

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

AMANDA LACERDA DE LACERDA

**Construir a ficção, reler a História:  
literatura e ditaduras em Kucinski e Zabra**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

São Paulo

2022



**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**Amanda Lacerda de Lacerda**

**Construir a ficção, reler a História:  
literatura e ditaduras em Kucinski e Zambra**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin.

São Paulo

2022

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -  
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Lacerda, Amanda Lacerda de

Construir a ficção, reler a História: literatura e ditaduras em Kucinski e Zambra / Amanda Lacerda de Lacerda. -- São Paulo: [s.n.], 2022.

96p ; cm.

Orientador: Leila Cristina de Melo Darin.  
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária.

1. Literatura latino-americana. 2. Literatura e História. 3. Fragmentação narrativa. 4. Memória. I. Darin, Leila Cristina de Melo. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

**Banca examinadora**

---

---

---

Para a tia Rita e para o tio Fonseca *in memoriam*.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 (Número do Processo: 88887.499116/2020-00).*

## Agradecimentos

À minha orientadora, Leila Darin pela parceria generosa, o entusiasmo sincero e a leitura crítica no acompanhamento dessa pesquisa, foi um prazer partilhar este percurso contigo.

À profa. Beth Brait pelas valiosas contribuições na disciplina “Entre a ética e a estética, formas de existência e resistência”, em que partilhamos a leitura de *K. e Os visitantes*, e por aceitar compor a banca de avaliação desta pesquisa.

À profa. Paloma Vidal pela interlocução cuidadosa e exigente no exame de qualificação deste trabalho, contribuindo para os novos percursos que ele ganhou.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP: Maria Rosa Duarte, Cida Junqueira, Vera Bastazin, Beth Cardoso e, em especial, Diana Navas, coordenadora do Programa, pelo acolhimento e entusiasmo contagiantes. À secretária Ana Albertina, por todo apoio e orientação.

Ao prof. Jaime Ginzburg pela aula sobre Bernardo Kucinski, na disciplina “Fortunas críticas”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP.

Às amigadas construídas ao longo do mestrado: Rose Hirasike, Marcelo Ramalho, Leo Claudiano, Rodrigo Audi, Ju Mutaffi, Giovanna Nascimento e Val Pizzani, parceiros queridos de cafés, vinhos, pagode e literatura.

Aos colegas do Grupo de Estudos “Literatura e Ditaduras” da PUC São Paulo, pelos conhecimentos construídos e compartilhados, em especial, pela leitura coletiva do conto *Instituto Nacional*.

Ao Edu Chammas e à Joana Salem pelas indicações bibliográficas sobre a história das ditaduras no Brasil e no Chile. Ao Leo Mendes pelas leituras e contribuições sobre as obras de Alejandro Zambra.

Aos amigos de sempre, que contribuíram com escuta curiosa, comentários pertinentes e paciência nos momentos de crise: Micheline Ferreira, Julie Oliva, Camila Petrasso, Marcus Pacheco, Ligia Dini.

Ao Matheus, companheiro de todas as horas.

À família Lira de Lacerda, pelos abraços calorosos.

Aos meus pais, pela inspiração, vida e amor partilhados.

LACERDA, Amanda Lacerda de. **Construir a ficção, reler a História: literatura e ditaduras em Kucinski e Zambra**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2022. 96p.

### **Resumo**

A literatura contemporânea em países da América Latina tem apresentado, com frequência, obras que abordam o tema das ditaduras civis-militares da segunda metade do século XX. A recorrência do tema demonstra que a produção literária tem se configurado um caminho de elaboração deste evento histórico, de modo a proporcionar novos acordos com um passado de opressão e violência. Esta dissertação analisa o modo como as narrativas *K*, de Bernardo Kucinski, e *Meus documentos*, *Camilo* e *Instituto Nacional*, de Alejandro Zambra, desenvolvem mecanismos estéticos na construção de representações sobre as ditaduras latino-americanas. Observamos que as tensões entre o ficcional e o real engendradas pelos textos vivificam os resquícios das ditaduras civis-militares no Brasil e no Chile e que seu caráter fragmentário favorece a elaboração literária da memória, construindo, assim, novas representações acerca deste passado histórico coletivo. O referencial teórico que ampara esta investigação baseia-se nos estudos de Giovanni Levi (1992), Linda Hutcheon (1991) e Ivan Jablonka (2021) acerca das interlocuções entre escrita da literatura e escrita da história. Sobre o conceito de memória no contexto pós-ditatorial, partimos das considerações de Jeanne Marie Gagnebin (2009) e Nelly Richard (1999). A forma narrativa é examinada a partir das teorias do conto, de Ricardo Piglia (2004) e Julio Cortázar (1993), e das contribuições de Julián Fuks (2021) quanto ao romance híbrido contemporâneo.

**Palavras-chave:** Fragmentação narrativa, Memória, Literatura e História, Literatura latino-americana, Bernardo Kucinski, Alejandro Zambra.

LACERDA, Amanda Lacerda de. **Constructing fiction, rereading History: literature and dictatorships in Kucinski and Zambra**. Master dissertation. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2022. 96p.

### **Abstract**

Contemporary literature in Latin American countries often includes works that address the issue of civil-military dictatorships in the second half of the 20th century. The recurrence of the theme shows that literary production has emerged as a way to elaborate on this historical event, and as a means to come to terms with a past marked by oppression and violence. This dissertation analyzes how the narratives *K.*, by Bernardo Kucinski, and *Meus documentos, Camilo* and *Instituto Nacional*, by Alejandro Zambra, created literary devices to construct representations of Latin American dictatorships. The tensions between the fictional and the real engendered by the texts vivify the remnants of civil-military dictatorships in Brazil and Chile and their fragmentary character favors the literary elaboration of memory, thus building new representations of their collective historical past. The theoretical framework that supports this research is based on studies by Giovanni Levi (1992), Linda Hutcheon (1991) and Ivan Jablonka (2021) on the interrelations between writing literature and writing history. On the concept of memory in the post-dictatorial context, we benefited from Jeanne Marie Gagnebin's (2009) and Nelly Richard's (1999) considerations. The narrative form is examined from the viewpoint of Ricardo Piglia's (2004) and Julio Cortázar's (1993) short story theories, as well as from Julián Fuks (2021) contributions regarding the contemporary hybrid novel.

**Keywords:** Narrative fragmentation, Memory, Literature and History, Latin American Literature, Bernardo Kucinski, Alejandro Zambra.

## SUMÁRIO

<b>Considerações iniciais.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1 – Fortuna crítica .....</b>	<b>16</b>
1.1. Pressupostos de leitura .....	16
1.2. Zambra e a “Literatura dos filhos” .....	18
1.3. B. Kucinski: irmão, filho e escritor .....	22
<b>Capítulo 2 – Narrar as ditaduras .....</b>	<b>27</b>
2.1. História e ficção.....	27
2.2. Micro-história e a redução da escala.....	31
2.3. O lugar do “eu” .....	44
2.4. Metaficção historiográfica.....	49
2.5. Imaginar as ditaduras .....	57
<b>Capítulo 3 – Reunir os estilhaços .....</b>	<b>60</b>
3.1. Rememorar .....	60
3.2. Fragmentos em <i>K</i> .....	61
3.3. Exílio e desterro .....	73
3.4. <i>Flashes</i> em <i>Instituto Nacional</i> .....	79
3.5. Desenredos possíveis .....	86
<b>Considerações finais .....</b>	<b>89</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>92</b>

## Considerações iniciais

*O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e torturados de hoje.*

Jeanne Marie Gagnebin (2010, p.185)

O tema das ditaduras civis-militares na América Latina é muito estudado no plano da História devido a constituir um ponto de inflexão nas trajetórias de países colonizados e de independência tardia. Se faz necessária a permanente revisão desse tema na contemporaneidade e os estudos culturais mostram que não apenas a narrativa histórica tem papel de destaque nesse processo.

A literatura que problematiza as relações entre ficção e história evidencia a interdependência entre o real e o ficcional e torna-se manifestação privilegiada do que se convencionou chamar a “era das catástrofes”. A incapacidade de narrar a catástrofe pela experiência com o real faz da ficcionalidade, própria à literatura, um potencial recurso para o tratamento do trauma individual e coletivo.

A literatura contemporânea em países como Brasil, Chile, Argentina, Uruguai, entre outros, tem apresentado, com frequência, narrativas que abordam o tema das ditaduras da segunda metade do século XX. A recorrência do tema sugere que a narrativa literária pode ser um caminho para a escrita de diferentes versões desse acontecimento histórico, de modo a proporcionar novos acordos com um passado de opressão e violência. A linguagem ficcional pode assim ser entendida como campo profícuo para os desdobramentos da memória e, assim, de novas perspectivas que iluminem o presente.

A professora Rejane Pivetta de Oliveira (2019), no artigo *Pesquisa literária em foco: tendências, possibilidades e impasses*, expõe os resultados de um levantamento realizado entre 2000 e 2007 com base nos resumos de dissertações e teses de pesquisas em Literatura disponibilizados pela CAPES. O objetivo da pesquisa era mapear aspectos do conhecimento literária produzido pela academia.

Os resultados obtidos demonstraram que há uma hegemonia nas pesquisas em estudos literários que privilegiam um “paradigma hermenêutico” (OLIVEIRA, 2019, p. 7), ou seja, aquele que toma o texto literário e os sentidos que ele produz de modo desvinculado de suas condições de produção. A autora faz a leitura deste estado da arte por meio de uma visada crítica, que problematiza o consolidado distanciamento

das produções acadêmicas em literatura das relações com áreas das Ciências Humanas e os Estudos Culturais.

Partindo deste pressuposto, podemos afirmar que esta dissertação contribui para ampliar o espectro de pesquisas voltadas para as interações entre literatura, condições e práticas sociais, articulando de modo ativo as teorias e as narrativas que se relacionam com a elaboração das ditaduras latino-americanas. Sob este viés, a pesquisa se estrutura no texto literário como objeto para a observação das potencialidades estéticas de construção das representações sociais e do atravessamento da história nos sujeitos.

As fronteiras incertas entre literatura, memória e história, produtos da linguagem, criam condições de reescrita e desvelamento de eventos históricos de opressão que passam por constantes processos de relativização e apagamento. Desse modo, observa-se uma busca por dar luz a novas formas de reflexão e entendimento sobre um passado autoritário e repressor, partilhado em diversos países de nosso continente.

As representações sobre as ditaduras civis-militares, literariamente construídas por Kucinski e Zambra, oriundos de diferentes países latino-americanos e de diferentes gerações, são fatores que mobilizam esta pesquisa. O estudo aqui desenvolvido tem como base fundamental a investigação literária das narrativas selecionadas como *corpus*, que serão analisadas por meio de uma abordagem interdisciplinar envolvendo a história em suas inter-relações com a memória.

No Brasil, a partir de 2014, ano do cinquentenário do golpe civil-militar, observa-se uma variedade de publicações nesse sentido: *A resistência*, de Julián Fuks; *De mim já nem se lembra*, de Luiz Rufatto; *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti; *Lua de vinil*, de Osmar Pilagallo; *Rio-Paris-Rio*, de Luciana Hidalgo, *Noite dentro da noite: uma autobiografia*, de Joca Reiners Terron etc.

Em outros países latino-americanos é também possível acompanhar uma série de publicações de obras literárias que se relacionam ao tema da ditadura publicadas nos últimos anos; algumas delas são: *O espírito de meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron, e *Cometierra*, de Dolores Reyes, autores argentinos; *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit, *Estrellas muertas*, de Álvaro Bisama, e *Fuenzalida*, de Nona Fernández, autores chilenos.

As obras de Bernardo Kucinski e Alejandro Zambra, selecionadas como *corpus* desta pesquisa, muito contribuem para a construção de novos olhares sobre as ditaduras e suas trajetórias como autores serão, aqui, brevemente apresentadas.

Bernardo Kucinski é paulistano, filho de imigrantes poloneses, tem 84 anos e uma carreira consagrada como jornalista. Foi militante do movimento estudantil contra a ditadura civil-militar, preso e exilado, voltando ao Brasil em 1986 quando assumiu o cargo de professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, cargo do qual, atualmente, está aposentado. Sua trajetória familiar é marcada pelo desaparecimento da irmã Ana Rosa Kucinski Silva, também militante de esquerda, presa e torturada pelos militares em 1974. Sua primeira obra literária, intitulada *K.* (2011), narra a história de um pai em busca da filha desaparecida, estabelecendo um paralelo com a própria história familiar do autor, imbricando fatos verídicos e inventados e entrelaçando a plasticidade da memória e as múltiplas narrativas da história.

Além de *K.*, Bernardo Kucinski publicou também a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), em que, de modo mais distanciado e irônico, compõe um painel amplo acerca do atravessamento promovido pelo regime autoritário em diversas subjetividades. Além da novela *Os visitantes* (2016), que estabelece um diálogo com o romance *K.* Sua obra mais recente, *Júlia: nos campos conflagrados do senhor* (2020), mantém a temática da ditadura ao narrar a história de uma mulher que, ainda bebê, foi sequestrada pelas forças repressoras de Estado e afastada de sua mãe biológica, uma militante de esquerda.

No Chile, e pertencente a uma geração mais jovem, Alejandro Zambra também apresenta a temática da ditadura de forma recorrente em seus escritos. O autor nasceu em Santiago, no ano de 1975, escreve poesia, contos, romances, ensaios e é doutor em Literatura pela Pontificia Universidad Católica de Chile. Suas primeiras narrativas, *Bonsai* e *A vida privada das árvores* (2018), demonstram de modo recorrente a presença da metaficção como recurso de expressão das inquietudes contemporâneas de seus personagens, apresentados por um narrador em constante diálogo com o leitor. Zambra ganha projeção da crítica especializada em 2011, ao publicar o romance *Formas de voltar para casa* (2014), com o qual recebeu o Prêmio Altazor, em 2012. Nesta narrativa, em que ficção e biografia se misturam, a experiência da ditadura chilena é apresentada como fator estruturante do estabelecimento das relações sociais e da construção de uma maturidade no

protagonista. Em 2020, o autor publicou a obra *Poeta chileno*, que narra a trajetória de Gonzalo e tem como tema central a questão da paternidade. O romance tem sido muito elogiado pela crítica e o autor já figura em listas de jovens escritores em língua espanhola como um dos mais promissores.

A obra *Meus documentos* é composta por onze narrativas breves, divididas em três seções, e foi publicada no Brasil em 2015, pela editora Cosac Naify, com tradução de Miguel Del Castillo. A coletânea figura também no volume *Ficção 2006-2014*, publicado em 2021 pela editora Companhia das Letras, que optou por manter a tradução de 2015.

Não é incomum que leitores de textos acadêmicos se surpreendam quando pesquisadores utilizam traduções ao empreender a análise de textos literários. O motivo subjacente a esse estranhamento parece ser o fato de haver certa desconfiança em relação à tradução, dada a ação inevitavelmente mediadora do sujeito tradutor no texto traduzido. Curiosamente, esquecem esses leitores que seu conhecimento teórico-crítico e seu prazer pela literatura foram, em grande parte, construídos por obras de autores estrangeiros traduzidas para o português.

Os valiosos textos de Auerbach, Benjamin, Barthes, Blanchot, Iser, Kristeva, Lukács, Todorov, Didi-Huberman, Chklovski, Foucault, Rama e Borges chegaram até nós por meio da intervenção crítico-criativa de tradutores – mas, quem se lembra de seus nomes? E que formação literária teríamos, se não tivéssemos acesso às obras de escritores, poetas e dramaturgos alemães, ingleses, russos, italianos, franceses, gregos, espanhóis, estadunidenses, latino-americanos – representantes do cânone transnacional, cuja existência se deve justamente ao trabalho de tradutores?

Evidentemente, é preciso ponderar porque uma obra literária traduzida suscita desconfiança. Afinal, um leitor-crítico-tradutor está re-produzindo um texto de outrem. Por esse motivo, é fundamental conhecer quem é o tradutor, qual sua formação linguística, cultural e literária, em que ponto está de sua carreira, que outras atividades exerce; além disso, deve-se avaliar a qualidade e comprometimento da editora, o investimento que faz em seus agentes de continuidade cultural, inclusive em relação à ilustração, diagramação, prefácios ou posfácios, presença ou ausências de notas. Verificados esses parâmetros, assim como ocorre em outras formas de arte, o leitor é “convidado” a firmar um contrato, ou um pacto, com o tradutor: eu aceito o convite de ler sua tradução como se eu estivesse lendo a obra do autor que você representa.

Miguel Del Castillo é escritor, editor, curador e tradutor especializado em textos de língua espanhola. *Restinga* (2015) e *Cancún* (2019), ambos publicados pela editora Companhia das Letras, são obras literárias de sua autoria. Como tradutor, verteu diversos livros do espanhol para o português, de autores consagrados como Juan Carlos Onetti, Alejandro Zambra e Julián Herbert. Castillo apresenta uma trajetória pessoal voltada para a produção crítica, teórica e ficcional da literatura e das artes, entendemos que esse percurso contribui para qualificar sua prática como tradutor. O estilo é um aspecto central na linguagem literária e sua qualidade é um fator que pode influenciar a escolha de uma determinada tradução em relação a outra. Diante do exposto, sentimo-nos à vontade para recorrer às traduções da obra de Zambra realizadas por Castillo.

Assim como o romance mais consagrado de Zambra, as narrativas da coletânea *Meus documentos* demonstram também um amálgama entre ficção e biografia, perpassados pelo tema da ditadura militar pela perspectiva de sua experiência na infância e juventude. Esta temática é apresentada de modo explícito nas narrativas *Meus documentos*, *Camilo* e *Instituto Nacional* e, por esse motivo, foram escolhidas como foco de trabalho desta dissertação. Nas demais narrativas, o tema da ditadura se faz presente de modo incidental pelas referências a Pinochet ou pela presença de personagens coadjuvantes que trazem a temática à tona, demonstrando que este evento histórico faz parte, inegavelmente, da construção de uma identidade individual e coletiva. Aspectos acerca da relação entre o tema das ditaduras e a fortuna crítica dos autores serão mais amplamente apresentados no primeiro capítulo desta dissertação.

Diante deste panorama e das especificidades do *corpus* em análise, partimos do seguinte problema: de que modo as narrativas *K*, de Bernardo Kucinski, e *Meus documentos*, de Alejandro Zambra, desenvolvem mecanismos estéticos na construção de representações sobre as ditaduras latino-americanas?

As hipóteses se estruturam na percepção de que as narrativas de Kucinski e Zambra em estudo engendram tensões entre o ficcional e o real de modo a vivificar a permanência dos resquícios das ditaduras civis-militares no Brasil e no Chile, construindo novas representações acerca do passado histórico coletivo. O caráter fragmentário das narrativas do *corpus*, composto por três contos e um romance híbrido, favorece a elaboração literária da memória, que nos *flashes* traz à tona as fissuras do passado.

