do *Lager*, mas, como não sobreviveram aos campos, são incapazes de o fazer.

Embora em um contexto diferente dos prisioneiros, a personagem A. – uma representação da irmã de Kucinski – é a intestemunhável. Durante a narrativa, a personagem toma a voz para falar sobre si apenas uma vez, no capítulo “Carta a uma amiga”; no restante do enredo, a filha de K. e sua ausência são narradas pela voz de outros narradores, suas testemunhas.

No capítulo em que toma a voz na fragmentária narrativa, A. se dirige a uma amiga, que não é nomeada no livro. Inicialmente, A. fala sobre sua ida ao cinema para assistir ao filme surrealista *O anjo exterminador*, de 1962, do cineasta hispano-mexicano Luis Buñuel. Nessa película, o casal formado por Edmundo e Lúcia Nolibe organiza um jantar elegante para os amigos pertencentes à elite, no qual, momentos antes da reunião, os empregados vão embora da mansão – pressentindo que algo viria a acontecer. Após o jantar, o casal e os convidados não conseguem deixar a sala de estar e, quando as horas viram dias, o comportamento elegante dos personagens cai por terra.

A ida ao cinema foi um evento marcante, uma vez que, devido aos acontecimentos velados da ditadura, A. tornara-se uma pessoa reclusa e, após as aulas que ministrava, logo refugiava-se em sua casa. Sobre o período tenebroso que vivia, além de mencionar que todos os dias prendiam alguém no *campus* da universidade onde trabalhava, também diz o seguinte:

[...] Tem alguma coisa muito errada e feia acontecendo, mas não consigo definir o que é. Sabe, uma coisa é a gente sonhar e correr riscos mas ter esperanças, outra coisa muito diferente é o que está acontecendo. Uma situação sem saída e sem explicação, direitinho como no filme do Buñuel. Uma tensão insuportável e sem nenhuma perspectiva de nada. Já nem sei mais onde está a verdade e a mentira [...] (Kucinski, 2016, p. 48, grifo do autor).

Para o caso de algo lhe acontecer, a narradora-testemunha tomou algumas precauções, como se casar e colocar um comprimido de cianureto entre os dentes se fosse pega pelos militares, pois sabia que algo estranho estava se desenrolando durante os “anos de chumbo”. Ao comparar o que captava da realidade brutal que vivia com o filme de Buñuel (1962), compreendeu que viviam uma situação extrema, “[...] sem saída e sem explicação [...]” (Kucinski, 2016, p. 48, grifo do autor). Era como se já soubesse que algo aconteceria com ela e seu marido; por isso havia se precavido, e mantinha sua militância às escondidas da família.

Assim como pressentia, com a “queda do ponto”, A. – que seria a “testemunha integral” dessa história – não sobreviveu à ditadura civil-militar brasileira, sendo impossível relegar seu testemunho. No entanto, aqueles que sobreviveram o fazem: além de narrarem sobre si e sobre o que vivenciaram, narram por aqueles que não o podem.

Os sobreviventes de catástrofes históricas sofrem de algum grau de melancolia, evitando falar sobre as perdas que tiveram e que deixaram feridas por conta disso. K., por exemplo, não falava sobre a perda de suas irmãs na Polônia – sua terra natal – para seus filhos; assim como a mãe também não dizia muito sobre a perda de toda a família durante a *Shoah* (Kucinski, 2016, p. 154). Embora cada história seja única, esses sobreviventes vivenciam, constantemente, a retomada, em seus pensamentos, das sombras do passado, daqueles que, mesmo ausentes, fazem-se presentes na memória; além disso, a dor da culpa, de não ter se atentado ao que aconteceria, ou mesmo de não ter agido antes da tragédia, vigora: “[...] No fundo a culpa de ter sobrevivido” (Kucinski, 2016, p. 155).