Diversos estudos e autores foram consultados e selecionados para o embasamento teórico desta dissertação. Destacam-se, entre outros, Giovanni Levi, um dos precursores da abordagem micro-historiográfica, e Linda Hutcheon, mais precisamente em sua formulação do conceito de metaficção historiográfica. Sobre as nuances da memória filiadas à fabulação literária fragmentada, recorreremos a Nelly Richard, pesquisadora chilena com ampla bibliografia sobre a temática; Ricardo Piglia, autor canônico no que diz respeito à teorização sobre a narrativa breve, e Julián Fuks, em suas considerações sobre o gênero romance. A mobilização destes estudos garantirá o suporte teórico necessário ao desenvolvimento desta pesquisa, em especial a reflexão sobre as obras *Meus documentos* e *K*. em perspectiva comparada, destacando suas aproximações e distanciamentos.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro está construído como base na leitura de aspectos da fortuna crítica dos autores, destacando textos relevantes em sua relação com o recorte temático aqui proposto. Nos capítulos seguintes, estudamos os contos e o romance selecionados como *corpus* atrelando-os aos referenciais teóricos. Buscamos assim um desenvolvimento mais orgânico na apresentação dos conceitos suscitados pelos textos literários em análise.

No segundo capítulo, examinamos as narrativas à luz de teorias sobre a história e a literatura, seus pontos de contato e fronteiras incertas vistos como potencialidade para o tensionamento do discurso oficial sobre as ditaduras por meio da elaboração ficcional. No terceiro capítulo, desenvolvemos o estudo observando de que modo a fragmentariedade e o hibridismo das narrativas se aliam esteticamente na construção de expressões da memória, observando como os não ditos, as sobreposições, elipses e lacunas beneficiam as representações da subjetividade.

## Capítulo 1 – Fortuna crítica

*Ler é cobrir a cara. E escrever é mostrá-la.*

Alejandro Zambra (2014, p. 63)

### 1.1. Pressupostos de leitura

A escrita sobre as ditaduras civis-militares vem ganhando novas projeções com obras literárias contemporâneas que problematizam o lugar íntimo e social que este evento histórico ocupa nas sociedades latino-americanas. Para melhor compreender a relevância deste evento nas produções de Kucinski e Zambra, buscamos a possibilidade de uma leitura autorreflexiva da fortuna crítica dos autores, que pudesse interligar suas obras e suas biografias. Para isso, destacaremos aqui a dimensão intervalar da literatura como um princípio metodológico de leitura. É na obra *A leitura do intervalo – ensaios de crítica*, publicado originalmente em 1990, que o professor e crítico literário João Alexandre Barbosa, desenvolve sua teoria.

A leitura do intervalo é, sobretudo, uma observação do tratamento da linguagem por meio da elaboração literária. A condição essencial do leitor crítico é garantir “a permanência de uma certa assimetria na operação de ler que mantém a tensão (e, portanto, o desejo) de leitura. E esse desejo é sempre mais do que as justificativas de existência possam querer impor” (BARBOSA, 1990, p. 26) a uma obra literária.

A tensão, mencionada pelo autor, é fruto do movimento do signo literário e se realiza entre representação e realidade, obra e leitor, desejo da leitura e a atenção exigida para a satisfação desse desejo, demonstrando que o contato com o literário não é apaziguador e, por isso, não pode ser deste modo tratado pelo olhar do crítico. O intervalo não é, portanto, um vazio “é antes um tempo/espaco em que a literatura se afirma (...) apontando para esferas de conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação” (BARBOSA, 1990, p. 11).

João Alexandre Barbosa aponta três direções para uma leitura do intervalo que leve em conta a interdisciplinaridade em relação à literatura. A primeira delas diz respeito ao “movimento interno de configuração do próprio signo linguístico” (BARBOSA, 1990, p. 26), que estabelece um espaço de tensionamento. O intervalo

atua como articulador da ficcionalidade e dos valores dirigidos pelas ciências humanas.

A segunda direção indica uma saída do texto para um retorno fertilizador a ele, permitindo ao leitor perceber as entradas capazes (ou não) de criar dimensões intervalares: “ler *en abyme* o intervalo criado pelo exercício da linguagem poética na reorganização dos valores que os relacionam” (BARBOSA, 1990, p. 31).

E a terceira se debruça, mais explicitamente, sobre a relação entre as ciências humanas e a apreensão da existência do signo literário. Segundo o autor, a leitura do intervalo exige um leitor informado por elas para a leitura do poético e não delas dependente para justificá-lo, “cumpre [ao leitor crítico] encontrar aquele momento de sutura, por certo próximo à vertigem, em que é criada pela ficcionalidade da obra uma dimensão intervalar que empresta tensão ao movimento dentro e fora (...)” (BARBOSA, 1990, p. 33).

Nessa perspectiva, o crítico se debruça sobre a literatura buscando observar a elaboração do signo estético e não precedendo a ele, pois é a linguagem e a construção literária que podem conferir novas leituras de modo a se relacionarem com as ciências humanas, como a História, a Sociologia, entre outras. Assim melhor respondemos ao alerta dado pelo autor sobre certa tendência da crítica em buscar justificativas para a existência de uma obra, em atenuar ou explicar suas contradições. Em verdade, são estas condições contraditórias que criam os necessários espaços de tensão em que se movimenta de forma criadora o signo literário.

Nesta pesquisa, trabalhamos com a leitura de textos que abordam o trauma das ditaduras latino-americanas e observamos que, em Kucinski e Zambra, este tema se torna central em suas trajetórias individuais e como escritores. No prefácio da coletânea *Você vai voltar pra mim* (2014) encontramos a seguinte reflexão da psicanalista Maria Rita Kehl:

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 banalizar? [...] Passado um tempo subjetivo em que silêncio e estupor são as únicas reações possíveis ante o evento traumático, as vítimas se põem a falar. Ou a escrever. Não é um capricho: é uma necessidade. É preciso compartilhar o acontecido com o outro, os outros. (KEHL, 2014. p. 15)

A autora enfatiza a necessidade de narrar o trauma, o que tomamos como recorte para uma breve discussão sobre a fortuna crítica dos autores em estudo,

destacando o atravessamento que as ditaduras exercem em suas produções literárias, mas também em suas biografias. Buscamos observar, nos intervalos entre vida e literatura, como se movimenta o tema da ditadura nas trajetórias de Kucinski e Zambra. Entendemos que esta escolha temática não é aleatória e compõe um projeto estético mobilizado pela exigência de reconfigurar suas experiências com regimes de exceção via literatura.

## 1.2. Zambra e a “Literatura dos filhos”

A literatura que tematiza a ditadura no Chile em anos recentes é objeto de estudo da pesquisadora Claudia Valenzuela que, em conferência de 2019, apresenta um panorama incluindo a produção de Zambra no seguinte escopo:

Conceitos como orfandade, literatura dos filhos, literatura dos netos, estética da intimidade, trabalhadores, artistas, estoicos, cétricos, epicuristas, são os conceitos valiosos que hoje explicam essa diversidade de estéticas em letras nacionais e que sustentam pesquisas de autores [...] que publicam neste momento. (VALENZUELA, 2019, p. 173, tradução nossa)<sup>1</sup>

Um panorama mais amplo da literatura chilena dos últimos anos foi proposto por Macarena Areco, autora e organizadora da obra *Cartografía de la novela chilena reciente*, publicada em 2015, que constrói o cenário das produções literárias chilenas contemporâneas. José Rivera Soto, em resenha do livro, afirma que a escolha pela construção cartográfica é inspirada em Deleuze e Guatarri, já que não busca valorar ou hierarquizar a produção que observa e analisa, mas compreender sua multiplicidade e heterogeneidade em formas e conteúdos.

Areco entende que a narrativa recente no Chile pode ser distribuída em quatro territórios: os realismos, as experimentações, as hibridizações e os subgêneros e convida diferentes críticos a colaborarem com a análise dos textos literários que compõem estes espaços.

Catalina Olea é a autora que, nesta obra, desenvolve as considerações sobre os realismos, território em que se encontra a obra de Alejandro Zambra. Para Olea, a ubiquidade dos meios de comunicação, a avaliação da subjetividade e a

---

<sup>1</sup> No original: “Conceptos tales como orfandad, literatura de los hijos, literatura de los nietos, estéticas de la intimidad, trabajadores, artistas, estoicos, escépticos, epicúreos, son los valiosos conceptos que hoy en día nos explican esta diversidad de estéticas en las letras nacionales y que apoyan investigaciones de autores [...] que publican en esta época.”

experimentação com a fragmentariedade estruturam os realismos contemporâneos na literatura chilena. Diz ainda que *Formas de voltar para casa*, obra mais emblemática do autor, apresenta um projeto limítrofe, que incorpora a autoficção e a autorreflexão, como podemos observar no seguinte trecho da resenha:

Percebe-se a autoridade epistêmica que detém a subjetividade, em que a única verdade possível é "minha verdade". Isso faz com que, da mesma forma, existam romances em tom de testemunho e tom confessional; em Zambra e em Bisama, igualmente, falarão as "testemunhas" que não sofreram diretamente os horrores da ditadura, mas cujas biografias estão marcadas pelo período. (RIVERA SOTO, 2015, p. 297, tradução nossa)<sup>2</sup>

Zambra exercita a elaboração de um realismo contemporâneo que trata a linguagem de modo a construir novas representações sobre eventos traumáticos: "Assim, prevalecem os contos lacônicos e pródigos em elipses, enclausurados na rotina individual ou familiar. É um realismo onde 'a economia de seus recursos formais coincide com a modéstia de seus referentes'" (RIVERA SOTO, 2015, p. 297, tradução nossa).<sup>3</sup>

A esta perspectiva de interpretação das produções chilenas podemos agregar a ideia de "Literatura dos filhos". O romance *Formas de voltar para casa* (2014) está dividido em quatro capítulos que se estruturam de modo alternado para contar a história de um garoto em plena ditadura chilena paralelamente à escrita, realizada por este mesmo personagem, de um romance sobre sua infância. Os títulos de dois capítulos: "Personagens secundários" e "A literatura dos filhos" fornecem pistas sobre o deslocamento vivido pelo protagonista, não apenas na forma do romance. Do capítulo "A literatura dos pais", vale destacar o seguinte trecho:

O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Maldizendo-nos e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer. (ZAMBRA, 2014, p. 54)

<sup>2</sup> No original: "Se percibe la autoridad epistémica que ahora ostenta la subjetividad, donde la única verdad posible es "mi verdad". Esto hace, de igual modo, que existan novelas en tono de testimonio y confesional; en Zambra y Bisama, asimismo, hablarán los "testigos" que no padecieron directamente los horrores de la dictadura, pero cuyas biografías están marcadas por el período."

<sup>3</sup> No original: "Así, campean las narraciones breves, lacónicas y pródigas en elipsis, enclaustradas en la rutina individual o familiar. Es un realismo donde 'la economía de sus recursos formales coincide con la modestia de sus referentes'."

A fala do narrador estabelece associações entre o lugar ocupado por pais e filhos na experiência com o regime ditatorial. Com sutileza apenas aparente, demonstra que a percepção infantil carrega geracionalmente os resquícios das condições de exceção vividas, em especial no âmbito familiar, espaço primordial da sociabilidade infantil. Instaura ainda uma dubiedade quando faz uso do verbo “desaparecer”, termo que carrega um significado bastante específico no contexto das ditaduras latino-americanas, mas que, no cotidiano infantil, está relacionado a uma brincadeira inocente.

“A literatura dos filhos” é também o título de uma série de ensaios escrita por Alejandro Zambra e reunida a outros textos críticos do autor no livro *No leer* (2018)<sup>4</sup>. Nestes textos, Zambra discorre sobre as publicações de autores que possuem pais escritores e indaga como se dão essas relações no plano das produções literárias.

No primeiro texto da série, Zambra relata suas reflexões acerca da leitura de *Correr el tupido velo*, da escritora chilena Pilar Donoso, filha adotiva do renomado escritor José Donoso: “Pilar Donoso finalmente publicou *Correr el tupido velo*, o livro que cedo ou tarde teria que escrever, e isso se constitui, em grande parte, uma resposta aos incômodos diários de seu pai [...]”<sup>5</sup> (ZAMBRA, 2018, p. 170, tradução nossa). Marcada por conflitos e traumas, a relação de José e Pilar pode ser ressignificada pela filha quando passa a ter acesso a seus diários e, a partir deles, escreve seu próprio livro:

Neste momento, o livro de Pilar Donoso me interessa muito mais do que as novelas de seu pai. Digo sem ironia: nós que nascemos no começo da ditadura crescemos procurando e contando a história de nossos pais e demorou muito para entendermos que também tínhamos uma história própria. Talvez por isso me pareça bela a imagem de uma mulher lendo os cadernos de seu pai e anotando nas margens, enfim, os sinais de uma história própria. (ZAMBRA, 2018, p. 171, tradução nossa)<sup>6</sup>

A partir da imagem de Pilar Donoso, Zambra constrói a metáfora de uma geração que escreve às margens buscando dar forma a uma “história própria”. Desde

---

<sup>4</sup> Ainda não publicado no Brasil.

<sup>5</sup> No original: “Pilar Donoso ha publicado finalmente *Correr el tupido velo*, el libro que tarde o temprano tenía que escribir, y que en buena parte constituye una respuesta a los incómodos cuadernos en que su padre [...]”

<sup>6</sup> “Por el momento, el libro de Pilar Donoso me interesa mucho más que las novelas de su padre. Lo digo sin ironía: quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia. Tal vez por eso me parece bella la imagen de una mujer leyendo los cuadernos de su padre y anotando en los márgenes, por fin, los indicios de una historia propia.”

então, a expressão passou a ser amplamente utilizada pela crítica literária para reunir uma série de produções literárias contemporâneas que tocam no tema das ditaduras pelo olhar de uma segunda geração. Em resumo, a “literatura dos filhos” é produzida por autores nascidos nos anos 70 e se estrutura por meio de uma percepção deslocada, uma memória de segunda geração, em que o político se apresenta como vivido e familiar. Esta nova geração busca novas formas de representação dentro do paradigma realista (escritas de si, testemunho, autoficção), de modo fragmentário e autoconsciente. A pesquisadora Laura Fandiño, da Universidade Nacional de Córdoba, afirma:

É uma literatura que compartilha a necessidade de uma releitura do passado traumático como legado no presente, cujos autores e autoras cresceram em coordenadas históricas, políticas e culturais muito diferentes das de seus pais. [...] São livros que agregam outra experiência da infância na ditadura e buscam captar o nível afetivo da experiência (desproteção, medo, culpa) a ponto de tornar visível a condição microscópica do poder repressivo que se estende na cultura e na vida de toda a sociedade. (VILLALBA, 2021, s.p., tradução nossa)<sup>7</sup>

Nos contos da coletânea *Meus documentos*, que compõem o *corpus* desta pesquisa, percebemos diversas aproximações com a perspectiva de uma “Literatura dos filhos”, sobretudo o deslocamento e a fragmentariedade. Além disso, o conflito de transmissão geracional acerca das experiências com a ditadura segue mobilizando as reflexões de Zambra como escritor e como cidadão chileno.

Em 2021, o Chile passa por uma guinada política significativa: como conquista do “estalido social” de 2019, seguem os trabalhos da Assembleia Constituinte, com paridade de gênero e assentos exclusivos para povos originários, que deixará no passado a Constituição de 1980, promulgada por Pinochet. Além disso, o país elegeu Gabriel Boric como presidente, um jovem de 36 anos e orientação política de esquerda. Na crônica *Experiencia*, publicada no periódico CIPER, por ocasião das eleições presidenciais, Zambra afirma: “A geração de Gabriel Boric, a de nossos irmãos mais novos, sim, matou o pai. Formaram seus próprios partidos e se negaram a assumir nossos traumas. Eles merecem nossa admiração, nosso carinho e nossa

---

<sup>7</sup> No original: “Se trata de una literatura que comparte la necesidad de una relectura del pasado traumático como legado en el presente, cuyos autores y autoras crecieron en coordenadas históricas, políticas y culturales muy diferentes a las de sus progenitores. [...] Son libros que suman otra experiencia de la infancia en dictadura y logran capturar el plano afectivo de la vivencia (desprotección, miedo, culpa), al punto que visibilizan la condición microscópica del poder represivo extendida en la cultura y la vida de toda la sociedad.”

gratidão”<sup>8</sup> (ZAMBRA, 2021, s.p., tradução nossa). Para Zambra, não apenas na literatura, os “filhos” seguem reivindicando uma história própria.

### 1.3. B. Kucinski: irmão, filho e escritor

Considerando o *corpus* em estudo, a perspectiva de uma “Literatura dos filhos” poderia ser mais prontamente associada a Zambra, mas não necessariamente a Kucinski. Ainda assim, alguns cruzamentos podem ser construídos, considerando dados biográficos do autor brasileiro que se misturam a elementos presentes no enredo de *K.* Exemplo disso é que a história é conduzida por um narrador que acompanha a busca do pai pela filha desaparecida, experiência analogamente vivida pelo autor brasileiro na condição de irmão. Outro dado relevante em sua biografia, é o fato de que esteve exilado na Europa durante parte da ditadura brasileira, condição que interpôs um deslocamento acerca de sua participação na trajetória familiar.

Aos 74 anos, Kucinski inicia sua carreira como autor de ficção e mantém como tópico central o tema da ditadura civil-militar. Em podcast promovido pela revista *Quatro Cinco Um* (2020), quando do lançamento de *Júlia*, seu romance mais recente, o autor comenta: “Na medida em que vou me aproximando daquela idade limite, eu sinto cada vez mais a necessidade de tratar desse tema da ditadura. Eu já tenho um outro original que também trata disso, é uma compulsão que eu tenho, a de escrever sobre isso” (s. p.).

Bernardo Kucinski possui uma carreira amplamente consagrada como jornalista, suas obras são referência para pesquisadores desta área. Seu primeiro livro, escrito em parceria com Ítalo Tronca, chama-se *Pau de arara: a violência militar no Brasil* e ganhou repercussão imediata ao denunciar os crimes de tortura cometidos pelo regime militar. Escrito em 1970, foi publicado pela primeira vez na França, em 1971, e no México, em 1972, mas no Brasil apenas 30 anos depois. Sua obra mais conhecida, no entanto, é *Jornalistas e revolucionários*, na qual desenvolve um estudo aprofundado sobre a imprensa alternativa brasileira no período da ditadura civil-militar. O reconhecimento de sua atuação como jornalista rendeu-lhe também diversas

---

<sup>8</sup> No original: “La generación de Gabriel Boric, la de nuestros hermanos menores, sí mató al padre. Formaron sus propios partidos y se negaron a asumir nuestros traumas. Se merecen nuestra admiración, nuestro cariño y nuestra gratitud.”

premiações, entre elas o Prêmio Especial Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, em 2018.

A primeira publicação de texto propriamente ficcional se deu em 2011 com a narrativa *K.*, sob a assinatura literária de B. Kucinski, que foi recebida pelos leitores por meio de uma editora politicamente engajada, a Expressão Popular, vinculada ao MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). O sucesso da primeira edição conduz a obra a um maior interesse do mercado editorial, sendo a segunda edição publicada pela editora Cosac Naify e, posteriormente, pela Companhia das Letras. Em ambas há uma mudança no título, que se torna *K. – Relato de uma busca* e uma redução no número de epígrafes e outros paratextos. Até o momento desta investigação não ficou evidente quais motivos justificariam estas alterações além de uma adequação editorial. Cerca de dez anos depois, observa-se que a obra atingiu um prestigiado alcance dos leitores, mobilizando inclusive uma série de estudos acadêmicos que tomam a narrativa como objeto de análise.

Além das demais produções ficcionais publicadas pelo autor neste intervalo, em 2021 foi lançada a coletânea *A cicatriz e outras histórias* (2021), que reúne cerca de cem contos e sobre a qual o autor comenta em entrevista: “se deve à minha intenção de deixar um legado pronto e acabado aos interessados na minha produção de contista. Afinal, já estou beirando os 83 anos de idade...” (KUCINSKI, 2021, s.p.).

Sobre seu processo criativo, em entrevista para o jornal *Estado de Minas*, afirma acerca de um dos contos da recente coletânea: “A aposta’ foi escrita de uma tacada só, sem que eu precisasse corrigir, burilar, nada. Isso acontece com a maioria dos meus contos, os melhores” (KUCINSKI, 2021, s.p.). A presença de temas relacionados à ditadura no Brasil não é exclusiva, mas ganha destaque nesta coletânea mais recente, que inclui uma reedição do livro *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), até então esgotado. Sobre a vinculação entre esta temática e seus contos, o autor comenta:

Muitos contos de “Você vai voltar pra mim” nasceram de testemunhos à Comissão da Verdade da Assembleia Legislativa de São Paulo, que acompanhei. Porém a maioria nasce de um fragmento isolado de informação. Soube que um pai quis enterrar o filho desaparecido político e, na ausência do corpo, colocou no caixão um par de sapatos do filho. Dessa única informação nasceu o conto “O velório”, todo ele imaginado. (KUCINSKI, 2021, s.p.)

A menção ao fragmento é relevante no processo da pesquisa aqui desenvolvida, pois oferece indícios de um processo de escrita que parte de segmentos para a composição de um todo, mais ou menos, interdependente. Podemos estender essa perspectiva de leitura também para a obra *K.*, considerando uma perspectiva do próprio o autor, expressa em entrevista ao *Suplemento Pernambuco*:

*E o que o levou a contar a história da primeira novela pela óptica do pai, e não pela primeira pessoa?*

Penso que se deu algo parecido à linguagem dos sonhos, em que um personagem pode representar a fusão de muitos outros. O pai em *K.* é uma fusão de personagens, eu entre eles. Esse foi o recurso principal que permitiu transportar a história para o domínio do ficcional, a despeito de seus conteúdos serem essencialmente factuais. A figura do velho pai também ajudou a dar continuidade à narrativa. *K.* é composto de capítulos estanques, estruturados como contos, com vozes distintas. Nem sempre há entre os capítulos um nexos direto. Os estilos e formatos também diferem. Era preciso um personagem que ligasse tudo isso, que desse à história um começo e um fim, e esse personagem é o velho pai, K. Mas isso só me ocorreu em meio ao processo da escrita. (KUCINSKI, 2016, s.p.)

Destacamos o trecho final da resposta de Kucinski por reafirmar um processo criativo que se instaura a partir do fragmento e, apenas posteriormente, busca uma possível unidade, o que reafirma o caráter híbrido do romance *K.*. Aproximando a voz do autor sobre seus modos de escrita e os estudos acadêmicos de suas produções, abordaremos alguns aspectos da fortuna crítica de *K.*, sua obra mais aclamada, e que, juntamente com a coletânea *Você vai voltar pra mim* e a novela *Os visitantes*, compõe um tríptico em que o tema da ditadura é estruturante.

Diversos estudos sobre a obra foram desenvolvidos e publicados em capítulos de livros e coletâneas temáticas relacionadas à literatura contemporânea e às ditaduras latino-americanas, além de artigos em periódicos e algumas dissertações e teses. A partir da segunda edição, o número de estudos cresce, provavelmente devido a um maior alcance dos leitores promovido pela publicação em editoras mais prestigiadas socialmente. As obras de Kucinski são atualmente publicadas pela Alameda Editorial.

Alguns elementos de investigação da obra que se destacam na fortuna crítica são: a construção do personagem pai; as relações entre autor e personagem, corpo e cadáver, ditadura militar e violência; as aproximações entre as obras de Kucinski e Kafka; a fragmentação do texto; o oculto, o não dito, o inenarrável e a escrita do trauma; a ideia de “verdade” e a literatura de testemunho.

Nestes dois últimos, interliga-se uma perspectiva que destaca o amálgama entre ficção e fatos históricos, próprio da obra. Assume-se a ideia de que há um conteúdo de “verdade” decisivo para a significação do texto. O risco deste enfoque, e que tem se mostrado recorrente em textos da fortuna crítica, é atribuir à narrativa uma função referencial, resumindo-a à denúncia de uma verdade sobre a morte de Ana Rosa Kucinski Silva e ignorando-a como obra literária polissêmica e polifônica.

Segundo este critério de valor, a obra tem uma função, é a ela atribuída uma justificativa para sua existência, já que a referência histórica ao factual se sobrepõe à observação dos recursos estéticos que lhe são próprios. A literatura torna-se, pragmaticamente, uma forma de acesso a um conteúdo histórico “verdadeiro”.

Abordagem distinta acerca das relações entre a ficção e o factual inerentes à obra, observa-se na construção da ideia de um legado construído pela narrativa. Regina Dalcastagnè (2020), no artigo *Literatura e resistência no Brasil hoje*, afirma que há uma versão dominante sobre a história, que precisa ser confrontada com outras versões, entre elas a que a narrativa de Kucinski pode sugerir. Segundo a autora, *K.* está focado na história do pai e o legado de sua luta para que a história da filha não se apague, a literatura é então compreendida como uma força que pode interferir nas relações sociais. Uma disputa pelo estatuto crítico da obra segue em andamento, já que se trata de uma produção recente e de reconhecido valor estético.

Na mesma linha reflexiva, o crítico Flávio Aguiar (2011) afirma que a obra compreende um processo catártico, que assume uma espécie de “purgação da memória”, de atualização das reminiscências. Esta percepção é também partilhada pelo autor, que afirma em entrevista:

*Há quem leia K. como um relato factual, apesar do aviso: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. O senhor tentou abordar o desaparecimento e a busca por Ana Rosa (irmã do autor desaparecida durante a ditadura) por meio de uma reportagem? O que a literatura pode alcançar que o jornalismo não consegue ao contar uma história como essa? Tentei mais de uma vez investigar o desaparecimento, mas um bloqueio psicológico me impediu de avançar. Nunca cogitei escrever sobre o desaparecimento na forma de uma reportagem ou livro-reportagem. K. surgiu quase 40 anos depois dos fatos, de um modo brusco e que lembra o dos livros espíritas psicografados. Escreveu-se por si mesmo, como se eu tivesse sido apenas o instrumento; primeiro um capítulo, depois outro e mais outro, até que resultou numa novela. Alguns críticos dizem que foi uma catarse. Eu tendo a concordar. (KUCINSKI, 2016, s.p.)*

A purgação da memória não é entendida pelo crítico como esquecimento ou anestesia, mas como resgate do passado e emancipação do futuro, evitando assim a repetição do primeiro. Aguiar conclui sua análise destacando que o papel fundamental a ser desempenhado por um texto literário é o de ser “boa literatura” (AGUIAR, 2011, s.p.) e afirmando que a obra *K.*, nesse sentido, cumpre sua função. O autor ressalta a relevância das contribuições promovidas no sentido da rearticulação de uma memória sobre a ditadura no Brasil e menciona os trabalhos da Comissão da Verdade, que estava em atividade quando da publicação do texto crítico.

A aporia inerente ao discurso do trauma (sua escrita problemática, inviável, de clareza e nitidez comprometidas) encontra no fazer literário uma possibilidade de realização. A conhecida advertência ao leitor, que compõe um dos paratextos do romance, é um exemplo dessa aporia que estabelece um paradoxo. A epígrafe ao romance que cita Mia Couto (KUCINSKI, 2011, p. 12) e problematiza o lugar de presença e ausência não do corpo desaparecido, mas do escritor, enfatiza que a literatura seria mais do que a realidade. Nesse sentido, a literatura do trauma é espaço potente de representação do horror, que pela narração estética leva a impactos de repulsa, mal-estar e terror diante do enredo.

Os textos de Dalcastagnè e Aguiar carregam oportunas contribuições acerca da interpretação de uma obra literária que se relaciona com temas relevantes para o debate nacional sobre as ressonâncias que a ditadura civil-militar segue produzindo. Essa dimensão das relações entre ética e estética na leitura do literário cumpre papel central nas discussões propostas pelos críticos, que as ancoram nos meandros que a obra oferta em sua conformação. A leitura crítica da narrativa *K.*, sob a perspectiva dos estudos acadêmicos e do processo criativo do escritor, revelam nuances que reafirmam a possibilidade de uma leitura de sua fragmentariedade, das relações entre os fragmentos e a escrita de memória, além das imbricações entre o ficcional e o histórico inerentes a sua construção.

## Capítulo 2 – Narrar as ditaduras

*Um discurso histórico é uma espécie de metáfora ampliada – a definição tradicional de alegoria.*

Hayden White (1994, p. 28)

### 2.1. História e ficção

De que modo dialogam e se retroalimentam a escrita da História e a escrita da Literatura? Esta é uma das questões que norteia a investigação aqui desenvolvida. A dicotomia entre história e ficção, tradicionalmente vistas em polos opostos: o da verdade factual e o da invenção imaginativa, respectivamente, é objeto de problematização da literatura contemporânea que toca em temas fraturantes como as ditaduras latino-americanas.

Muito se diz sobre o caráter factual das narrativas de autores que viveram a ditadura como militantes, parentes, amigos, políticos ou como jovens em idade escolar, que se debruçam sobre esse período ou o situam em suas obras. Podemos afirmar que há uma busca por classificar as obras e relativizar o quanto há de literatura e o quanto há de biografia ou história nelas: em síntese, o que há de verdade e de invenção nos textos desses escritores que se assumem como ficcionistas. Essa relativização, em geral, carrega um tom depreciativo para a literatura.

O crítico e escritor argentino Juan José Saer (1989) ilumina esta discussão em diversos ensaios ao se debruçar sobre o conceito de ficção. Em texto publicado em 1989, o autor parte da análise de duas biografias de James Joyce para discutir as pretensões de verdade, próprias a este gênero, e enfim, qual limite divide o factual da ficção. Para o autor: “a veracidade, atributo pretensamente científico, é nada mais do que o constructo retórico de um gênero literário [...]. A negação escrupulosa do elemento fictício não é um critério de verdade, visto que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios” (SAER, 1989, p. 145-6). A ficção tem caráter duplo, misturando inevitavelmente “o empírico e o imaginário” (SAER, 1989, p. 147).

Hayden White, historiador estadunidense, em *Teoria literária e escrita da história* (1994) discorre sobre a relação entre estes dois campos. Afirma que os historiadores partem da existência do passado como pressuposto, sendo a história uma possibilidade de realmente conhecê-lo. As fontes, informações diversas sobre o

passado, não são intrinsecamente históricas, pois podem ser usadas por diversas áreas de conhecimento, passando a serem de fato históricas apenas quando submetidas a um tipo específico de discurso. Assim como na literatura, é a linguagem o caminho de acesso ao conhecimento histórico. Os filósofos da história não deram atenção a este fato, segundo White, em parte, por tratarem a linguagem usada para escrever a história como um meio imaculado de registro dos fatos, reforçando assim o seu valor de verdade e sua relação com o real, o que o teórico confronta:

As histórias são contadas ou escritas, não encontradas. E quanto à noção de uma *estória* "verdadeira", ela é virtualmente uma contradição em termos. Todas as histórias são ficções. O que significa, é claro, que elas só podem ser "verdadeiras" num sentido metafórico e no sentido em que uma figura de linguagem pode ser verdadeira. Esse "verdadeiro" seria suficiente? (WHITE, 1994, p. 30, grifo do autor)

O instigante título do conto *Meus documentos*, de Alejandro Zambra, sugere uma problematização do documento como local da verdade factual. Internamente fragmentado em 14 cenas, o texto é conduzido por um narrador que entrelaça os espaços familiares e suas dimensões políticas e sociais. O narrador recorre ao nome dado à pasta de arquivos dos computadores pessoais para manipular a polissemia da palavra "documento".

Segundo o senso comum, o documento é a prova de uma verdade, de um acordo e é, em certa medida, inquestionável, portanto, o oposto da imaginação. Ao longo da narrativa, observamos este personagem trilhar um caminho que parte do repositório virtual dos computadores para um processo de documentação e interpretação de suas memórias. Neste sentido, a ficção torna-se o repositório possível de sua formação e do lugar estruturante que ocupa a experiência com a ditadura nesse processo.

Em *Os informantes*, um dos capítulos iniciais do romance *K.*, de Bernardo Kucinski, o pai encontra-se em diálogo com informantes que podem ajudá-lo a encontrar a filha. Dialoga com Caio, um decorador de vitrines, Amadeu, o dono de uma padaria, e com o dono da farmácia, que o alerta sobre o fato de que os militares são o que cuidam dos casos de subversão e que, nestas condições, sua influência familiar e política não surtiria efeito. Por fim, há um último informante a ser encontrado numa galeria.

As informações fornecidas por todos esses contatos são dadas e desmentidas, ora coincidem, ora são desconstruídas: informam-lhe que a filha foi presa, dois dias depois afirmam que não era verdade. Depois, que foi para Portugal, onde estaria há mais de um mês. K. receberá, inclusive, uma correspondência oriunda deste país, em que ele não reconhece a caligrafia da filha:

No seu íntimo transtornado, o enigma dos recuos vai se autodecifrando implacável. Sente, com nó no peito, que algo escabroso aconteceu, ao ponto de assustar e fazer recuar as pessoas que queriam ajudar – sente que sua filha foi tragada por um sistema impenetrável, diferente de tudo o que ele havia conhecido, mesmo na Polônia. (KUCINSKI, 2011, p. 37)

Neste trecho, o termo “tragada” se destaca por semanticamente estabelecer uma interpretação sobre a realidade circundante ao personagem, que sente o desaparecimento da filha aos poucos, progressivamente, enquanto ele mesmo será absorvido por uma série de lembranças e reflexões. A culpa é um dos primeiros sentimentos a se manifestar quando K. perde a ingenuidade ao olhar os outros, em um processo de tomada de consciência sobre a armadilha de confiar nos informantes e passar-lhes informações que, na verdade, dificultariam o acesso a notícias confiáveis sobre o paradeiro da filha. Há uma relação especular entre a representação do real no ficcional e das artimanhas engendradas pelo regime de exceção que omite ou cria verdades.

No *corpus* desta pesquisa, observamos uma permanente tensão entre o ficcional e o histórico, promovida pela construção literária, o que permite mobilizar uma compreensão ética das ditaduras. Pela literatura, torna-se possível reler e reescrever as ditaduras para, enfim, dar-lhe novos sentidos e possibilidades de entendimento sobre o passado:

[...] não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. (SAER, 1989, p. 146-7)

A ficção não parte de um real prévio, uma realidade anterior. Não há valor pragmático para a ficção, diferente do valor moral que se pode atribuir ao verdadeiro

e ao falso. Saer acentua que "a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção" (SAER, 1989, p. 147). Desse modo, trata do mundo usando para isso sua própria matéria, ocupando um entre lugar próprio e reivindicado como "verdadeiro". Verdadeiro e falso não são opostos que se excluem, são matéria fundamental da ficção que, nesse sentido, pode elaborar novos entendimentos sobre experiências individuais e coletivas.

Para concretizar seus argumentos, Saer toma como exemplo a obra do escritor russo Solienitsin. As instâncias oficiais e conservadoras da sociedade atual afirmam que já se conhece a verdade sobre a ditadura, então por que ficcionalizar sobre o assunto?: "[...] verdade e ficção se relativizam mutuamente: a ficção se torna um esqueleto ressecado, mil vezes descarnado e recoberto com a carnadura relativa das diferentes verdades que vão substituindo umas às outras" (SAER, 1989, p. 148). Com base em Saer, uma das respostas possíveis para a questão colocada é que a ficcionalização das ditaduras permite reivindicar o espaço para as diferentes verdades sobre esta história em detrimento da pretensão unívoca dos discursos oficiais.

O discurso histórico, geralmente tratado como discurso oficial, é produto de uma investigação e fornece novo conhecimento sobre o passado por meio de interpretações narrativas das fontes. Esse discurso pode assumir o formato de diversos gêneros, segundo White (1994), todos eles com um aspecto em comum: "seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente *históricos*" (WHITE, 1994, p. 25. grifo do autor). É central na teorização do autor considerar que a narrativa segue sendo o modo predominante de escrita da história, e que é, portanto, inevitável sua aproximação com o caráter figurativo da literatura: "a história é antes de mais nada um artefato verbal, produto de um tipo especial de uso da linguagem" (WHITE, 1994, p. 26).

Assim como na literatura, em que forma e conteúdo compõem a produção do sentido de um discurso, na escrita da história "o conteúdo do discurso historiográfico é indistinguível de sua forma discursiva" (WHITE, 1994, p. 27). Sob esta perspectiva, a distinção entre forma e conteúdo é impossível (e desnecessária) tanto para a história quanto para a literatura. Qual o valor dessa perspectiva? Tornar o conhecimento histórico acessível e legível: "um tipo de escrita que, em vez de apaziguar nossa vontade de saber, nos estimula a cada vez mais pesquisa, cada vez mais discurso, cada vez mais escrita" (WHITE, 1994, p. 28).

A história como ciência que demanda um processo investigativo com método e sistema lógico deve considerar a "análise tropológica" (WHITE, 1994, p. 29) dos eventos para melhor compreender o que particulariza o discurso histórico na tarefa de elaborar seus conhecimentos. Para White (1994), é graças à tropologia que os eventos passados podem ser representados, transformados e constituídos num sentido inteligível:

[...] a teoria tropológica não destrói a diferença entre fato e ficção, mas redefine as relações entre os dois dentro de qualquer discurso. [...] A teoria tropológica implica que não devemos confundir "fatos" com "eventos". Os eventos acontecem, os fatos são constituídos pela descrição lingüística. O modo da linguagem usado para constituir os fatos pode ser formalizado e governado por regras, como nos discursos científicos e tradicionais; pode ser relativamente livre, como em todo discurso literário "modernista"; ou pode ser uma combinação de práticas discursivas formalizadas e livres. (WHITE, 1994, p. 37)

Dicotomizar o local da história e da ficção é infrutífero, já que, mesmo com suas particularidades, as interrelações entre ambos são intrínsecas e podem de modo menos reducionista interpretar o mundo. A proposta aqui desenvolvida é observar como estes dois campos atuam na representação do atravessamento subjetivo que promove a experiência de um regime autoritário. Para isso, buscamos compreender o papel da literatura ao produzir representações sobre as ditaduras partindo de três aproximações: a abordagem da micro-história, uma ação autoconsciente que turva as fronteiras entre o real e o imaginário e a presença do eu que narra. Entendemos que há mais costuras do que cortes na delimitação entre as fronteiras do histórico e do ficcional.

## **2.2. Micro-história e a redução da escala**

“Em março de 1988 entrei no Instituto Nacional. E logo chegaram, ao mesmo tempo, a democracia e a adolescência. A adolescência era verdadeira. A democracia, não” (ZAMBRA, 2015, p. 29). Este é um dos trechos do décimo quarto fragmento do conto *Meus documentos*. Há um tom irônico por parte do narrador ao estabelecer um paralelo entre as dimensões política e subjetiva na percepção do seu passado. Há também uma sutil indicação ao modo como a ditadura se faz presente nestes dois campos, de modo indissociável. Neste tópico, buscamos observar o modo como as

narrativas em análise e a abordagem da micro-história se aproximam por meio de entrecruzamentos do individual e do coletivo, objetividade e subjetividade.