Entretanto, mesmo diante da impossibilidade de acessar plenamente o real, é necessário representá-lo. Os sobreviventes de períodos de exceção, ao representar o que vivenciaram, são as testemunhas da História. Walter Benjamin (1987), ao discutir sobre a decadência do narrador tradicional na modernidade, aquele que transmite a experiência de geração em geração,

comenta o seguinte sobre os soldados que voltaram da Primeira Guerra Mundial (1914-1918):

[...] Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca [...] (Benjamin, 1987, p. 198).

Os combatentes que voltaram da guerra, ao retornarem para casa, possuíam dificuldades para narrar o que vivenciaram. Essa “guerra para acabar com todas as guerras” foi uma quebra de paradigmas sem precedentes, entre um mundo antigo e um novo mundo, que decreta o colapso da civilização ocidental a qual havia sido construída durante a Era dos Impérios, dando vez ao início do Breve Século XX, quando o mundo erguido anteriormente cai em ruína (Hobsbawm, 1995, p. 16). Os que lutaram nas trincheiras, diante do horror da guerra que viveram, ao retornarem para casa, pobres em experiência comunicável, não conseguiam transmitir as histórias, como faria o narrador tradicional. Isso se deve, sobretudo, à limitação da linguagem em traduzir todo o horror da experiência que vivenciaram.

O silêncio dos soldados – que, em um primeiro momento, não conseguiam narrar o horror vivido nas trincheiras diante da limitação da linguagem, e, depois, passam a narrá-lo efusivamente por meio da publicação de uma enxurrada de livros sobre a guerra – evidencia um paradoxo do testemunho: entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer. De acordo com Agamben (2008, p. 147, grifo do autor),

[...] o testemunho é a relação entre uma possibilidade de dizer e o fato de ter lugar, ele só pode acontecer por meio da relação com uma impossibilidade de dizer, ou seja, unicamente como *contingência*, como um poder não ser [...] O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho.

O testemunho dos sobreviventes existe na íntima relação paradoxal entre a potência do dizer e a do não dizer, isto é, entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer. Ainda diante da limitação da linguagem que não consegue exprimir todo o real, assim como constatado por Benjamin (1987), a testemunha vale-se da linguagem para perpetuar aquilo que vivenciou, testemunhando tanto sobre si quanto sobre aqueles que não podem testemunhar.

Na língua latina, pode-se diferenciar a testemunha em dois níveis: enquanto *testis*, representa aquele que se coloca como um terceiro em um processo, e, como *supertes*, é aquele que vivenciou ao fundo um determinado evento e pode, portanto, dar seu testemunho acerca de determinada situação (Agamben, 2008, p. 27). No caso do processo de escrita da obra analisada, a *supertes*, isto é, a “testemunha integral”, é A., mas esta não sobreviveu à ditadura civil-militar brasileira para sê-lo. Tampouco seu pai escreveu testemunho próprio sobre os caminhos pelos quais passou, mesmo sendo aquele que vivenciou a árdua jornada em busca da filha que foi desaparecida, pois faleceu poucos anos após o “desaparecimento”.

B. Kucinski (2016), parente das vítimas desse Estado de exceção, ao representar sobre a tragédia que aconteceu em sua família, coloca-se como uma “pseudotestemunha”. Diante da ausência daqueles que não podem testemunhar, ele o faz “sobre um testemunho que falta” (Agamben, 2008, p. 43), assumindo que, mesmo diante da impossibilidade de representar, é necessário trazer o trauma à cena.

Ao testemunhar sobre aqueles que não o podem, entre a possibilidade e a impossibilidade de narrar, Kucinski (2016), uma “pseudotestemunha”, representa as lacunas do passado traumático como um *auctor*. No latim, essa é a figura de um indivíduo que “[...] intervém no ato de um menor [...] para lhe conferir o complemento de validade de que necessita” (Agamben, 2008, p. 149). O significado moderno da palavra “autor”, pelo menos nas línguas latinas, deriva dessa expressão latina. O autor é, pois, aquele que confere a uma determinada história validade, uma vez que, no ato de escrever, evidencia uma representação do real, seja ela puramente ficcional ou não, ampliando os universos possíveis.

A exemplo disso, Levi, em entrevista concedida ao jornal *Chemical & Engineering News*, em 1963, quando perguntado se considerava-se um autor que trabalhava com química ou um químico que escrevia, respondeu o seguinte: “[...] Ah, um químico, sem nenhuma dúvida, não vamos confundir. E sobre

esses dois livros meus [*É isto um homem?* e *A trégua*], eu os escrevi por acaso” (2001, *e-book*). Embora passe a se considerar um autor mais tarde, quando no período dessa entrevista, o processo de escrita de Primo Levi, em suas obras memorialísticas, foi motivado pelo dever ético de testemunhar, de não deixar que os rastros do passado fossem esquecidos, por isso não se considera um autor. Mas, ao escrever, Levi transforma-se em um *auctor*, pois materializa seu testemunho em forma de escrita.

Assim, as testemunhas recorrem intuitivamente à carga semântica do termo latino *auctor*, intervindo e conferindo vitalidade às experiências daqueles que necessitam. Agamben (2008), ao discutir sobre os termos *testis*, *superetes* e *auctor*, profere a seguinte passagem:

[...] Se *testis* indica a testemunha enquanto intervém como terceiro na disputa entre dois sujeitos, e *superetes* é quem viveu até o fundo uma experiência, sobreviveu à mesma e pode, portanto, referi-la aos outros, *auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas [...] O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor”, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade (Agamben, 2008, p. 150, grifos do autor).

O sobrevivente de uma realidade extrema, como um indivíduo que viveu a ditadura civil-militar, ou outro regime de exceção, mas não chegou ao fundo nem viu a Górgona, como os companheiros e familiares de A., transmuta-se em um *auctor*, o qual tenta preencher o vazio deixado pela ausência ou pela realidade, de experiências traumáticas, que se tornaram duras demais e que necessitam ser transmitidas ao outro.

Embora Benjamin (1987), em seu célebre ensaio sobre o narrador tradicional, tenha mencionado que este estava em vias de extinção, a modernidade, diante de tantas catástrofes, cunhou também um outro tipo de narrador. Este lida com a sua dor e com a culpa diante do real traumático e com a limitação da linguagem, marcado pela potência e pela impotência de dizer, pela possibilidade e pela impossibilidade de narrar, e, mesmo diante de tantos obstáculos, ainda assim utiliza de sua posição para narrar. Sendo uma *testis*, *superetes* ou “pseudotestemunha”, ao testemunhar sobre a experiência e se transformar em um *auctor*, recolhe os cacos do real estilhaçado. Esse narrador é, pois, o narrador trapeiro.

O ESTILHAÇAMENTO NARRATIVO

A obra *K.: relato de uma busca* (2016), de B. Kucinski, possui uma montagem diferente do usual, já que as histórias dos capítulos são narradas por diferentes vozes narrativas. Ao todo, o livro é composto por 29 capítulos, sendo que, enquanto a maioria se concentra na odisseia de K. para encontrar sua filha e seu genro, os demais são narrados tanto pelas vítimas e sobreviventes do poder soberano quanto pelos militares – os orquestradores da ditadura civil-militar. Os capítulos desse romance de Kucinski são como fragmentos de uma realidade estilhaçada, de um passado obscuro e não resolvido. As diferentes óticas sobre a ditadura são fragmentos recolhidos pelo narrador trapeiro, que, diante da ausência, tenta reconstituir o passado por meio de diferentes pontos de vista.