Segundo Giovanni Levi (1992), a micro-história é “essencialmente uma prática historiográfica” (LEVI, 1992, p. 133) de referências múltiplas com alguns elementos comuns, entre eles: “a redução da escala, o debate sobre a racionalidade, [...] o papel do particular (não, entretanto, em oposição ao social), a atenção à capacidade receptiva e à narrativa, uma definição específica do contexto e a rejeição do relativismo” (LEVI, 1992, p. 159).

Os estudos em micro-história e as discussões sobre sua metodologia estão ligadas a uma tradição italiana de intenso diálogo com as Ciências Sociais no contexto da *Nova História*. Sobre esta relação e a contraposição ao relativismo, afirma Levi (1992):

[...] a micro-história possuía uma posição muito específica dentro da chamada nova história. Não era simplesmente uma questão de corrigir aqueles aspectos da historiografia acadêmica que pareciam não mais funcionar. Era mais importante refutar o relativismo, o irracionalismo e a redução do trabalho do historiador a uma atividade puramente retórica que interprete os textos e não os próprios acontecimentos. (LEVI, 1992, p. 136)

Levando em conta as contradições inerentes aos contextos e o compromisso com a interpretação dos acontecimentos: “A redução da escala é uma operação experimental [...], porque presume que as delineações do contexto e sua coerência são aparentes, e revela aquelas contradições que só aparecem, quando a escala de referência é alterada” (LEVI, 1992, p. 155).

Em detrimento da generalização mais ampla, a micro-história compreende que “fatos insignificantes e casos individuais podem servir para revelar um fenômeno mais geral” (LEVI, 1992, p. 158). Edoardo Grendi alinha o termo “normal excepcional” para problematizar a prática historiográfica que se volta para a busca por regularidades em detrimento da elaboração de reflexões que tenham como objeto as complexidades do real.

O particular é investigado e analisado em função de um problema e uma vida em particular não será escolhida aleatoriamente e biografada, mas selecionada pelas potencialidades que os documentos e registros daquela vida tem de trazer à tona um campo de relações culturais e práticas sociais. Exemplo emblemático desta perspectiva é a obra *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg, que investiga o

processo inquisitorial a partir do caso do moleiro Menocchio e desenvolve representações mais realistas por meio de elaborações formais que reconhecem as indeterminações de modo não mecanicista.

Em *Camilo*, de Alejandro Zambra, o tema central da narrativa é o exílio. Acompanhamos um narrador não nomeado que rememora a relação que teve com o personagem título do conto, um jovem em constante conflito com o exílio do pai. "O princípio unificador de toda pesquisa micro-histórica é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados" (LEVI, 1992, p. 139), desse modo, se estabelecermos um paralelo entre esta abordagem micro-historiográfica e as literaturas que tratam de temas como as ditaduras latino-americanas, podemos dizer que a elaboração estética das subjetividades afetadas por essa experiência promovem nos leitores o contato com uma dimensão microscópica do que os livros de história tornam teórico, analítico e cronológico.

O conto de Zambra constrói o exílio de modo estético, como herança e permanência e, nesse sentido, lhe atribui novos sentidos políticos pelo exame das subjetividades por ele atravessadas. O pesquisador Pablo Gasparini, em artigo que explora o exílio como *topos* da literatura hispano-americana a partir da leitura de autores chilenos modernos, verifica uma transição em suas representações.

Segundo o autor, a partir dos anos 90, as narrativas abdicam do uso das figuras políticas por excelência para tratar das marcas do exílio aliadas a outras questões contemporâneas. Nesse sentido, recupera Ricardo Piglia que em seu romance *Respiração artificial*, apresenta a seguinte consideração: "O que é o exílio senão uma forma da utopia? O desterrado é o perfeito homem utópico, escrevia Ossorio, escreve para mim Maggi, ele vive na constante nostalgia do futuro" (PIGLIA *apud* GASPARINI, 2011, p. 98). Podemos afirmar que Camilo, um exilado de segunda geração, em seu próprio país, vivencia a nostalgia de um futuro que poderia ter vivido e que foi brutalmente interrompido não apenas pela partida de seu pai, mas também pela casualidade de um atropelamento que lhe tira a vida.

A premissa pela redução da escala é o elemento da micro-história que destacamos acerca das aproximações entre história e ficção, em especial na contestação dos lugares de objetividade e subjetividade pensados de forma estanque na escrita da história e da literatura:

A micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala da observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental. Essa definição já suscita possíveis ambiguidades: não é simplesmente uma questão de chamar a atenção para as causas e os efeitos do fato, de dimensões diferentes coexistirem em cada sistema social; em outras palavras, o problema de descrever vastas estruturas sociais complexas, sem perder a visão da escala do espaço social de cada indivíduo, e a partir daí, do povo e de sua situação na vida. (LEVI, 1992, p. 136-7)

A redução da escala não se restringe a uma contenção espacial, o objeto de estudo do micro-historiador se volta para aspectos que ele considera indicadores das relações entre problemas culturais ou sociais os quais está disposto a examinar: “Pode ser uma prática social específica, a trajetória de determinados atores sociais, um núcleo de representações, uma ocorrência (por exemplo, um crime) [...]” (BARROS, 2007, p. 169).

Ao longo da leitura do conto *Meus documentos*, nos é progressivamente revelada uma subjetividade consciente de que sua conformação se realiza no diálogo do particular com o global pela experiência familiar, escolar, sexual, religiosa e social. Alternam-se os dados íntimos com os acontecimentos políticos e a ordenação de instituições como a igreja e a escola. Sob esta ótica, a ditadura chilena ganha destaque por ser o contexto em que o narrador viveu sua infância e juventude.

A igreja e a religião católica exercem forte influência na rotina do narrador quando criança: no colégio católico estabelecerá estreita relação com os padres responsáveis pela administração e pedagogia institucionais e frequentará a missa assumindo que “[...] gostava da linguagem da missa, mas não a entendia muito bem” (ZAMBRA, 2015, p. 16). Deseja ingressar no grupo musical que toca nas celebrações semanais, mas é visto como muito novo, inapto para compor a equipe seleta, e, portanto, deixado de lado.

Renegado pela banda da igreja, busca como alternativa tornar-se acólito, o que o coloca numa situação complexa, pois como não tinha ainda vivido o rito da primeira comunhão, não poderia assumir esse papel. O narrador se defronta com essa condição em meio ao rito: “o padre colocou na minha boca a hóstia inteira, que me pareceu o que todo mundo acha: insípida. Mas nesse momento mal pensei no sabor, sentia que morreria ali mesmo, castigado por um raio ou algo assim” (ZAMBRA, 2015, p. 22). O texto repleto de humor e leveza, exprime pelo trabalho estético um diálogo do narrador adulto com sua versão da infância. Ao longo da elaboração memorialística, o narrador não apenas questiona sua crença em Deus, mas avalia a

transformação que este sentimento sofre e a que novas leituras de mundo se dedica. A que ganhará maior dimensão é, no caso, a literatura.

A avó materna é uma figura de destaque nas memórias do narrador. Sobrevivente do terremoto chileno de 1939, perde parte da família e a possibilidade de dar continuidade à carreira como cantora lírica. É construída envolta em um amplo espectro cultural permeado pela música e pelas histórias que conta e escreve e são datilografadas pela filha: “Meus pais nunca nos contaram histórias, mas ela sim. As alegres terminavam mal, porque os protagonistas invariavelmente morriam no terremoto. Mas também nos contava outras histórias, tristíssimas, que terminavam bem e que para ela eram literatura” (ZAMBRA, 2015, p. 15).

Sobre o papel da música como fio condutor das interações do narrador com diferentes personagens e espaços, podemos observar um campo de descobertas que passam por dois personagens: a mãe e o amigo Maurício, parceiro do narrador na função de acólito.

Minha mãe iniciara sua educação musical ouvindo com devoção os Beatles e um repertório de música folclórica chilena [...]. Tinha parado de procurar coisas boas – novas para ela –, até que deu com o disco do show que reuniu Paul Simon e Art Garfunkel no Central Park. Então sua vida mudou, e acredito que para sempre: da noite para o dia, com uma rapidez impressionante, a casa se encheu de discos [...]. (ZAMBRA, 2015, p. 17)

O contato com a música estadunidense, popular nos anos 1980, exerce papel transformador na identidade da mãe e é percebida pelo narrador por meio das novas interações que estabelecerá com a personagem e o espaço. Para além da influência cultural, já que a música estrangeira se sobrepõe à rotina de canções folclóricas nacionais, é na memória das experiências com o amigo Maurício que o narrador introduz uma conversa com a dimensão política da ditadura nos dois tempos, o da sua vigência, quando criança, e o de seus resquícios, pela rememoração.

Enquanto no ambiente domiciliar o canto era reprimido, ainda que sutilmente, pela exigente afinação vocal da avó, em um almoço na casa de Maurício e com seu irmão mais velho, o narrador encontra uma cena distinta: “Os irmãos cantavam com vozes terríveis enquanto comiam, gritando sem nenhuma vergonha, inclusive com a boca cheia, e eu gostei disso” (ZAMBRA, 2015, p. 22). O narrador percebe que a música estabelece uma relação significativa com os irmãos, que se permitem cantar desta forma livre e passional. Trata-se de canções tradicionais de conhecidos

cantores chilenos e que exaltam a união popular, é nesse contexto que a palavra “revolução” se tornará conhecida para ele:

Perguntei para o Mauricio se era um nome, pois pensei que podia ser o nome da mulher amada, Revolución González, Revolución Arratia. Eles riram e depois me olharam com benevolência. "Não é um nome", esclareceu o irmão de Mauricio. "Você realmente não sabe o que quer dizer a palavra revolução?". Respondi que não. "Então você é um bobalhão." (ZAMBRA, 2015, p. 23)

Foi com eles que ouvi falar pela primeira vez das vítimas da ditadura, dos presos e dos desaparecidos, dos assassinatos, das torturas. Eu os ouvia perplexo, às vezes me indignava com eles, outras vezes me perdia num certo ceticismo, sempre invadido pelo mesmo sentimento de inadequação, de pequenez, de estranhamento. [...] Compreendi que uma maneira eficaz de pertencer era ficar calado. Entendi ou comecei a entender que as notícias ocultavam a realidade, e que eu era parte de uma multidão conformista e neutralizada pela televisão. (ZAMBRA, 2015, p. 28-9)

Mais uma vez, a forma do texto expressa de modo lírico o diálogo instituído entre o narrador do tempo presente e sua versão da infância na percepção sobre o contexto social e político que o rodeia. É por meio de um movimento análogo à redução da escala que, por meio do inusitado, do humor e da ironia o leitor se depara com a ingenuidade da infância e a autoavaliação a que o narrador se propõe para reinterpretar na vida adulta a despolitização que permeava o espaço familiar. A historiadora brasileira Sandra Pesavento (2004) propõe a seguinte definição para o conceito de redução da escala:

[...] é uma opção que passa pela disponibilidade e pelo acesso às fontes, por exemplo, mas, sobretudo, pela pergunta que sobre elas se lança e que pode conter o universal. [...] o método [...] pressupõe uma rede de relações com um contexto mais amplo, para responder a questões que articulam o particular com o global da história. (PESAVENTO, 2004, p. 183)

Na concepção da micro-história, e em estrita relação com a redução da escala, poderíamos afirmar que uma das questões que mobiliza a investigação subjetiva desenvolvida no conto é: o que ainda se pode contar sobre a ditadura? Uma resposta possível é a aproximação aqui proposta: tomar como ponto de partida o particular, o subjetivo é um caminho para a interpretação e para novas compreensões sobre os acontecimentos da ditadura no corpo individual e social. Neste conto de Zambra, e na literatura em geral, podemos considerar como “fontes” o exame das subjetividades e

a representação das experiências em movimentos que oscilam do particular para o geral e vice-versa.

No romance de Bernardo Kucinski, podemos também observar aproximações entre literatura e história. No capítulo *Sorvedouro de pessoas*, um dos primeiros da obra, o protagonista começa a constituir uma percepção sobre o desaparecimento da filha:

Pronto, estava instalada a tragédia. O que fazer? Os dois filhos, longe, no exterior. A segunda esposa, uma inútil. As amigas da universidade em pânico. O velho sentiu-se esmagado. O corpo fraco, vazio, como se fosse desabar. A mente em estupor. De repente, tudo perdia sentido. Um fato único impunha-se, cancelando o que dele não fosse parte; fazendo tudo o mais obsoleto. O fato concreto de sua filha querida estar sumida há onze dias, talvez mais. (KUCINSKI, 2011, p. 21-2)

O “fato único” é, historicamente, um fato vivido por diversas famílias de desaparecidos políticos da ditadura brasileira, entre outros regimes de exceção. A investigação subjetiva de K., que se dará por meio do narrador, dialoga com essa dimensão histórica na lógica da redução de escala proposta pela abordagem da micro-história. O capítulo segue com as elocubrações do protagonista que consulta um advogado, reconhece que mesmo as frestas da corrupção podem se fechar por “razões superiores” e assim vai se desenhando a trilha de uma busca que se sabe incontornável e inútil. As vozes se ampliam, como a estabelecer um diálogo neste jogo de redução de escala e amplificação das experiências no limite entre o real e o ficcional:

Mais relatos de sumiços; todos queriam falar. E queriam ouvir. Queriam entender. Talvez do conjunto de casos surgisse uma explicação, uma lógica, principalmente uma solução, uma maneira de pôr fim ao pesadelo. [...] Um senhor levantou-se, disse que viera de Goiânia especialmente para a reunião. Seus dois filhos, um de vinte anos e o outro de apenas dezesseis, foram desaparecidos. Esse senhor gaguejava, parecia em estado catatônico. Foi o primeiro a usar a expressão “foram desaparecidos”. (KUCINSKI, 2011, p. 26)

A questão dos desaparecidos é tema amplamente abordado pela pesquisa histórica e pela representação literária. Sobre a complexa relação entre lembrar-esquecer, memória-desmemória, o pesquisador Enrique Padrós (2004) afirma que para esquecer é preciso que haja a memória de algo, o que gera um paradoxo no caso das ditaduras latino-americanas já que há um extenso trabalho de sonegação de

informações, dentre elas o destino dos corpos dos opositores torturados e assassinados pelo terrorismo de Estado:

Neste sentido, o esquecimento, a imposição de memórias recicladas ou o apagamento são parte do problema. Mas permanece uma questão anterior: como esquecer, reciclar ou apagar o que não se conhece? Os relatos pulverizados e os fragmentos da sobrevivência esboçam um cenário que ainda é um grande quebra-cabeça e onde faltam, ainda, muitas peças. Como foram desaparecidos? Quem decidiu pelo desaparecimento? Quem os desapareceu? Quem decidiu onde e quando? Quem viu? Quem sabe? Quem participou? (PADRÓS, 2004, p. 5)

Nesta investigação queremos destacar o uso da expressão “foram desaparecidos”. Em artigo, os pesquisadores Dionei Gomes e Thiago Rodrigues (2019) analisam o uso do termo no contexto do relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito de Desaparecimento de Crianças e Adolescentes pela abordagem da linguística cognitivo-funcional. Segundo os autores, se levarmos em conta o contexto real de interação linguística, o uso da voz passiva configura um uso inovador do termo “desaparecer”:

Já no exemplo (3), há, semelhante ao exemplo (1), apenas um argumento, na posição de sujeito, sendo este um participante paciente: (3) “1.257 crianças e adolescentes foram desaparecidos nos últimos 9 anos”. Contudo, diferentemente do exemplo (1), temos aqui a previsão de ocorrência de mais um participante – no papel de agente –, pressuposto pela construção passiva. Tendo em vista que esse participante não é obrigatório do ponto de vista sintático, não se trata, pois, de argumento. Essa pressuposição de que existe um agente (ou seja, alguém responsável por fazer as crianças desaparecerem) é uma das motivações para a criação desse uso inovador no contexto em que os enunciados foram gerados. (GOMES & RODRIGUES, p. 16, grifo dos autores)

No contexto de uso linguístico da obra literária em estudo nesta dissertação, entendemos que, de modo análogo, o uso da construção passiva atua como parte de um trabalho de resignificação e enfrentamento ao regime ditatorial por meio do modo como se nomeia um acontecimento social. A linguagem estabelece uma resistência ao discurso oficial que normaliza o desaparecimento como fenômeno unicamente voluntário:

[...] em relação aos usos de “desaparecer” em construção passiva (exemplo (3), argumentamos que essa construção é utilizada quando o depoente quer destacar que o paciente foi levado contra a sua vontade e que existe um agente. Há ainda o fato de o paciente, ao ocupar a relação gramatical de sujeito, estar sendo topicalizado, o que é bastante coerente no contexto da

CPI, que trata de vítimas de desaparecimento e não apenas de crianças que sumiram por vontade própria. (GOMES & RODRIGUES, 2019, p. 17)

Na conclusão do capítulo *Sorvedouro de pessoas*, outras duas passagens do narrador chamam a atenção por revelar uma escolha sugestiva do léxico: “Era como se volatilizassem” e “Eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas” (KUCINSKI, 2011, p. 27). Podemos observar a oposição de duas imagens: a da “volatilização”, do “sumidouro” – menos visível, inexplicável, sem a exigência de um sujeito para a ação – e a da “execução em massa”, ato deliberado, explícito, de amplo conhecimento e com sujeitos e instituições responsabilizáveis. O trabalho com a escolha de vocabulário por parte do narrador não é aleatória, demonstrando mais uma vez que se instaura um processo de tomada de consciência por parte do protagonista e uma resistência pela linguagem.

Em *As ruas e os nomes*, a ficção e a toponímia propiciam ao leitor uma interpretação sobre as relações entre a cidade e a memória da ditadura quando K. é convidado para uma cerimônia em homenagem a 47 desaparecidos políticos, entre eles, sua filha. Seus nomes batizaram as ruas de um recém-criado loteamento num bairro periférico do Rio de Janeiro:

A homenagem aos desaparecidos políticos em placas de rua tinha a função pedagógica de lembrar às futuras gerações a importância da democracia e dos direitos humanos. Foi uma fala bonita, pensou K.; discurso e placas procurando atribuir ao desperdício de tantas vidas um significado posterior. (KUCINSKI, 2011, p. 156)

No percurso, K. reflete sobre o fato de nunca ter observado os nomes das ruas e viadutos pelos quais passa cotidianamente, como se este evento tivesse o alertado para uma nova face desumana do regime ditatorial, que naturaliza sua existência e sua permanência. Neste processo, revela a incoerência, a ironia sobre essa naturalização por meio de quem se homenageia nas avenidas principais. Na representação desta imagem, podemos observar um diálogo com a perspectiva histórico-cultural acerca do cuidado com a memória pública e o respeito à dor dos perseguidos por regimes de exceção. Neste contexto, K. se depara com o esvaziamento de significado:

Tomado pela indignação, K. agora perscrutava cada placa e escandalizou-se ao deparar com o nome Costa e Silva na Ponte Rio-Niterói. Incrível, uma construção majestosa como esta [...] com o nome do general que baixou o tal

do AI-5. [...] Imaginem se na Alemanha dariam a uma rua o nome de Goebbels ou nos Estados Unidos o nome de Al Capone; ou se na Lituânia os litvakes homenageassem o enforcador Muravyov com nome de rua. [...] Agora ele entendia porque as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim de mundo. (KUCINSKI, 2011, p. 157-9)

K. depreende que a função de atribuir um significado, dar a conhecer a existência e o fim trágico dos desaparecidos não será cumprida, que ainda que bem-intencionada, a ação não surte efeito no real de modo a problematizar em sentido amplo, na sociedade civil, a reflexão sobre a violência do regime ditatorial. A reflexão subjetiva do personagem se articula a uma discussão no campo da história a respeito da instauração de monumentos, permitindo estabelecer esta aproximação, partindo do particular para o coletivo:

A memória oficial gosta de levantar/plantar/installar monumentos. Os mesmos, muitas vezes, contribuem para uma dissociação, num tempo não muito longínquo (talvez de algumas gerações), de tal objeto com o significado que originalmente expressava. Como lugares da memória, a forma como os monumentos são apreendidos no futuro depende, principalmente, das necessidades e da simbologia que cada nova geração lhe adjudica. De qualquer forma, os monumentos carregam o perigoso resultado do congelamento da história e, geralmente, de uma preponderância do estético (e estático) sobre a essência que lhe dá sentido. (PADRÓS, 2004, p. 11)

O amálgama entre literatura e história nos trânsitos do olhar que partem das subjetividades para a análise histórica dos eventos relacionados às ditaduras militares também pode ser analisado no conto *Instituto Nacional*, de Alejandro Zambra. Operando como estratégia estética, o deslocamento estabelece diálogo com a abordagem da micro-história ao dar ênfase para o espaço da escola e as percepções desenvolvidas na perspectiva da rememoração de uma infância.