Benjamin, em seus escritos sobre a poética do francês Charles Baudelaire (1821-1867) em *As flores do mal* (2019), estabelece uma comparação entre os papéis do trapeiro e do poeta. No ensaio “A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire” (2015), Benjamin menciona sobre os trapeiros que começaram a aparecer na cidade durante o reinado de Napoleão III. Essas figuras, segundo o autor, apareceram na capital francesa quando a grande quantidade de lixo nas ruas passou a ter certo valor e representavam, então, uma “espécie de indústria doméstica situada na rua” (Benjamin, 2015, p. 21). Dentre as poesias do livro de Baudelaire comentado por Benjamin, encontra-se o poema “O vinho dos trapeiros”. Na segunda estrofe desse poema, o eu lírico professa os seguintes versos: “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta, / Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta, / E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos, / Abrir seu coração em gloriosos projetos” (Baudelaire, 2012, p. 363). Aqui, os ofícios do trapeiro e do poeta são comparados no recolhimento de cacos e dos lixos da cidade – ambos retiraram a riqueza e a beleza do resto da cidade burguesa.

A comparação entre o trapeiro, o *Lumpensammler* ou *chiffonier*, e o poeta é estabelecida, uma vez que, de acordo com o ensaio,

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire [...] Trapeiro ou poeta – a escória

interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono; até o gesto é o mesmo em ambos [...] (Benjamin, 2015, p. 81).

Tanto o poeta quanto o *Lumpensammler* encontram no resto da sociedade burguesa o seu meio de subsistência. Em outras palavras, interessa-lhes a escória, aquilo que não é tido como valoroso; aqui o lixo de uma sociedade é transformado, pelo trapeiro e pelo poeta, em outra coisa, independentemente de possuir ou não valor. O poeta transforma o lixo e os detritos em uma representação histórica, símbolo daquilo que falta, por meio da composição das palavras e de seu ordenamento.

Ao metamorfosear-se em um *auctor* para representar o real, Kucinski (2016) assume a função de reconstituir o passado tal como o trapeiro descrito por Baudelaire. O desaparecimento de A. deixou várias lacunas, como a falta de seu corpo e do que realmente aconteceu com ela. Logo, o narrador trapeiro, quando narra um passado estilhaçado e inconclusivo, o faz a partir de seus destroços, recorrendo a relatos de diferentes figuras – dos sobreviventes aos militares –, utilizando, para isso, a polifonia.

Por um lado, capítulos como “Sorvedouro de pessoas”, “A *matzeivá*”, “O abandono da literatura”, entre outros, possuem um narrador imanente à busca de K. por A. Por outro, os capítulos que não acompanham o pai da “desaparecida” apresentam um ângulo diverso, como em “A abertura”, no qual o algoz se impõe, pela voz do personagem Fleury, a um militar que executa a “guerra psicológica adversa” contra os pais dos desaparecidos políticos, agindo em prol da “queima de arquivos”. Há, ainda, outras vozes que ressoam na obra, como a dos familiares dos desaparecidos e a de uma advogada, em “Os desamparados” e “Paixão, compaixão”.

Esse fenômeno é chamado, segundo o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2010), de “polifonia”. Ao analisar as obras do escritor moscovita Fiódor Dostoiévski (1821-1881), nota que diferentes vozes narrativas assumem liberdade e independência na narrativa. Bakhtin (2010) cunha o termo polifonia para compreender esse fenômeno inovador na forma de escrever romances. De acordo com o filósofo russo, essa manifestação literária

[...] Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor. Isto,

obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essas independências e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo (Bakhtin, 2010, p. 26).

As diferentes figuras que assumem o compromisso de narrar a História, por meio de sua própria perspectiva, fazem-no com liberdade e independência durante a narrativa. Isso, claro, não significa que os personagens saiam do plano narrativo estabelecido pelo autor, mas sim comprehende que outras vozes podem contar suas histórias sob outra ótica. Assim, adicionam novos enredos e visões sobre uma História que não atinge um único personagem, já que “[...] *São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema [...]*” (Bakhtin, 2010, p. 34, grifo do autor).

No caso de *K.: relato de uma busca* (2016), as diferentes vozes que assumem a narrativa têm como missão falar sobre um passado inconclusivo, isto é, acerca da ditadura civil-militar brasileira. Os diferentes personagens que são englobados durante o romance, e que assumem o poderio de contar sobre os vestígios de um passado estilhaçado – como notado por Bakhtin nos romances de Dostoiévski – combinam uma unidade de acontecimento com uma multiplicidade de consciências e de visões possíveis, as quais mantêm a imiscibilidade da história narrada (Bakhtin, 2010, p. 19-20).

É, pois, nessa seara da multiplicidade de vozes que a obra literária de Kucinski ganha materialidade. Aqueles capítulos que não possuem um foco narrativo na infindável busca de K. pelos rastros da filha revelam diferentes visões sobre o período da ditadura e daqueles que as vivenciaram, sejam essas vozes tanto dos sobreviventes quanto dos militares.

No capítulo “Paixão, compaixão”, acompanha-se uma espécie de “diálogo” entre uma mãe em busca de informações de seu filho e uma advogada, que ajuda os familiares dos presos políticos – mas ao leitor, só é relatado o monólogo pungente da advogada; a mãe permanece emudecida como as vítimas do regime. Durante essa conversa, a advogada diz que recorreu a um poderoso militar para implorar pela volta segura de seu irmão, Zinho, pois ele se encontrava encarcerado no exílio político e precisava fugir, mas não tinha passaporte (Kucinski, 2016, p. 96). No entanto, desses encontros que teve com o algoz, nasceu uma paixão arrebatadora e, devido a isso, havia sido abandonada por todos, incluindo aquele que lutara para salvaguardar: o seu irmão.

A advogada menciona que, após o nascimento de Zinho, sua mãe desenvolveu depressão pós-parto. Sendo assim, quem cuidou dele para que não ficasse doente foi a irmã, segundo ela: “[...] Cuidei do Zinho como meu filho. Eu fui a verdadeira mãe dele, a vida toda. E pensar que hoje nem fala comigo; me rejeita como se eu fosse uma leprosa. Ele e os outros [...]” (Kucinski, 2016, p. 99). A única que a entendia era a mãe, pois tem certas coisas que só alcançam o sentido materno (Kucinski, 2016, p. 99).

Abandonada, após perceber que havia se tornado um “bicho solitário”, a advogada passa a ajudar outros familiares de vítimas da ditadura. Em conversa com a mãe que procurava pelo filho, a advogada declara: “[...] Eu também preciso de vocês, para compensar isso tudo, essa meleca toda em que fui meter. É por isso que a senhora não precisa me agradecer. Eu é que agradeço” (Kucinski, 2016, p. 105). Ou seja, essa personagem precisava ajudar outras pessoas para, de algum modo, livrar-se da culpa que carrega por ter se envolvido com um algoz.

Outra vítima da ditadura aparece em “Os desamparados”, sendo materializada pela voz, por meio de um monólogo¹, de um senhor cujo filho foi desaparecido. Esse pai revela, durante suas falas, a dor presente daqueles que sobreviveram e que, em determinadas situações, encontram-se desamparados pelo Estado em nível financeiro. Sobre a ausência do filho e as dificuldades financeiras que enfrentava, esse narrador diz:

O certo, quando chega o peso dos anos, é o filho cuidar do pai e da mãe até o último sono e enterrar; os filhos dos filhos repetem, e assim sempre. Agora não sei o que vai ser; o senhor ainda tem sua lojinha, sua filha falava dela, mas nós, o que temos? A aposentadoria da patroa é quantia pouca; eu nem isso [...] (Kucinski, 2016, p. 79).