De que lugar falam os que cresceram ao longo da ditadura? Esta é uma das questões que mobilizam não apenas os pesquisadores em estudos literários, mas também aqueles que realizam a escrita de narrativas que elaboram uma vivência do trauma oriundo de regimes autoritários e seguem construindo seu lugar na disputa com os discursos oficiais.

Zambra faz parte de uma memória de segunda geração e sua literatura está sustentada sobre esta camada adicional que se sobrepõe à memória e ao processo de simbolização do trauma. Sobre o conto *Instituto Nacional*, o pesquisador Ríos Baeza afirma:

Neste conto de Zambra, coexistem pelo menos dois contextos enunciativos: por um lado, o que se podia ouvir dos adultos (mera reprodução das estruturas discursivas do governo, eficaz em sala de aula devido à subserviência dos estudantes); e por outro, o sussurro das crianças (pronunciado nas periferias da sala de aula, nos pátios e corredores). (RÍOS BAEZA, 2020, p. 222, tradução nossa)<sup>9</sup>

Como veremos no desenrolar do texto, a escola tem papel fundamental na significação das experiências do narrador em sua relação com o período ditatorial, para além do silêncio familiar e do discurso oficial. A voz dos “filhos” nestas narrativas de memória ocupa um lugar de enunciação secundário, periférico, por isso o espaço da escola lhes é privilegiado. O conto apresenta-se internamente fragmentado em quatro partes, todas elas se passam no Instituto Nacional, segundo o narrador: “[...] o colégio mais prestigioso do Chile [...]” (ZAMBRA, 2015, p. 108).

Uma frase colocada na lousa, como a figurar uma presença cotidiana do regime de exceção que vivencia a sociedade subjacente ao conto, é o mote para o início da cena dois:

Uma tarde de inverno, quando voltaram da educação física, encontraram a seguinte mensagem escrita no quadro negro:

Augusto Pinochet é:  
 a) Um escroto filho da mãe  
 b) Um filho da puta  
 c) Um imbecil  
 d) Um merda  
 e) Todas as anteriores

E abaixo se lia: PIO. (ZAMBRA, 2015, p. 113)

Os palavrões aqui listados são os mesmos que o narrador utiliza para qualificar os professores na primeira cena. A menção ao PIO (Partido Institutano Opositor) introduz um novo personagem e deixa sugerido que é composto por alunos das séries finais: “Era uma letra de traço firme, caligrafia perfeita; não pertencia a um garoto de 12 anos” (ZAMBRA, 2015 p. 113). Perpassa a memória do narrador a presença de um grupo que precisa se manter clandestino devido às condições sociais estabelecidas na escola e na sociedade de modo mais amplo.

---

<sup>9</sup> No original: “En este cuento de Zambra coexisten, al menos, dos contextos enunciativos: por un lado, el oíble de los adultos (mera reproducción de las estructuras discursivas del gobierno, eficaz en el salón por la obsecuencia de los estudiantes); y por outro, el susurrante de los niños (pronunciado en las periferias del aula, en patios y pasillos).”

O professor de Ciências chega antes que a lousa possa ser apagada e, a partir dela, desenvolve o que podemos chamar de um tratamento pedagógico à situação: “Com a gravidade e o histrionismo de sempre, Villagra foi até a porta se assegurar de que não estava sendo espiado por ninguém lá fora” (ZAMBRA, 2015, p. 113), gesto que reforça condições de perseguição à liberdade de expressão, típicos de uma ditadura. Em seguida, apaga lentamente as alternativas deixando apenas a última, o que inspira o aluno Vergara a perguntar se seria esta a alternativa correta.

O professor desvia do conteúdo do teste buscando explicar por que ele estaria mal formulado, sendo algumas das opções (e não alternativas, como ele mesmo explica, pois para isso teriam que ser apenas duas) praticamente idênticas. Há um tom irônico na postura do professor, que se confirma na percepção do narrador e de seus colegas. Um dos alunos, então, faz a questão impertinente e, de certo modo, esperada: “Mas o que o senhor pensa do Pinochet?, insistiu outro González, González Torres (havia seis González na turma)” (ZAMBRA, 2015, p. 114).

A narrativa chega nesse momento ao ápice de sua tensão, se materializa a condição delicada que a ditadura impõe às relações, ainda mais quando elas se dão em um espaço institucionalizado e aparelhado pelo regime de exceção, como é a escola. Neste momento, o professor perde o “histrionismo” e responde: “Isso não importa, disse ele, sereno e taxativo. Eu sou apenas o professor de ciências. Não falo sobre política” (ZAMBRA, 2015, p. 114).

O silenciamento do professor é experimentado não apenas por ele, mas também por González, o narrador, seus colegas e pelos leitores como a materialização de uma realidade limitada, opressiva, metonimicamente representando o quadro mais amplo da repressão ditatorial que não tolera opositores, e é rememorada pelo narrador em seu espaço próprio de interação social, a escola.

Segundo a pesquisadora Sandra Pesavento (2004), a escolha da redução da escala “implicou o recurso à metonímia como *figura metodológica de ação*, a permitir que, do fragmento, tanto se permita a multiplicidade de portas de entrada para a pesquisa quanto se amplie o espectro de respostas possíveis para uma questão” (PESAVENTO, 2004, p. 180, grifo da autora).

A micro-história compreende que a investigação acerca dos eventos históricos implica um exame intensivo da documentação disponível. Desse modo, não se furta a lidar com o fragmento “como meio através do qual se pretende enxergar uma questão social mais ampla ou um problema histórico ou cultural significativo. O

fragmento é o que se apresenta ao historiador como caminho para realizar a sua 'análise intensiva' ou a sua 'descrição densa'" (BARROS, 2007, p. 169).

Sobre as relações entre micro-história, ficção e antropologia, Levi (1992) afirma que a "descrição densa" é uma "perspectiva que parte de um conjunto de sinais significativos e tenta ajustá-los em uma estrutura inteligível" (LEVI, 1992, p. 141). Podemos afirmar que se trata de um caminho para registrar fatos imperceptíveis, mas que podem ser interpretados no contexto social em que estão inseridos e com base neles chegar a conclusões de maior alcance. O deslocamento do olhar para as memórias da infância e juventude, no espaço da escola, torna-se profícuo para a exploração ficcional deste espaço de sociabilidade sob um regime ditatorial de práticas opressivas.

Levi (1992) afirma, com base em Geertz, que o papel das teorias contra a possível acusação de relativismo que propõe a análise da micro-história é enfatizar que as formulações teóricas devem estar a serviço da possibilidade de realização da descrição densa. Desse modo, pensa-se em estruturas conceituais que constituam um sistema de análise e que adquirem realidade concreta e especificidade na interpretação do historiador. Estas considerações aproximam a micro-história da antropologia interpretativa e também da elaboração ficcional:

Por causa deste aspecto particularíssimo do relato ficcional, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e das turbulências da subjetividade, podemos definir a ficção, de um modo global, como uma *antropologia especulativa*. Talvez – não me atrevo a afirmá-lo – esta maneira de concebê-la pudesse neutralizar tantos reducionismos que, a partir do século passado, assediam-na obstinadamente. Entendida assim, a ficção seria capaz não de ignorá-los, mas de assimilá-los, incorporando-os à sua própria essência e despojando-os de suas pretensões de absoluto. (SAER, 1989, p. 150, grifo do autor)

Com base em Levi e Saer, autores filiados às reflexões teóricas da história e da literatura, é possível ratificar a aproximação entre estes dois campos. Em consonância com a visão da micro-história como prática historiográfica, a redução da escala, a descrição densa e a antropologia especulativa validam as possibilidades de aproximação entre literatura e história, ficção e interpretação dos acontecimentos. Neste sentido, a literatura reafirma seu papel crítico e de resistência na construção de narrativas sobre o período histórico que compreende as ditaduras latino-americanas,

contribuindo de modo concreto para a elaboração de novas versões, vozes, leituras e reivindicações sobre ele.

### 2.3. O lugar do “eu”

Em que medida o “eu” da ficção e o “eu” que narra a história se distanciam e se aproximam? A literatura tem se constituído de recursos diversos que produzem imprecisões para os lugares de autor, narrador e personagem, colaborando para uma indefinição entre o real e o imaginado na escrita da história.

Os três contos de Alejandro Zambra em análise nesta dissertação apresentam um narrador em 1ª pessoa que rememora, fragmentariamente, passagens de sua infância e juventude vividas ao longo da ditadura chilena. Esta condição do “eu” nas narrativas permite estabelecer interrelações entre os textos, que se constituem de maneira fragmentária. Conforme afirmamos anteriormente, neste mesmo capítulo, nos contos, há um duplo “eu” que se desloca e mantém permanente diálogo: o narrador no presente da enunciação em diálogo com sua versão infantil/juvenil, de modo a reavaliá-la e reinventá-la.

O conto *Instituto Nacional* inicia-se com uma cena em que o narrador situa seus parceiros de classe dentre os quais um se destaca. Podemos perceber também o primeiro traço indicativo de um trabalho com a memória: “Os professores nos tratavam pelo número da chamada, de modo que só conhecíamos os nomes dos colegas mais próximos. Digo isso como desculpa: nem sequer sei o nome do meu personagem. Mas me lembro perfeitamente do 34. Naquele tempo eu era o 45” (ZAMBRA, 2015, p. 107). Os meninos não têm nomes, são números, alvo de exigências e demandas, invisibilizados na estrutura escolar. Suas vozes se tornam duplamente secundárias na representação da memória do período ditatorial pelo lugar que ocupam na ordem da instituição.

Nestas primeiras linhas em que tomamos contato com o narrador, fica a sugestão de que se trata de um texto autoficcional, já que a referência aos números é feita com base em seus sobrenomes, estando, portanto, a inicial Z (de Zambra) ao final do rol. Neste sentido, 34 e 45 singularizam-se como o repetente e o último da lista.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> A autoficção presente nos contos de Zambra se desdobra também para outras produções do autor. Além de seu consagrado romance *Formas de voltar para casa*, a obra *Múltipla escolha* é dedicada

Em entrevista ao jornal *O Estado de Minas*, Bernardo Kucinski afirma acerca das relações entre criação ficcional e biografia: “Penso que o ficcionista é sujeito de um impulso criativo que o domina, mesmo quando ele parte de um projeto pré-delineado. Dito isso, obviamente, suas convicções, sentimentos e visões de mundo e mesmo necessidades pessoais de remissão ou catarse vão marcar o que ele escreve” (2021, s. p.). A pesquisadora argentina Beatriz Sarlo (2007), em sua obra *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, discorre sobre as visões do passado e as imbricações entre formas acadêmicas e literárias de escrita da história, sobretudo dos anos 60 e 70, que compreendem algumas das ditaduras latino-americanas:

A idéia de entender o passado a partir de sua lógica (uma utopia que moveu a história) emaranha-se com a certeza [...] de que isso se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado. (SARLO, 2007, p. 18)

A discussão sobre as subjetivações do narrado perpassa as pesquisas do historiador francês Ivan Jablonka (2021). O autor desenvolve suas considerações a partir da questão: “Como renovar a escrita da história e das ciências sociais? É possível definir uma literatura do real, uma escrita do mundo?” (JABLONKA, 2021, p. 23). Ao buscar respostas, reafirma as aproximações existentes na produção dos historiadores e dos autores de literatura, considerando que o fazer histórico produz uma literatura do real, de não adesão aos ideais de objetividade e distanciamento na escrita da história.

Em seu livro *História dos avós que não tive* (tradução nossa<sup>11</sup>), o autor registra o processo de reconstrução da história de seus avós, um casal de judeus poloneses morto pelo regime nazista. Desde a superfície está colocada a vinculação entre historiador e objeto de estudo:

Meu livro é um ensaio de biografia familiar que transgride uma regra tácita da história: não falar de si. Como afirma Pascal, o eu é “abominável” – palavra de ordem que a maioria dos estudiosos incorporou por iniciativa própria a

---

“Para meus professores Juan Luis Morales Rojas, Elizabeth Azócar, Ricardo Ferrada e Soledad Bianchi” (ZAMBRA, 2017, p. 7), nomes citados em passagens do conto *Instituto Nacional*.

<sup>11</sup> No original: *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2014). Livro ainda sem tradução para a Língua Portuguesa.

partir do último terço do século XIX, na medida em que o eu ameaçaria sua objetividade. Nesse momento, o ideal em voga é aquele de uma ciência anônima, na qual o estudioso teria se refugiado – num espaço de observação sem observador, de enunciação sem enunciador. (JABLONKA, 2020, p. 535)

Jablonka argumenta que o distanciamento é parte do processo de pesquisa, mas não necessariamente representa uma desvinculação com seu objeto de estudo. Afirma que duas lacunas eram evidentes desde o início do seu processo de estudo: o fato de os avós estarem mortos e de não compartilharem consigo uma língua em comum, já que o autor não fala polonês ou iídiche. Ao aceitar estes vínculos e afastamentos, o historiador encontra não uma corrupção do método científico, mas uma inspiração que auxilia a formulação das questões que impulsionam uma pesquisa e que devem estar expressas no texto que a veiculará. A escrita da literatura defronta-se com um movimento dialético semelhante:

Assim como o pesquisador pode encarnar uma demonstração em um texto, o escritor pode colocar em funcionamento um raciocínio histórico, sociológico, antropológico. A literatura não é necessariamente o reino da ficção. Ela aceita, e às vezes ultrapassa, os modos de investigação das ciências sociais. O escritor que quer dizer o mundo se torna, à sua maneira, pesquisador. (JABLONKA, 2021, p. 22)

Na comparação com a história, a ficção ocupa, muitas vezes, lugar de desprestígio por ser unicamente associada ao campo da imaginação e, portanto, distante do real e incapaz de garantir a neutralidade necessária à escrita da história. Jablonka afirma que a neutralidade é confundida com o masculino e o universal, não sendo de fato neutra, mas ainda assim ocupando lugar de prestígio na historiografia tradicional que enxerga como iguais a voz invisível do historiador e a voz do passado:

No meu trabalho, ocorreu uma circulação entre as gerações: fui sucessivamente neto, filho, pai, e fui também, sem dúvida, o pai do meu pai. [...] qual tipo de livro escrevi? Meu livro é um livro de história, mas também um testemunho, uma biografia, uma autobiografia, um relato de viagem (viagem no espaço e no tempo), uma lápide de papel e, enfim, uma oração, o kaddish que é pronunciado diante do túmulo dos mortos. (JABLONKA, 2020, p. 542)

O romance *K*.<sup>12</sup>, de Bernardo Kucinski, constitui-se de modo polifônico e híbrido. As vozes são diversas: militantes, familiares dos desaparecidos, torturadores,

---

<sup>12</sup> Nesta dissertação optamos pelo trabalho com a 1ª edição da obra, publicada em 2011, pela Editora Expressão Popular, devido à composição dos paratextos, que sofreram cortes nas edições posteriores.

suas amantes, a faxineira de um dos espaços em que ocorriam torturas, membros de uma congregação e, em um episódio isolado, a voz da desaparecida que redige uma carta a uma amiga. Todas elas circundam uma figura central, o pai que busca pela filha, sem sucesso.

O formato de cada capítulo varia entre cartas, entrevistas, atas de reunião, relatos de memória e contos breves emoldurados por duas narrativas. Construídas como uma espécie de contextualização dos episódios, em *As cartas à destinatária inexistente* e *Post Scriptum*, que marcam, respectivamente, o início e o fecho da obra, diferentemente do restante dos capítulos, o texto está em itálico, como a diferenciar uma voz narrativa reforçando a ideia de moldura.

Que voz seria essa: a memória da escrita? A voz da casa para a qual ainda se destinam as correspondências para a desaparecida? A voz do autor criador, que emana do próprio texto, em paralelo ao autor empírico? Serão os vestígios do próprio texto a proporcionar uma resposta possível para estes questionamentos suscitados diante da armadilha que ele nos coloca.

O crítico Flávio Aguiar, no texto *O livro do Bernardo* (2011), reafirma a hibridez de *K.*, apontando para um gênero entre o romance e a “tradição antiga medievo-renascentista, da ‘novela emoldurada’, como no *Decamerão*, de Bocaccio” (AGUIAR, 2011, s.p.). Aguiar considera que o fio condutor a estabelecer uma ligação entre os episódios, além da busca do protagonista, é a elaboração de uma consciência presente do escritor com relação à memória.

Acerca da narrativa emoldurada, desenvolve argumento a respeito do possível paralelo entre a peste, em *Decamerão*, e a ditadura civil-militar brasileira, em *K.*. Ao fim da epidemia no século XIV, os jovens isolados em uma *villa* podem dar um fechamento para as histórias e arrematar a moldura. No caso da narrativa de Kucinski, os ecos da ditadura permanecem ressonando. Nesse sentido, a narrativa mais importante, a que atua como moldura, é a que revela a presença de uma ausência, ou seja, aquela em que o narrador evidencia a rotina de recebimento de cartas para a irmã, como faturas bancárias e propagandas, inclusive de origem posterior ao seu desaparecimento: “Essa, parece, é a verdadeira ‘vida além-túmulo’ da personagem que aparece/desaparece no livro” (AGUIAR, 2011, s.p.).

Em *As cartas à destinatária inexistente*, casa, lar e catacumba são imagens que progridem em função do contexto vivido pela desaparecida: “De fato, não eram lares, lugares de criar filhos e receber amigos; eram antimoradas, catacumbas de se

enfurnar por meses, como os cristãos em Roma, ou apenas semanas ou dias, até que alguém caía e recomeçavam as escapadas, a busca frenética de novo esconderijo” (KUCINSKI, 2011, p. 16).

A voz do autor criador se questiona sobre porque as correspondências ainda chegam em seu antigo endereço e como ele teria sido selecionado em meio a aleatoriedade. Elocubra sobre a possibilidade de a irmã ter indicado esse endereço em algum momento de crise e fuga. Há indicações explícitas de que a voz do autor criador estabelece um parentesco com a desaparecida que referencia: “Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos. Eu sempre lamentei em especial essa consequência de tudo o que aconteceu” (KUCINSKI, 2011, p. 17).

Em *Post Scriptum*, reitera-se a vinculação familiar: “De repente, há dois meses, um telefonema para essa mesma casa, a esse mesmo filho meu que não conheceu sua tia sequestrada e assassinada [...]” (KUCINSKI, 2011, p. 177). Na sequência, comenta sobre o telefonema de uma turista brasileira que estava no Canadá e relatou ter encontrado sua irmã, mencionando inclusive seu nome completo. A voz não retorna à ligação, entende que se trata de um artifício para manter a versão de desaparecimento verossímil.

Nestes capítulos emolduradores, é apresentada uma datação precisa: 31 de dezembro de 2010. Nos dois textos, a voz do autor criador encontra-se no mesmo lugar, de modo que o tempo é ao mesmo tempo deslocado e cíclico. Este tempo presente favorece o deslocamento das demais histórias e a montagem da emolduração, além de atestar os mecanismos de repressão da ditadura brasileira ainda ativos, por meio da imagem do telefonema e das correspondências que ainda chegam ao endereço da irmã/filha desaparecida.

O enfoque da leitura proposta por Flávio Aguiar, já em 2011, aponta para a fragmentariedade da obra, tema que será ampliado pela fortuna crítica desenvolvida posteriormente. Ainda assim, a correlação que estabelece com o conceito de narrativa emoldurada permanece inédita, sendo este um conceito chave para o seu argumento sobre a mobilidade dos episódios narrados e suas relações com o contexto brasileiro.

Ao enfatizar o paralelo possível entre a peste, em *Decamerão*, e a ditadura, em *K.*, o crítico reafirma que permanece viva a herança mórbida de uma narrativa que não pode se fechar devido aos ecos do regime de exceção no presente. Um dos valores da obra estaria, então, na possibilidade que a moldura criada pelo escritor no formato dessa narrativa pode proporcionar a ele, e também aos leitores, de depurar a

memória desse período e com ela assumir a responsabilidade da não repetição da catástrofe. Desse modo, o argumento de Aguiar está pautado num olhar sobre a forma do texto literário em análise, a “prosa emoldurada”, e seus efeitos sobre a representação da ditadura.

Os conceitos de narrativa emoldurada e de deslocamento associam-se segundo a compreensão de que ambos envolvem um movimento a partir de lacunas e preenchimentos que distanciam e entrecruzam o “eu” que narra, reconhecendo a subjetividade intrínseca a ele. A multiplicidade construída por um dado centro, oscila em direção às margens que o constituem e são dele, relativamente, dependentes. A voz do autor criador que, no presente, posiciona o leitor defronte às correspondências da irmã desaparecida, encaixilha o relato de vozes deslocadas que narram experiências com a ditadura como histórias de uma peste ainda não superada.

#### **2.4. Metaficção historiográfica**

O eu que narra a história e a literatura é também aquele que se põe a desnudar o engendramento ficcional como forma de problematizar o real. Essa autoconsciência do processo de escrita, revelada ao leitor, produz um confronto com o discurso oficial.

Na literatura do pós-modernismo, a metaficção estabeleceu-se como uma forma literária profícua pela possibilidade de reler a história à luz da ficção. Segundo Linda Hutcheon (1991), “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147).

Ficção e história são sistemas culturais de signos, permeados por ideologias que partem de convenções comuns: “seleção, organização, diegese, anedota, ritmo temporal, elaboração da trama” (HUTCHEON, 1991, p. 148) e buscam mediar o mundo e introduzir sentido, compreendido como de natureza construída e imposta.

Narradores escritores estão presentes na maioria dos contos da coletânea *Meus documentos*, de Alejandro Zambra. Em *Camilo*, a metalinguagem pode ser observada ao longo do quinto fragmento, quando o narrador mostra seus poemas ao amigo:

Eu escrevia poemas desde pequeno, o que obviamente era um segredo inconfessável. Não eram bons, só que eu achava que sim, e quando Camilo os leu me tratou com respeito, porém depois esclareceu que agora os poemas não eram mais rimados. Isso me surpreendeu, pois eu pensava que um poema era uma coisa sempre igual, algo antigo, imutável. Mas era uma ótima notícia, porque eu às vezes penava muito para conseguir rimar, e era mais ou menos consciente de que não convinha usar sempre combinações muito fáceis. Ainda assim, desconfiei do que Camilo dizia, porque até então eu nunca tinha lido um poema sem rima. (ZAMBRA, 2015, p. 37-8)

A personagem principal se mostra ao narrador como voz dissonante ao discurso tradicional sobre a poesia que o narrador faz, mas também sobre a poesia que lê (ou não lê, no caso). Observamos um movimento reflexivo por parte do narrador, que encontra em Camilo um lugar seguro de interlocução, ainda que duvide de suas considerações sobre poesia quando as confronta com a própria experiência.

No conto *Meus documentos* fica mais evidente um trabalho metaficcional, o narrador trabalha liricamente com a escrita das subjetividades de modo autoconsciente. Neste conto, observa-se a alternância entre imagens da rotina familiar, escolar e de práticas da religião católica. O ponto de partida é a lembrança de quando seu pai o leva para ver, pela primeira vez, um computador, em 1980. Essa lembrança suscita uma série de outras lembranças relacionadas à escrita que são associadas, especialmente, às figuras da mãe e da avó. Sobre o lugar das práticas religiosas no processo de amadurecimento do personagem, destacamos o seguinte trecho:

Resolvi renunciar ao cargo [de acólito] e naquele mesmo instante deixei de ser católico. Suponho que então também o sentimento religioso começou a se extinguir de todo. Nunca tive, em todo caso, esses devaneios racionais sobre a existência de Deus, talvez por depois ter começado a crer, de maneira ingênua, intensa e absoluta, na literatura. (ZAMBRA, 2015, p. 27)

A literatura passa a ser entendida pelo narrador como um preceito dogmático, o que é reforçado pelo uso de termos como “ingênua, intensa e absoluta” ao se referir à literatura como uma crença que se sobrepõe ao catolicismo em sua vida. Na construção proposta pelo narrador, a literatura é, de certa forma, personificada, posta no plano das divindades, é orientadora de visões de mundo e, portanto, estruturante na sua composição como sujeito.

As correspondências entre personagens e objetos serão exploradas ao longo do conto estabelecendo relações entre a conformação subjetiva do narrador-personagem e a reflexão sobre o fazer literário e seus recursos. O primeiro fragmento

da narrativa conclui-se com a seguinte afirmação: “Talvez eu possa colocar dessa maneira: meu pai era um computador e minha mãe, uma máquina de escrever” (ZAMBRA, 2015, p. 12). Ao final do conto, veremos que a citação mencionada compõe uma ordem cíclica nas reflexões do narrador:

É noite, é sempre noite no fim dos textos. Releio, mudo frases, especifico nomes. Tento lembrar melhor: mais e melhor. Corto e colo, aumento a letra, mudo a fonte, a entrelinha. Penso em fechar este arquivo e deixá-lo para sempre na pasta Meus documentos. Mas vou publicá-lo, quero fazer isso, embora não esteja terminado, embora seja impossível terminá-lo.  
Meu pai era um computador, minha mãe, uma máquina de escrever.  
Eu era um caderno vazio e agora sou um livro. (ZAMBRA, 2015, p. 31)

Aqui temos uma referência explícita ao título do conto e suas possíveis leituras: a pasta “Meus documentos” dos computadores pessoais, objeto que participa da articulação cíclica da narrativa, já que aparece como referência memorialística no primeiro fragmento e como personificação de seu pai. A máquina de escrever, o caderno vazio e o livro completam a tríade familiar. O narrador deixa de ser um caderno vazio para se tornar um livro quando, ao final do conto, decide por fim publicar seu texto, ainda que seja “impossível terminá-lo” e se reconhece como parte da tríade. A literatura se consagra em sua trajetória como a forma de se revelar ao mundo, de compreendê-lo e também interferir nele.

Em Bernardo Kucinski, a trajetória de K. é também marcada por um exercício autorreflexivo acerca do fazer literário. No capítulo *O abandono da literatura*, o protagonista, um poeta judeu polonês, especialista em língua iídiche, busca a literatura como uma forma de “lidar com seu próprio infortúnio” (KUCINSKI, 2011, p. 131), mas se vê incapaz de narrar a história do desaparecimento de sua filha:

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. (KUCINSKI, 2011, p. 132-3)

Neste trecho, chama a atenção o uso do verbo “amputassem”, como referência a uma ação violenta que revela a impossibilidade de a palavra significar a experiência vivida. A aporia intrínseca à narração do trauma decorrente de regimes de exceção recorre à autorreflexividade, própria à metaficção, para constituir um caminho de representação. Em outras passagens do capítulo, o protagonista reconhece: “seu

bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária [...]. Jurou nunca mais escrever em iídiche. [...] 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, 2011, p. 133-4). Chega à conclusão de que o compromisso a ser estabelecido com esse fato traumático reside na relação com a família e a continuidade da existência da filha por meio do relato dirigido aos netos. Em entrevista ao *Suplemento Pernambuco* (2016), Bernardo Kucinski afirma:

*O pai que busca sua filha em K. tentou expressar o que sentia por meio da escrita, mas “não alcançava pela palavra a transcendência almejada”. O senhor já se deparou com esse limite? Como lida com ele?*

Sim. Em alguns de meus contos, sinto que fiquei aquém do que deveria ser expresso, por falta de talento ou traquejo. Em *K.*, a situação decorre não de uma insuficiência técnica do personagem como escritor, e, sim, de um transtorno profundo e de um sentimento subjacente de culpa que levam o escritor a rejeitar a própria literatura. (KUCINSKI, 2016, s. p.)

As considerações do autor permitem estabelecer uma relação especular entre protagonista e autor. Instala-se um paradoxo, já que o personagem criado nega a literatura em seu trabalho de luto, enquanto o autor recorre à literatura – inclusive reconhecendo suas limitações no trabalho com a palavra – para representar o caminho do protagonista que vai da solidão à culpa. Beatriz Sarlo afirma que a “guinada subjetiva”, uma reconfiguração ideológica e conceitual das narrativas e de seus personagens, coloca em primeiro plano a verdade da subjetividade:

As modalidades não acadêmicas de texto encaram a investida do passado de modo menos regulado pelo ofício e pelo método, em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas. Muito do que foi escrito sobre as décadas de 1960 e 1970 na Argentina (e também em outros países da América Latina), em especial as reconstituições baseadas em fontes testemunhais, pertence a esse estilo. São versões que se sustentam na esfera pública porque parecem responder plenamente às perguntas sobre o passado. Garantem um sentido, e por isso podem oferecer consolo ou sustentar a ação. (SARLO, 2007, p. 14-5)

Neste sentido, as histórias contadas em *Camilo* são representações possíveis das perdas compulsoriamente criadas pelo exílio. A multiplicidade de experiências e olhares sobre o mesmo evento cria espaços de intervalo em que a linguagem pode operar com releituras da história oficial que se constroem na constante análise das subjetividades. Camilo é um jovem chileno dos anos 80, representa uma geração

transitória entre o narrador e seus pais, e a ele proporciona uma vivência e uma reflexão formadoras.

Vemos ao longo deste conto que, na contemporaneidade, o político apresenta-se como vivido e familiar. A política do exílio está presente no intervalo, não depende de um personagem arbitrariamente associado a grandes figuras nacionais. Segundo Linda Hutcheon (1991): “Tanto os historiadores quanto os romancistas constituem seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa [...]. E o fazem por meio das próprias estruturas e da própria linguagem que utilizam para apresentar esses sujeitos” (HUTCHEON, 1991, p. 149).

*Camilo* narra a história de 3 gerações: dos pais, de Camilo e do narrador, e nos permite assim observar uma vivência do exílio também naqueles que ficam, não apenas nos que partiram e não retornaram. O escritor chileno Roberto Bolaño (2001), que viveu por anos no México e na Espanha, em parte devido a um forçado exílio no ano de 1973, em uma conferência em Viena, afirma: “Literatura e exílio são, creio eu, as duas faces da mesma moeda, nosso destino colocado nas mãos do acaso. Sem sair de casa, eu conheço o mundo, diz o Tao Te King, e mesmo assim, sem sair de casa, o exílio e o desterro estão presentes desde o primeiro momento” (BOLAÑO, 2001, p. 43, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Chama a atenção na fala do autor o uso da palavra “desterro”, que listada ao lado de “exílio” sugere que a vivência da partida compulsória, da expulsão, da solidão não estaria ligada apenas aos que partem, mas, como dissemos anteriormente, também aos que ficaram e precisam lidar com a materialidade da perda.

O tom disfarçadamente leve da narrativa aparece também ao longo do sexto fragmento, quando Camilo oferece ao narrador uma aula sobre como perder a timidez. Ambos caminham pela cidade enquanto Camilo fuma maconha, mas não permite que o narrador experimente, alegando que ele ainda é muito novo, tem cerca de 11 anos. O ar cosmopolita de Santiago se faz presente pela experiência com a paisagem urbana e pelas referências à cultura *pop*, por meio da citação a um disco da banda *Talking Heads*. A sutil crítica ao regime de exceção que os cerca neste espaço é feita na sequência.

---

<sup>13</sup> No original: “Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar. Sin salir de mi casa conozco el mundo, dice el Tao Te King, e incluso así, sin salir uno de su propia casa, el exilio y el destierro se hacen presentes desde el primer momento.”

Camilo convida o narrador a uma prova de fogo: começa a rir descontroladamente, a ponto de um círculo de pessoas se formar ao seu redor. Nesse contexto, fica claro que sua expectativa é que o narrador permanecesse junto a ele, superando sua timidez numa situação real e desconcertante, até que as coisas saem do controle e eles acabam sendo abordados por policiais:

Eu olhava os rostos dos guardinhas, imperturbáveis e severos, enquanto Camilo desfiava, totalmente fora de ordem, uma explicação que tinha a ver comigo, minha timidez e por que era necessário me dar aquela lição, para que eu pudesse, disse-lhes, crescer. Havia perturbado a ordem pública, estávamos na ditadura, mas Camilo conseguiu convencer os policiais, e saímos dali após a estranha promessa de nunca mais rir numa via pública. (ZAMBRA, 2015, p. 41)

A condição imposta pelos policiais para a liberação dos rapazes é insólita, liberá-los com a advertência de não mais rir publicamente pode ser lido como um traço irônico da narrativa. O caráter autoritário e repressor do regime de exceção que rodeia os personagens é sintetizado (e ridicularizado) pela imagem da proibição ao riso. Sobre o trabalho com a literatura como meio de reconstituição da história de modo irônico e contestador, merece destaque o capítulo *A reunião da congregação*, do romance *K*, que se inicia com o seguinte trecho:

Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. Muitos anos depois, a reitoria anunciaria de público a injustiça da demissão da professora. Mas *nunca* admoestou nenhum dos envolvidos, *nunca* resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação *nunca* se desculparam. (KUCINSKI, 2011, p. 148, grifo nosso)<sup>14</sup>

Neste capítulo, o narrador faz uma leitura comentada da ata da reunião que deliberou pela exoneração da professora de Química, a filha desaparecida de K., por abandono de função. A repetição da palavra “nunca” evidencia o descompasso entre a deliberação oficial da reunião e a reparação pública posterior. Sutilmente, o narrador dá os primeiros indícios de que essa leitura comentada não estará isenta de comentários e invenções que constituem sua voz questionadora.

---

<sup>14</sup> Em 2014, aniversário de 40 anos do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski Silva, a Congregação do Instituto de Química Universidade de São Paulo (USP) inaugurou uma escultura em homenagem à ex-professora, seis dias após anular sua demissão por abandono de cargo.

A primeira linha do trecho citado é instigante nas possibilidades de conexão que estabelece com a metaficção historiográfica. O narrador revela que o relato foi imaginado – sendo, portanto, ficção – a partir de uma ata, documento comprobatório de uma reunião em que são feitas deliberações oficiais. Entendemos que o capítulo em estudo propõe a reinvenção de um texto documental, propositalmente turvando os limites entre fatos e imaginação. Para a metaficção historiográfica, esta elaboração literária é tão válida na constituição de um debate público quanto a própria ata oficial da reunião:

Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato? Os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos [...] O que os discursos pós-modernos - fictícios e historiográficos - perguntam é: como conhecemos e entramos em acordo com uma "coisa" tão complexa? (HUTCHEON, 1991, p. 162)

O aparente distanciamento da voz narrativa progride para um tom cínico, de reencenação do evento e de intrusão irônica para indicar o que não é documental e assim denunciar o posicionamento ideológico de adesão à estrutura ditatorial por parte da instituição acadêmica. São diversos os trechos em que o narrador explicita o imaginado no relato por meio de especulações sobre os pensamentos dos personagens: “Não sabemos o que passou pela sua cabeça durante a reunião, podemos apenas imaginar” (KUCINSKI, 2011, p. 148), “Imaginemos que pense assim” (KUCINSKI, 2011, p. 149).

A forma do texto se apresenta de modo a demarcar a polifonia discursiva: a imaginação do pensamento dos participantes está grafada em itálico, enquanto os trechos documentais da ata oficial aparecem em configuração comum e reduzida. Em aspecto habitual, há apenas a voz do narrador que articula as passagens entrepostas:

Passemos agora ao próximo item da pauta, a proposta de rescisão de contrato da professora. Esclareço o plenário que a professora doutora a partir de 23 de abril de 1974 deixou de comparecer ao instituto. [...]

Giesbrecht se mexe na cadeira, como por desconforto; continuemos a imaginar o que pode ter pensado nessa etapa da reunião:

*Reunião desagradável esta. É verdade que nunca fui com a cara dessa menina e nem ela era brilhante, mas era séria, muito esforçada; sua pesquisa do Molibdênio para o doutorado não foi das mais fáceis e ela deu conta. Mas que alternativa temos? Dizem que o telefonema da Reitoria foi claro. Vocês têm até o final da semana para cumprir o regulamento e demiti-la.* (KUCINSKI, 2011, p. 150-1, grifos do autor)

O ordenamento dos discursos destaca o registro dos pensamentos mesquinhos dos participantes da reunião, que diferem da objetividade do texto da ata. Podemos afirmar que há uma reinvenção literária deste gênero textual, o narrador simula um didatismo próprio ao gênero, mas que é apenas aparente e reforça um distanciamento denunciador da covardia da atitude tomada pela congregação.

“Ao problematizar quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções admitidas de história e ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 159). Na literatura do pós-modernismo, os protagonistas serão os marginalizados, os personagens históricos particularizados, as figuras periféricas da história ficcional. O registro histórico será objeto de investigação por suas verdades e mentiras, lido com a consciência de que sua acessibilidade passa pela construção de um discurso. Privilegia-se a pluralidade, a autorreflexividade, a vinculação com o leitor e a ironia aliada à crítica social.

Sobre a ironia em *A reunião da congregação*, recorreremos à perspectiva discursivo-textual, “considerando a hipótese de uma arquitetura textual irônica, a qual necessariamente recorrerá à intertextualidade e a interdiscursividade” (BRAIT, 1997, p. 11). A reencenação da assembleia por meio da elaboração literária em diálogo com o registro factual representa uma crítica que materializa a legalidade da ditadura permeando a instituição acadêmica. A ironia da voz narrativa torna-se “construção de sentido que permite visualizar, pela argumentação crítica e indireta, formas de relações estabelecidas entre discurso, instituição e história” (BRAIT, 1997, p. 13).