Com o desaparecimento do filho durante a ditadura, o primeiro da família a conquistar um diploma e responsável pelas despesas da casa, os familiares que restaram começaram a passar por dificuldades financeiras. O pai se acidentou durante uma prestação de serviços e, como não tinha carteira assinada, recebia apenas um auxílio-invalidez, importância utilizada para comprar os

¹ Embora não seja mencionado a quem esse pai relata sua dor, possivelmente esse narrador conversa com K. Em alguns trechos é possível estabelecer essa conexão, tais como: é dito que o interlocutor possuía uma mercearia, além de ser referenciado o início de namoro do filho com uma moça – uma bacharel que alertava ao sogro sobre o uso de aspirina, o que indica ser A. a moça referenciada.

remédios necessários. Em contrapartida, o valor que a esposa recebia de apó-sentadoria não era suficiente, o que poderia trazer a eles futuros problemas financeiros. Essa condição é uma decorrência, uma vez que a tradição de os filhos cuidarem dos pais foi tragicamente cortada. Os sobreviventes, além de lidarem com a dor da ausência do filho amado, também lidam com questões financeiras, devido ao desamparo. O curso natural de os filhos enterrarem os pais não pôde se concretizar; mas “pior que nem isso, nem enterrar podemos” (Kucinski, 2016, p. 82).

Além das vozes narrativas mencionadas anteriormente, isto é, dos sobreviventes e vítimas da ditadura, a voz daqueles que a orquestraram também aparece. Em “A abertura”, como já sinalizado anteriormente, acompanha-se a infindável força do delegado Fleury em impedir que os familiares dos desaparecidos, que os buscavam incessantemente – incluindo K. – tivessem acesso a informações que revelassem o que havia acontecido com as vítimas. Torturá-los com a “guerra psicológica adversa” fazia parte da agenda contra os novos inimigos do regime. Nessa modalidade de guerra, confundir o inimigo com mentiras tornou-se um recurso legítimo, enganando aqueles que caçam os rastros dos entes queridos, como uma cortina de fumaça sobre as atrocidades cometidas pelo horror de Estado (Kucinski, 2016, p. 64).

O delegado liberta Fogaça, um dos prisioneiros, em troca de um serviço: ligar para um velho – o K. – dizendo que havia acabado de sair do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e que tinha visto a sua filha durante a sua estada por lá; também deveria sugerir um encontro na rodoviária (Kucinski, 2016, p. 66). Assim como planejado pelo delegado, o velho foi ao encontro de Fogaça, pois, embora soubesse que podia ser uma trama articulada pelo poder soberano para despistá-lo, tinha de se manter ativo e investigar o paradeiro da filha.

À medida que os familiares dos desaparecidos se movimentavam, tal como a ida deles ao Instituto Médico Legal (IML) para verificar se lá encontravam os corpos, eles se transformaram nos novos inimigos. Para “desmontar esses familiares pela psicologia”, os militares recorrem a caminhos sórdidos. Como não havia uma admissão do Estado pelo que aconteceu com os “desaparecidos”, K. passa a ser enganado pelo sistema, de modo que poderia receber ligações de uma certa Lourdes, que morava em Ottawa, dizendo que tinha visto a filha dele lá, ou, até mesmo, receber notícias de A. por uma moça que afirmava ter visto a professora em uma cafeteria em Portugal (Kucinski,

2016, p. 70). O objetivo dessa manobra ardilosa era distraí-lo, erguendo caminhos imaginários para que o pai que procurava a filha seguisse, inutilmente, em falso.

Somando-se às vozes narrativas que aparecem para tentar reconstituir o passado fragmentário e estilhaçado da infindável busca de K. pela filha, é também interessante a materialidade fragmentária desses relatos. Em outras palavras, os narradores, ao se manifestarem e apresentarem os relatos fragmentários, os fazem de diferentes formas.