A metaficção historiográfica, em seu questionamento ao romance histórico de tradição lucaksiana, torna-se recurso privilegiado na literatura do pós-modernismo ao incorporar as contradições inerentes ao processo de apreensão e narração da história. Segundo Linda Hutcheon:

o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética - apenas uma contradição irresoluta. (HUTCHEON, 1991, p. 142)

No *corpus* desta pesquisa, a “contradição irresoluta” se apresenta literariamente na impossibilidade de narrar o trauma, de aceitar a proibição ao riso, na

ausência de reparação pública para uma reconhecida injustiça institucional, na busca por uma compreensão de si mesmo e do mundo que rodeia os personagens e autores. Mais especificamente no romance *K.*, se configura uma tentativa de preservação da imagem da filha desaparecida, de uma memória que lhe foi negada pela religião, pelo Estado e pela Instituição acadêmica, tornando-se efetivamente possível pela literatura.

## 2.5. Imaginar as ditaduras

Em agosto de 1944, um judeu membro do *Sonderkommando*<sup>15</sup>, capturou clandestinamente quatro fotografias no crematório V do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau que são os únicos testemunhos visuais da Shoah. O filósofo francês Georges Didi-Huberman se dedica à análise dessas imagens não apenas pelo que mostram, mas também pelas lacunas que as constituem e pelo contexto de barbárie que as subjaz. Capturadas, “apresentam-se a um tempo fulgurantes e lacunares. Didi-Huberman fala dessas imagens como de imagens-ruínas, fragmentos a serem arrancados a dispositivos de ocultação e a argumentos de denegação” (FONTES FILHO, 2021, p. 207).

Para Didi-Huberman, as quatro fotografias atuam como refutações ao projeto nazista de apagamento das provas de existência da Shoah, especialmente em suas imprecisões e limitações técnicas. A humanidade não deveria depender da completude do registro, da limpidez de uma inscrição factual inquestionável para construir a representação das atrocidades ali em denúncia. Imaginar é uma faculdade política. As fotografias precisam, portanto, também ser lidas na relação que estabelecem com seu contexto de produção e que, neste caso, sublinham a urgência do registro.

O argumento do filósofo sintetiza o que compreendemos como uma dimensão ética das narrativas (visuais ou não) que se voltam para a representação de regimes genocidas e ditatoriais. A literatura, assim como as imagens, por seu caráter lacunar e suas potencialidades de perturbação dos limites entre o histórico e o ficcional, atua na construção de retratos sobre os regimes de exceção produzindo um efeito vivificador que pode manter o tema presente no debate público e na imaginação social.

---

<sup>15</sup> Grupo de judeus obrigados a exercer o trabalho perverso, sob pena de morte, de viabilizar o processo de encaminhamento, recolha, cremação e dispersão das cinzas dos enviados para as câmaras de gás.

Entendemos, desse modo, que a literatura, ao abordar estes eventos históricos, se dá em um fazer estético e ético. A crítica Ilana Feldman (2016) se concentra na ideia de que ao reafirmarmos o inimaginável e o irrepresentável das catástrofes alimentamos uma “maquinaria de desimaginação”:

Didi-Huberman não nega o “inimaginável” e o “irrepresentável” da ordem da *experiência traumática*, como aporia do testemunho (entre sua necessidade e crônica impossibilidade) e fundamento negativo da linguagem, encarnado na verdade do corpo do sobrevivente. O que ele parece negar é o “inimaginável” e o “irrepresentável” como norma, dogma e imperativo, fartamente evocados por certas “estéticas da negatividade” [...] e, mais perigosamente, manipulados pelo negacionismo histórico. (FELDMAN, 2016, p. 138, grifo da autora)

O combate ao negacionismo e à manutenção destes temas no presente, por meio das diversas estratégias que tem demonstrado a literatura sobre as ditaduras, permite a criação de caminhos para o trabalho do luto coletivo e para a reivindicação das reparações históricas necessárias. Segundo Gagnebin (2010):

Aqueles que não conseguimos enterrar, os *desaparecidos*, não são somente fonte de tristeza e de indignação porque não podemos lhes prestar uma última homenagem. Não sabemos como morreram nem onde estão seus restos – e isso nos impede, *a nós todos*, mesmo que especialmente a seus familiares e amigos, de poder viver melhor no presente. (GAGNEBIN, 2010, p. 185, grifos da autora)

As narrativas de Kucinski e Zambra aqui investigadas assumem o papel de rastro envolto nas imaginações possíveis de acontecimentos históricos fraturantes e objetos de disputa política. Em Kucinski, o rastro é o que preserva a busca inevitável de um pai, que nos revela um processo de (re)tomada de consciência sobre o horror do regime de exceção. A voz do autor criador, que emoldura a narrativa, defronta-se também com a imaginação a partir de um rastro, que revela ao leitor os subterfúgios do sistema repressor ainda vigentes a manipular os dados do real para sustentar a versão do desaparecimento e negar o engenho ditatorial de sequestro, tortura e assassinato.

Em Zambra, o constante diálogo do narrador não nomeado com sua experiência de infância e juventude se dá pela imaginação produzida por essa infância, que toma contato com o regime repressor de modo deslocado. O narrador do presente constrói ressignificações desse período por meio de uma investigação subjetiva que escava como o exílio, a escola, a igreja e a família, instituições que o conformam, atuam sob um regime ditatorial. Os recursos literários que estabelecem aproximações entre

literatura e história, o contínuo exame das subjetividades e a perturbação dos limites entre real e ficcional possibilitam a permanência da imaginação sobre as ditaduras latino-americanas e oferecem aos leitores a construção de olhares múltiplos sobre os eventos históricos e políticos de modo a vinculá-los à vida de todos.

## Capítulo 3 – Reunir os estilhaços

*A memória é uma ilha de edição.*

Wally Salomão (2014, p. 257)

### 3.1. Rememorar

Neste capítulo, exploramos as relações entre memória e fragmentação na forma da narrativa contemporânea com base em autores que discutem sobre os processos de sobreposição, elipses e tensões inerentes às representações da memória e característicos da construção literária. Nesta investigação, tomamos como pressuposto alguns referenciais teóricos canônicos, que dialogam com as especificidades do *corpus* e do problema de pesquisa previamente apresentado.

Acerca da responsabilidade do narrador diligente ao revolver as lembranças, Jeanne Marie Gagnebin (2009) forja o conceito de “rememoração”. O conceito da autora que convocamos para a sustentação da análise desenvolvida está ancorado em seus estudos acerca da obra de Walter Benjamin, em especial os conhecidos ensaios *O narrador* e *Experiência e pobreza*. Uma de suas chaves de leitura aborda a importância da memória no contexto do pós-guerra, que pode ser justaposta num caminho de reflexão sobre as ditaduras civis-militares instituídas em diversos países da América Latina na segunda metade do século XX. Segundo a leitura da autora, o historiador em seu papel de narrador deve levar em conta um “dever de memória” na representação dos fatos históricos, considerando as grandes dificuldades de narração que subjazem este fazer e assumindo um compromisso não apenas de registro, mas de transformação do presente:

Propria, então, uma distinção entre a atividade de *comemoração*, que desliza perigosamente para o religioso ou, então, para as celebrações de Estado, com paradas e bandeiras, e um outro conceito de *rememoração* [...]. Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente* [...]. (GAGNEBIN, 2009, p. 55, grifos da autora)

O desafio aqui proposto é observar como o narrador do texto literário, manuseará os recursos estéticos trilhando o caminho da rememoração, de

compromisso com o presente e de enfrentamento às técnicas oficiais promotoras de esquecimento e consenso acrítico. As narrativas de Kucinski e Zambra, que serão apresentadas a seguir, mobilizam leituras particulares deste amálgama entre a fragmentação, a sobreposição e a memória na elaboração literária sobre as ditaduras no Brasil e no Chile.

### 3.2. Fragmentos em *K*.

Entre os paratextos do romance *K*., figura uma famosa advertência ao leitor que indica a importância da memória na construção estética das narrativas que cercam a questão do desaparecimento e seus desdobramentos dentro e fora dos limites literários:

[...] valendo-me da fabulação, levei essas recordações a cenários imaginados; juntei situações ocorridas em tempos diferentes, algumas idealizei do quase nada e preenchi as lacunas do esquecimento e os bloqueios do subconsciente com soluções inventadas. Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na da exumação imprevisível desses despojos de memória, o que de fato me obrigou a tratar os fatos como literatura, não como História. (KUCINSKI, 2011, p. 13)

A mistura entre memória e imaginação é entendida pelo autor como processo estruturante da obra. “Fabulação” e “soluções inventadas”, convivem com “recordações” e “lacunas do esquecimento”, como em todo exercício memorialístico, assumindo-se metáfora de um processo psíquico. A orientação do autor para determinar uma coerência possível a este amálgama fica explícita no parágrafo seguinte. A “exumação imprevisível desses despojos de memória” é das poucas passagens na obra em que se presentificará o corpo morto da irmã/filha desaparecida. Torna-se, portanto, uma existência semântica do cadáver que não aparece no livro, nem é encontrado pelo pai, mas pode ser exumado por este narrador via fabulação estética.

A pesquisadora chilena Nelly Richard (1999), no artigo *Políticas da memória e técnicas do esquecimento*, discute a imposição oficial de um consenso ao contexto de pós-ditadura no Chile e como ele pode ser promotor de um apagamento na elaboração do trauma coletivo promovido pelo regime de exceção. A autora elabora uma pujante definição para o conceito de memória:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem suas recordações para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD, 1999, p. 322-3)

Esta será a concepção pressuposta quando falamos de memória ao longo da investigação desenvolvida neste capítulo, encarada como ação, “processo aberto” para “novas significações” em confronto com as perspectivas que a conceituam como lugar de sedimentação cristalizada do passado. Os estudos da autora acerca da memória se expandem em diversos textos que partem das questões relacionadas às ditaduras e pós-ditaduras latino-americanas. Na Introdução do livro *Crítica de la memoria*, Richard (2010) toma como ponto de partida o terremoto ocorrido em Santiago, em 2010, o mesmo ano da eleição de Sebastián Piñera, político de orientação liberal e oriundo de uma família que atuou política e administrativamente durante a ditadura de Pinochet. Segundo a autora, sua eleição e o terremoto configuraram-se como cataclismos político e geográfico, respectivamente, na vida social do país. Sob esta imagem, analisa a expropriação de termos e ritos da resistência contra a ditadura:

A expropriação da palavra "desaparecidos", que foi violentamente transferida do universo das referências ético-cívicas dos direitos humanos para um contexto suspeito de enunciação presidencial (sentimentalismo religioso e exaltação pátria), e a usurpação do "velatón" como um dos símbolos das lutas contra o esquecimento dos crimes da ditadura são alguns dos perturbadores deslizamentos da memória gerados pelo terremoto de 27 de fevereiro de 2010, que demonstrou, entre outras coisas, que não se pode ingenuamente confiar que o passado estará definitivamente ordenado na mesma sequência de nomes e significados indissolúveis. (RICHARD, 2010, p. 11-2, tradução nossa)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> No original: “La expropiación de la palabra “desaparecidos”, que fue violentamente trasladada desde el universo de referencias ético-cívicas de los derechos humanos hacia un sospechoso contexto de enunciación presidencial (sentimentalidad religiosa y exaltación pátria), y la usurpación de la “velatón” como uno de los símbolos de las batallas contra el olvido de los crímenes de la ditadura, son algunos de los turbadores deslizamientos de la memoria generados por el terremoto del 27 de febrero de 2010 que demostró, entre otras cosas, que no se puede confiar ingenuamente en que el pasado va a quedar definitivamente ordenado en una misma secuencia de nombres y significados indisolubles”.

A resignificação arbitrária e extorquida, no contexto de uma tragédia nacional recente, de termos como “desaparecidos” e de manifestações como o “velatón”<sup>17</sup> demonstram que a reapropriação dirigida pelo governo manipula símbolos da resistência à ditadura chilena, corroborando para o fato de que o passado não está fixado e segue objeto de disputa das narrativas sobre as ditaduras.

Retomando a reflexão empreendida pelo personagem K., no capítulo *As ruas e os nomes*, observa-se que, no Brasil, são escassos os lugares de memória e sua preservação é alvo de contestação. Como espaço oficial, em todo o país, há apenas o Memorial da Resistência, sediado no prédio do antigo Deops/SP (Departamento de Ordem Política e Social). Outros espaços, como o discreto Monumento a Carlos Marighella, situado no bairro dos Jardins, em São Paulo, são alvos de depredação e vandalismo<sup>18</sup>. Para além dos espaços físicos, no dia 31 de março, data de aniversário do golpe militar no Brasil, anualmente ocorrem as “Caminhadas do silêncio” em memória dos desaparecidos políticos. Estas marchas comumente dividem espaço com manifestações em defesa da ditadura militar e que demandam sua reinstalação. Este cotidiano de embates ratifica o espaço de enfrentamento acerca da memória que se quer criar sobre estes eventos históricos.

De que modo o romance de Bernardo Kucinski pode tornar-se uma expressão divergente a essa cultura? O pesquisador e escritor Julián Fuks (2021), em *Romance: história de uma ideia*, analisa a trajetória do gênero por meio da figura do paradoxo como única forma de defini-lo

O romance não se submete a nenhum conceito prévio de viés excludente [...]. Paradoxalmente, o romance só se define pela negação, como muitos se arriscaram a dizer: sua marca é a ausência de marcas, sua regra é a ausência de regras, e só o que lhe é imutável é a sua mutabilidade eterna. Talvez valha então a formulação inversa: negativamente, o romance só se define pelo paradoxo. (FUKS, 2021, p. 12)

A percepção de uma estrutura intrinsecamente paradoxal para o romance contribui para a interpretação de *K.*, conformado de modo híbrido e polifônico.

<sup>17</sup> O “velatón” é uma cerimônia coletiva em que os participantes acendem velas em solidariedade aos mortos e foi incorporado às manifestações de memória da ditadura chilena como forma de visibilizar a condição dos desaparecidos políticos.

<sup>18</sup> “Em SP, monumento a Marighella é coberto com tinta vermelha, e Escadão Marielle Franco, pichado com frase ‘Viva Borba Gato’”, *Portal G1* – 30 de julho de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/30/monumento-a-mariguella-e-coberto-com-tinta-vermelha-e-escadão-marielle-franco-pichado-com-frase-viva-borba-gato.ghtml>.

Capítulos aparentemente independentes narram diferentes perspectivas e vivências da ditadura brasileira de modo a se entrecruzarem. Cada narrativa pode ser lida como um fragmento fabularmente elaborado do que ocorreu naqueles tempos. O leitor é posto num lugar parecido com o do protagonista K, na busca por sentido, em uma possível vivência partilhada de sua busca. Segundo Bakhtin (1988), no consagrado texto *Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)*:

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc. (BAKHTIN, 1988, p. 417)

Em todo o percurso de K., destaca-se a importância do não dito e das elipses que estruturam a elaboração da narrativa, são elas que tornam difícil chegar a uma completude dos rastros na busca do pai e também do quadro que compõe os significados da obra literária. Segundo Fuks:

Como estetização do real, cada romance devolve ao mundo não apenas sua imagem distorcida, mas também uma especulação empírica sobre o real e sobre a escrita: uma proposta estética específica em que escrita e real não são coisas diversas. Cada romance é uma teoria do romance ainda que assim não se conceba, uma teoria expressa na forma que o romancista engendra. (FUKS, 2021, p. 13)

Sobre a memória social no contexto do neoliberalismo, Richard (2010) estabelece uma crítica ao espaço reduzido e alvo de relativizações sobre os possíveis reordenamentos da memória coletiva de eventos traumáticos. A “linguagem figurativa” inerente à reconstrução da memória entra em conflito com uma “gramática utilitária” reafirmando as crueldades da história oficial com as vítimas da ditadura e o interesse político e econômico na manutenção de um consenso acrítico por: “[...] um sistema regulado de bens e serviços que não gosta da intranquilidade do perder-se, vacilante, nos meandros, cantos e recantos das alegorias e das metáforas” (RICHARD, 2010, p. 15, tradução nossa)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> No original: “un sistema regulado de bienes y servicios al que no le gusta la intranquilidad del perderse, vacilante, en los meandros y recovecos de las alegorías y las metáforas.”

Fuks (2021), ao analisar obras de Sebald e Coetzee, afirma acerca do romance contemporâneo:

Por toda parte, agora, uma série de romancistas têm cruzado com liberdade as fronteiras tortuosas entre ficção e realidade, entre ficção e memória, entre ficção e testemunho pessoal, fazendo proliferar amplamente o hibridismo das autoficções. Por toda parte, também, nas mais diversas sociedades, nos mais diversos regimes, um conjunto grande de escritores vem se incumbindo de promover uma reflexão sobre as repressões várias, as violências oficiais, as incontáveis formas de autoritarismo, os muitos traumas históricos. Por toda parte a literatura tem se ocupado de combater o déficit de memória e a sordidez da linguagem institucional, enfrentando, ainda que tardia e quiçá inutilmente, a máquina coletiva de recalque. (FUKS, 2021, p. 172)

Diante de tal tarefa, a fragmentação presente na diversidade de gêneros e vozes em *K.* torna-se recurso estético do romance na apreensão de um real fraturado. O fazer literário configura-se, nesta perspectiva, como possibilidade de resistência.

Ainda na advertência ao leitor, anuncia-se o fio condutor que liga todos os capítulos: “A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que o introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribulações está quase no final” (KUCINSKI, 2011, p. 13). Os fragmentos analisados foram selecionados com base na incidência deste personagem, em especial seus caminhos entre o presente da busca pela filha desaparecida e o passado da militância comunista na Polônia, sempre perpassados pelos meandros da memória.

Em *Sorvedouro de pessoas*, K. e sua busca são apresentados. A notícia do desaparecimento vai se constituindo lentamente e, neste primeiro capítulo, invoca-lhe um sonho:

Naquela noite sonhou ele menino, os cossacos invadindo a sapataria do pai para que lhes costurasse as polainas das botinas. Despertou cedo, sobressaltado. Os cossacos, lembrou-se, haviam chegado justo no Tisha Beav, o dia de todas as desgraças do povo judeu, o dia da destruição do primeiro templo e do segundo, e também o da expulsão da Espanha. (KUCINSKI, 2011, p. 20)

A imagem elaborada no sonho remete à infância, à memória é à chegada do inimigo, da notícia ruim e da infeliz coincidência por ocorrer no mesmo dia “de todas as desgraças do povo judeu”, o que muito se aproxima da situação vivida com o comunicado sobre o desaparecimento. As referências ao passado na Polônia continuam: “Não quis se abrir com o delegado, apenas insinuou. Por isso também não lhe deu o endereço da Padre Chico, deu o seu como sendo dela e o da loja como se

fosse o seu. Sem perceber, K. retomava hábitos adormecidos da juventude conspiratória na Polônia” (KUCINSKI, 2011, p. 23). As similaridades entre o presente e o passado vão se revelando progressivamente nas atitudes de K. e causando-lhe surpresa. Observa-se um processo de tomada de consciência permeado pelo desvelamento de memórias que se pensavam esquecidas e que contribuirão para acentuar a tensão narrativa e a imagem do desgaste do pai com o passar do tempo.