Essa estrutura do romance de Kucinski (2016) lembra, em parte, os próprios romances publicados durante a ditadura civil-militar, em especial as obras dos anos 1970, que apresentam uma estrutura fragmentária em relação à polifonia e à forma. Pilger e Calegari (2017), ao discutirem sobre o romance *Zero* (1987)², de Ignácio Loyola Brandão, mencionam que a forma está relacionada ao contexto violento do período:

A estrutura fragmentária do livro faz referência indireta ao período histórico vigente. Em meio à censura e às práticas repressivas, a população não tinha uma visão total e abrangente da realidade. No livro são misturados, recursos que marcam a fragmentação na narrativa: desenhos, fórmulas publicitárias, photocópias de recortes de jornais, códigos visuais de revistas em quadrinhos, avisos, flashes de informação, anúncios classificatórios. Essa estrutura objetiva criticar os valores da sociedade capitalista que torna o ser humano objeto de manipulação, sem perspectivas, sem individualidade [...] A diagramação do romance *Zero* é inusitada, semelhante a um almanaque, com diversas tipografias, para cada gênero de texto e para cada tipo de efeito [...] (Pilger; Calegari, 2017, p. 11-12).

O livro de Brandão, escrito em um período de violência extrema por parte do Estado durante a ditadura, seguindo os moldes de outros livros publicados durante o período, é marcado pela fragmentação narrativa. Para compô-la, são usados desenhos, fórmulas, avisos etc., além de a diagramação do livro possuir diversas tipografias para os diferentes gêneros textuais utilizados. Por sua vez, no livro de Kucinski (2016), a fragmentação do texto é marcada também pela violência, mas esta é uma violência simbólica devido às diversas ausências nele

2 *Zero* (1987), de Ignácio de Loyola Brandão, foi publicado inicialmente em 1974 na Itália por causa do regime de exceção que o Brasil enfrentava. Nesse livro, é apresentado um enredo distópico ambientado em um futuro não especificado. O personagem principal é um jornalista que se depara com uma trama complexa ao investigar a gradual desaparição das pessoas e lugares que conhecia.

presentificadas, e pela ditadura militar brasileira não ter tido julgamentos – tendo seguido pelo caminho da anistia.

Recolhendo os cacos do passado, o narrador trapeiro cata aquilo que havia ficado no lixo da memória nacional, utilizando a polifonia para tentar reconstituir o passado, mas, para tanto, recorre a diferentes gêneros textuais para fazê-lo – o que também inclui o modo como os capítulos são diagramados e montados.

Os capítulos narrados pelo irmão de A., que continua a receber as cartas da dor, contemplam a ausência e denunciam o sistema repressor ainda articulado, como descrito em “As cartas à destinatária inexistente” e “Post Scriptum”, escritos sob o gênero carta. Direcionadas ao leitor, essas cartas-capítulo abrem e fecham o livro, configurando sua moldura. Outro capítulo que se utiliza do gênero é o “Carta a uma amiga”, único momento da narrativa em que A. toma a voz para refletir sobre o tempo soturno que vivenciava durante a ditadura, e, embora não seja datado, ao final, a narradora coloca a saudação final e a assinatura “Beijos. A.”. Além disso, esses relatos são diagramados em itálico, destacando uma maior subjetividade.

Os monólogos de “Paixão, compaixão”, da advogada que se transformou em amante de um militar e foi renegada pela família, e “A abertura”, no qual acompanha-se a “guerra psicológica adversa” perpetrada pelo delegado Fleury, não são expressos de uma vez só, são fragmentários. O relato da advogada, apesar de ser uma conversa com uma mãe que estava em busca de informações sobre seu filho, é fragmentado em 11 partes, divididas em números romanos. Do mesmo modo, a jornada de Fleury é repartida em oito fragmentos, também demarcados com numerais romanos. Esses são alguns exemplos do uso de diferentes gêneros textuais para compor a forma da obra de Kucinski (2016).

Apesar de ser um contexto diferente dos autores que escreveram nos anos 1970, durante o período de violência extrema da ditadura militar, o escrito de Kucinski, utilizando-se de diferentes formas e apropriando-se de gêneros textuais distintos, revela um passado fragmentário e que ainda não havia sido concluído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As testemunhas, assim como visto a partir de Agamben (2008), podem assumir diferentes posições, tais como *testis*, *supertes*, pseudotestemunha e

auctor. B. A partir de tais concepções, Kucinski (2016) pode ser considerado uma pseudotestemunha, pois não vivenciou o mesmo que seu pai, Meir Kucinski, e nem mesmo o fado de sua irmã, Ana Rosa Kucinski Silva. Entretanto, ao distanciar-se do seu *eu* e fazer uso de diferentes focalizações e vozes narrativas, coloca-se na posição de um *auctor*, isto é, aquele que, diante da possibilidade e a impossibilidade de dizer, assume para si a responsabilidade de falar por aqueles que foram silenciados, dado que chegaram ao fundo do poço e viram a figura mitológica da Górgona.

B. Kucinski recolhe dos trapos do passado aquilo que ficou na escória da História para representar o irrepresentável, enfim trazendo à luz histórias que foram subjugadas. Logo, além de um *auctor*, é um narrador trapeiro que, dos becos da sociedade burguesa, retira seu meio de subsistência.

Portanto, ao recolher o lixo que havia ficado no esquecimento da História brasileira, o narrador trapeiro em *K.: relato de uma busca* (2016) o faz a partir de relatos de diferentes figuras da sociedade e de materialidades diferentes. A polifonia é utilizada para recolher, além da infindável busca de K. pela filha, as manifestações dos outros, daqueles que sobreviveram ao regime militar e, também, de seus algozes. Para tanto, Kucinski (2016) apropria-se de cartas, atas ou monólogos fragmentários, ou seja, de diferentes materialidades. Essa condição éposta, pois, enquanto um narrador trapeiro que tende a representar e a salvar o real de um passado inconclusivo e com ausências que se perpetuam no presente, precisa recolher os restos daquilo que sabe, para, enfim, narrar o inenarrável, por mais difícil que seja.

Picking up the pieces: witnesses and the narrator in *K.: relato de uma busca*, by B. Kucinski

Abstract

The main objective of this article is to discuss the different witnesses and the unreliable narrator present in the novel *K.: relato de uma busca* (2016), by B. Kucinski. This work, which is a representation of a traumatic event in the author's family and has as its backdrop the events during and after the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985), narrates the endless search of the character K. for his daughter, A., who "went missing". To address the concepts of witness, we call upon Giorgio Agamben (2008). To address narrative

fragmentation and the Lumpensammler narrator, we use essays by Walter Benjamin on the narrator (1987) and Charles Baudelaire (2012).

Keywords

Witnesses. Lumpensammler narrator. B. Kucinski.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. (Coleção Estado de Sítio).
- BAKHTIN, M. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. In: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 17-61.
- BAUDELAIRE, C. O vinho dos trapeiros. In: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 363.
- BELPOLTI, M.; GORDON, R. (org.). *The Voice of a Memory: Interviews 1961-1987*. Tradução Robert Gordon. Cambridge: Polity Press, 2001.
- BENJAMIN, W. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: Baudelaire e a modernidade*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 9-102. (Filô/Benjamin).
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- BRANDÃO, I. L. *Zero*. 11. ed. São Paulo: Clube do Livro, 1987.
- HOBSBAWN, E. O século: vista aérea. In: HOBSBAWN, E. *Era dos Extremos*: o breve século XX 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 13-28.
- KUCINSKI, B. K.: relato de uma busca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Tradução Luiz Sérgio Henriques. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.
- O ANJO Exterminador. Direção de Luis Buñuel. Cidade do México: Gustavo Alatriste, 1962.

PILGER, A. S. D.; CALEGARI, L. C. Zero, uma obra fragmentada representada pela violência da ditadura militar. *Literatura e Autoritarismo*, [s. l.], n. 20, p. 3-16, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/27939>. Acesso em: 27 jul. 2024.

ROSA, J. G. *Grande sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.