O protagonista visitará diversos espaços à procura de informações e pessoas que possam ajudar-lhe na busca. Os dados são imprecisos, as mensagens, muitas vezes, falsas e descontraídas. Em uma passagem de *Os informantes*, o narrador relata a visita de K. ao Clube Militar, onde foi chamado devido a um contato com o dirigente da comunidade judaica do Rio de Janeiro:

Naquela noite no Clube Militar, à medida que subia os degraus de mármore branco talhados em forma de pétalas, que conduziam ao andar superior, K. observava a imponência da construção, com suas linhas neoclássicas. 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 Gita, 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. (KUCINSKI, 2011, p. 38-9)

Há nova incidência dessa imbricação de tempos na memória do protagonista. A lembrança da irmã o impele na concretude de uma imagem semelhante às duas experiências vividas: a escada de mármore em estilo neoclássico. O fato de K. sentir-se alarmado corrobora a ideia de uma percepção progressiva da personagem sobre as similitudes entre a experiência vivida e que ele julgava soterrada, profundamente guardada sob “escombros”. A irmã falece de tuberculose na prisão, ele é solto devido à ajuda de companheiros que pagam propina aos policiais e sob a condição de emigrar, por isso, exila-se no Brasil. O capítulo segue e revela uma nova aproximação entre as trajetórias de Gita e sua filha:

A imagem de Gita 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 Gita quando chegou ao general, que o recebeu com 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, 2011, p. 39)

Para K., lembrar o passado é, sombriamente, antecipar as respostas que ele encontrará no presente. O desaparecimento de ambas é relativizado por meio de um argumento sexista que associa a militância política das mulheres à promiscuidade. A aproximação e a sobreposição entre as figuras da irmã e da filha revelam que os mecanismos dos regimes de exceção, em qualquer época e lugar, são intrinsecamente os mesmos.

Em *Os primeiros óculos*, o narrador situa-se no passado, antes, portanto, do desaparecimento da filha de K. A menina tem cerca de 14 anos e o pai a acompanha na compra de seus primeiros óculos. Neste capítulo chama a atenção as percepções opostas do pai e da mãe sobre a própria filha. A aparente aleatoriedade de um episódio familiar banal, como a compra dos primeiros óculos para a filha mais nova, sugere que o olhar, a atenção e o diálogo são instâncias comprometidas nas relações familiares. A narrativa se inicia e se conclui com reações similares por parte da menina e reações diversas do pai e da mãe:

“Ficou bonita”, comentou K., ao contemplá-la de óculos.  
Ela nada disse, embora *um observador atento talvez notasse um fugaz crispas em seus nervos da face.* (KUCINSKI, 2011, p. 41)

“Como você ficou feia”, ela disse ao ver a menina de óculos. “Agora não tem mais jeito.”  
A filha nada respondeu, nem suas feições se alteraram, embora *um observador treinado talvez percebesse no seu rosto um fugidio crispas de nervos.* (KUCINSKI, 2011, p. 43, grifos nossos)

A voz do narrador faz uma digressão ao afirmar que a mãe assim reage com a filha por ter vivido a gravidez e o parto no mesmo período em que recebeu a notícia da morte de todos os seus familiares em chacinas comandadas pelo regime nazista na Polônia. Elabora, assim, uma hipótese que explique tamanha rejeição e reafirma a violência promovida pelos regimes de exceção, que atravessa toda a família. A insistência do narrador sobre as nuances visíveis na reação da personagem a um “observador atento/treinado” sugere que se trata de alguém próximo da moça. Essa dinâmica de aproximação e distanciamento da voz do narrador em capítulos protagonizados por K. oscilará, sustentando essa sugestão.

A presença da desaparecida é sempre mediada por objetos e percepções externas, sejam seus familiares ou outros personagens envolvidos com a militância política e as engrenagens do regime ditatorial. Neste capítulo, o narrador fabula seus pensamentos: “Deveria ter trazido a amiga Sarinha quando veio com o pai

encomendar as lentes e escolher a armação. Agora era tarde, recriminou-se” (KUCINSKI, 2011, p. 41). Este indício é dos poucos na obra como um todo em que será possível observar ações e reações da desaparecida. Há um capítulo intitulado *Carta a uma amiga*, que ao final é assinado com a inicial A., sugerindo também sua presença. Nos demais segue a supressão da personagem, que conhecemos apenas pela intermediação de outrem.

A função literal dos óculos, como possibilidade de melhor enxergar algo é, alegoricamente, não realizada por parte do pai que, em diversas passagens da narrativa se dará conta de que mal conhece a filha. Essa percepção se intensifica no capítulo *O matrimônio clandestino*. Nesta passagem do romance, o narrador relata as reflexões do protagonista ao descobrir que a filha era casada, fato desconhecido de toda a família: “K. percebeu a vastidão da outra vida, oculta, da filha” (KUCINSKI, 2011, p. 45). Pautados por uma enumeração de perguntas, os pensamentos de K. buscam exaustivamente preencher as lacunas que se evidenciam cotidianamente em sua busca: como teriam se conhecido? Como se relacionava com a família do marido? Em que momento e de que modo decidiram se engajar na luta armada? Entre outras.

Como um espelho, ambas são histórias que não podem ser concluídas. Novamente a interseção de tempos na memória do protagonista se faz presente, desta vez sob a percepção de que a escolha pela atuação na militância política seria uma herança familiar:

Surpreendera-o a revelação de sua militância política, embora fosse tradição de família; sempre a vira como a filhinha sensível que lia poemas, que gostava muito de cinema e pouco de política. Mas, uma vez revelado esse ativismo, de modo trágico, entendeu as razões do segredo. Razões elementares de segurança. Ele também adotara esse procedimento nos tempos de sua militância clandestina na Polônia. (KUCINSKI, 2011, p. 46-7)

Há similaridades na trajetória de K. e da filha ao optarem pela militância política de esquerda, que se revelam de modo contínuo e progressivo no desvelar das lembranças de K., ainda latentes, sobre sua juventude na Polônia. Na sequência, o pai permanece enumerando perguntas, desta vez sobre o motivo da formalização do casamento. Uma das respostas que elabora acerca desta necessidade estaria ligada à própria dinâmica da militância clandestina, já que uma certidão de casamento facilitaria as fugas necessárias, entre outras dinâmicas próprias dessa condição. A esta hipótese soma outra pergunta: por que a filha decide esconder da família o fato de

estar casada? K. pressupõe que se deve ao fato de o marido não ser judeu e se penitencia ao pensar que a filha não o visse como um liberal, ao afirmar: “Essa hipótese somava mais culpas à sua culpa” (KUCINSKI, 2011, p. 48).

A desapareição da filha suscita em K. um desadormecimento do trauma vivido na Polônia, associado a um sentimento de culpa. Em termos psicanalíticos, o desaparecimento da filha atua como um “inquietante” psíquico (TEIXEIRA & SOUSA, 2020, p. 41), evento que traz à tona uma experiência traumática vivida na juventude e recalçada pelo personagem:

Retomando Freud & Breuer (1995, p. 42) ao pensar no evento traumático, não devemos pensar no mesmo como um mero desencadeador da (no caso tratado no livro) histeria, porém como uma lembrança constante que acompanha o sujeito após esse rompimento com a realidade psíquica estabelecida, sendo assim, algo que ainda está em atividade. (TEIXEIRA E SOUSA, 2020, p. 35)

A fabulação da memória é empregada como recurso estético representativo deste processo de desvelamento, de recordar e reviver a experiência traumática em um formato novo, ainda que cheio de similaridades com o passado. A culpa, nesse sentido, estaria relacionada a uma ideia de repetição que, do ponto de vista do protagonista, poderia ter sido evitada caso ele estivesse mais próximo da filha, não a idealizasse, não tivesse se dedicado tão cegamente ao seu trabalho como literato a ponto de não ter sequer um álbum de fotografias da filha, como veremos no capítulo analisado a seguir.

Em *Um inventário de memórias*, a fotografia ganha espaço privilegiado, pois K. encontra uma caixa com fotos antigas da filha e a partir delas fará reflexões sobre sua história. A leitura de cada foto cumpre um lugar de abertura, de recorte amplificador da memória e impõe a fabulação de informações que estão fora do quadrante fotográfico.

Eurídice Figueiredo (2017) analisa este capítulo sob a perspectiva do conceito de *punctum*, proposto por Roland Barthes no livro *A câmara clara*:

Na terminologia de Barthes, a foto que revela a alma é aquela que tem o *punctum*, que punge, que emociona. Mas, o que emociona? Não é mensurável, não parece possível avaliar objetivamente a razão de uma fotografia revelar ou não a alma de uma pessoa. Ao olhar as fotos, sabendo que a filha está morta, K. vê desamparo porque ele mesmo está desamparado. O *punctum* é fruto mais de quem olha do que propriamente da foto em si. (FIGUEIREDO, 2017, p. 130)

A abertura proporcionada pela leitura da foto e também pela leitura do texto literário, de fato, revela mais sobre a percepção de K. acerca da filha do que propriamente da trajetória vivida por ela. No exercício de examinar as fotos, os rastros possíveis (como legendas e anotações no verso), e fabular a abertura proposta pelo recorte imagético, K. evoca reflexões sobre sua ausência, não apenas física, no presente, mas também no seio das relações familiares. Reconhece o distanciamento que a mãe impôs à filha como resposta à perda da família na Polônia, devido ao fato de serem poucos e dispersos os registros de sua infância, ao contrário do que foi empreendido para os irmãos mais velhos. Também neste capítulo, a memória da vida na Polônia é suscitada:

K. trouxera da Europa um álbum de retratos naqueles tons marrons enevoados de sépia que emanavam certa magia. Retratos dos pais, do tio Beni, que depois foi lutar no Exército Vermelho, dos irmãos em Berlim, da velha casa em que moravam em Wloclawek. E as fotografias dos amigos literatos, o grupo todo reunido, em Varsóvia. Ele jovem, já no meio daquela gente importante. (KUCINSKI, 2011, p. 116)

O protagonista compreende o valor do álbum de fotografias não como mero registro, mas como entrada para a rememoração de sua história de vida e lamenta o fato de não ter um álbum da filha. A personagem K. é também construída pela dor que vivencia no contato com as reminiscências de seu passado, percepção que ao longo da narrativa avulta uma tensão sobre a consciência da tragicidade a que está submetido, pois a busca pela filha se mostra cada vez mais infecunda e parecida com suas lembranças de juventude.

Faces diversas da filha se compõem na leitura das fotografias, K. indaga-se sobre a escolha das fotos que apresentou a médicos, policiais entre outras pessoas que pudessem reconhecê-la e fornecer-lhe informações acerca do desaparecimento. A expressão de delicadeza, altivez e serenidade dividem espaço com “o rosto chupado, os lábios finos muito apertados e um olhar de angústia extrema” (KUCINSKI, 2011, p. 114). O desamparo do pai segue marcado por uma lacuna trágica e consciente, quando o personagem se pergunta: “Oito anos após, a tragédia. K. tenta imaginar naquele punhado de flagrantés, qual teria sido a última imagem da sua filha?” (KUCINSKI, 2011, p. 117). O título do capítulo é explícito ao indicar que as fotografias

atuam na experiência do protagonista como um catálogo de lembranças que o coloca a repensar o passado e o presente traumáticos.

O capítulo *No Barro Branco* inicia com a epígrafe do poeta judeu H. N. Bialik: “De que valem mil mortos por dia? Morre de vez, em paz encerra tua agonia” (KUNCINSKI, 2011, p. 165). Estes versos se relacionam com uma leitura interna ao enredo do capítulo, pois é nele que a busca de K. termina. Em sentido mais amplo, os mil mortos diários (flagrantemente atuais e, infelizmente, literais nestes tempos de pandemia) remetem à face destruidora das ditaduras em suas engrenagens de fazer desaparecer – fato enfrentado por K. ao longo de sua busca improfícua. Nesse capítulo, o cansaço é reiterado, como a solidão é frequentemente mencionada em *Sorvedouro de pessoas*, episódio que marca o início da busca. A morte se tornará, para ele, um lugar de descanso e paz, como afirma Bialik.

Imigrante e poeta judeu polonês, no início do capítulo, K. rememora sua chegada ao Brasil, seu trabalho como mascate e o estranhamento diante da nova paisagem e do contato com as pessoas nesse decurso. A experiência do passado é narrada pela imagem de um ouvinte atento das histórias de seus clientes. No presente da narrativa, K. muda de posição: após o desaparecimento da filha, são os clientes quem, com algum constrangimento, ouvem o repetido relato do homem cada vez mais deprimido. É por meio do contato com um destes conhecidos que o protagonista conseguirá uma autorização para visitar presos políticos no Barro Branco, mesmo não sendo parente de nenhum deles. Nesta visita, K. experimenta reviver a sua prisão na juventude:

A cada passo em direção a essa ala, K. retrocedia na memória aos tempos de sua própria prisão na Polônia. Lembrou-se novamente de quando o arrastaram acorrentado pelas ruas e Wloclawek para humilhá-lo perante os comerciantes. Agora também se arrastava, alquebrado, embora sem correntes. Sentia-se muito cansado. Haviam se passado 14 meses da desapareção da filha. (KUCINSKI, 2011, p. 166)

A intensidade com que a memória se faz presente é explicitamente referenciada neste trecho. As correntes se presentificam como imagem que liga as experiências do passado e do presente, corroborando para a análise de que a tensão promovida por estes diálogos temporais chegará neste capítulo ao seu ápice. Sobre o primeiro contato com os presos, K. afirma: “Conhecia esse olhar, que não se confunde com nenhum outro. Era seu olhar de cinquenta anos atrás” (KUCINSKI,

2011, p. 168). A busca empreendida por K. toma-o de modo visceral, o que pode ser observado através da percepção dos presos sobre ele: “O sofrimento do velho os impressionava. Um deles, Pedro Tierra, descreveria décadas depois ‘o corpo devastado de um ancião, sustentado por dois olhos – duas chamas – que eram a encarnação do desespero’” (KUCINSKI, 2011, p.168).

O protagonista é prontamente acolhido para mais uma vez relatar a história de sua busca. Naquele espaço, estará representada uma interseção profunda entre as trajetórias políticas de K. e sua filha. Passado e presente se conectam de tal modo que a solidão e o cansaço podem se dissipar, K. pode, enfim, sentir paz e findar a sua busca:

K. manteve os olhos fechados por quase dez minutos, sempre respirando fundo, o peito arfando. Depois suas pálpebras se abriram e ele percebeu ao seu redor os presos políticos; avistou atrás deles, no alto da parede dos fundos, a familiar janelinha gradeada da cela trazendo de fora promessas de sol e liberdade. Sentiu-se em paz. Muito cansado, mas em paz. Estendeu aos presos o pacote de cigarros. Depois, suas mãos se abriram e seus olhos cerraram. (KUCINSKI, 2011, p. 169)

O filósofo Tzvetan Todorov (2011), no texto *As categorias da narrativa literária*, publicado em 1966, discute a ideia de “deformação temporal”. O autor afirma ser mais importante, no uso estético da linguagem, a relação que se estabelece entre os acontecimentos do que propriamente os acontecimentos em si. Um destes usos ocorre pela disposição da simultaneidade ou alternância, nas narrativas em que duas histórias são contadas paralelamente, fenômeno que podemos observar na reiterada evocação de K. sobre a memória de sua juventude na Polônia, unindo as pontas entre passado e presente.

Nesta recorrente alternância da experiência vivida pelo pai como militante comunista na Polônia e da trajetória da filha como militante da luta armada contra a ditadura brasileira vivificam-se as brutalidades dos regimes de exceção em diferentes gerações. A busca empreendida pelo pai, que é o elo entre passado e presente permite afirmar que sua história é sempre evocada pelas incidências de sua memória, como duplamente sobrevivente de catástrofes. Os tempos narrativos se sobrepõem, alternando entre o passado da perseguição vivida como judeu comunista e o presente da busca incessante e infecunda pela filha sequestrada e morta pela ditadura civil-militar brasileira.

### 3.3. Exílio e desterro

Quais as duas histórias que a narrativa *Camilo* conta? O fenômeno da “deformação temporal” orienta a leitura das alternâncias e sobreposições neste conto em que, como o próprio título sugere, Camilo é o personagem principal. A trama se compõe com a presença de mais três personagens: o narrador, seu pai e o pai de Camilo, de mesmo nome. A narrativa, de 22 páginas, é internamente fragmentada, composta por 11 cenas e um ato final. Construído ao modo de uma teia, composta por fios paralelos que se entrecruzam, o enredo se revela imagetivamente nos quadrantes sobrepostos formados pelo trabalho minucioso do narrador, que articula os pontos de atravessamento entre os quatro personagens por meio do conteúdo da ação e da forma da linguagem.

Para interpretar as múltiplas cenas desta narrativa, recorreremos a Ricardo Piglia, autor do ensaio *Teses sobre o conto*, publicado originalmente em 1990 na revista *Crítica y Ficción*, de Buenos Aires. O texto inicia apresentando uma breve nota escrita por Tchekhov, que utiliza como eixo articulador de seus argumentos para refletir sobre o modo como alguns autores canônicos, entre eles Kafka, Borges e Hemingway, em seus determinados estilos, desenvolveriam o conteúdo da nota em forma de conto. Para Piglia:

[...] um conto sempre conta duas histórias.  
 [...] A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.  
 O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.  
 [...] a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.  
 (PIGLIA, 2004, p. 89-91)

A elipse e a fragmentação podem ser lidas como procedimentos no uso da linguagem que participam do entrelaçamento entre as histórias, deliberadamente construídas de modo a criar uma expectativa no leitor, não apenas sobre o desfecho da narrativa, mas também sobre um certo desvelamento formal acerca desta segunda história que está sendo contada. Piglia parte das teorias clássicas, pensadas por Horácio Quiroga e Anton Tchekhov, mas já aponta para o moderno ao afirmar:

O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão. (PIGLIA, 2004, p. 91-92)

Quando se trata de literatura, o que se lê nunca é apenas o que está na superfície, as sobreposições e entrelaçamentos da história 1 e da história 2 por meio do subentendido e da alusão criam espaços de entrada para a leitura crítica, não em busca de respostas que possam ser comprovadas, mas sim de leituras que possam preencher fissuras intervalares. A teoria de Piglia abre caminho para uma reflexão que permite associar a narrativa breve e os engendramentos da memória, como veremos a seguir.

A questão do exílio está posta desde o início do conto. Camilo é o afilhado de Hernán, pai do narrador, e busca a convivência com o padrinho sempre pautando o desejo de reencontrar o pai, que vive exilado na França. Outra temática fundamental na articulação entre os eventos narrados e seus desdobramentos é o futebol. Ao longo do texto, tomamos contato com o estabelecimento de uma relação afetiva fundamental para o narrador, que encontra em Camilo uma espécie de irmão mais velho.

No início do conto, o narrador descreve a primeira vez em que viu Camilo, ao bater na porta de sua casa e chamar o padrinho. No desfecho desta primeira cena, por meio de uma quebra temporal, se impõe a tensão, a lacuna que indica a existência de uma segunda história. Sabemos que houve um rompimento entre Hernán e Camilo pai e um silêncio se instaura sobre a razão dessa ruptura, o que não impede um acolhimento amplo e genuíno de Camilo por parte da família do narrador.

Prova disso é que Camilo exerce fascínio sobre todos os parentes da casa. Apresenta-se como ateu e não entende nada de futebol, o que vai na contramão do *ethos* desta família de classe média chilena em meados dos anos 80 e, também por isso, se torna uma referência divergente para o narrador que tem por volta de 10 anos, nesse período. Essa postura do protagonista é reiterada em diversos trechos, na quinta cena, por exemplo, o tema da sexualidade é tratado por ambos e Camilo permanece como uma referência discrepante da moral familiar, quando diz: “Ok, ele disse, muito sério, e logo acrescentou que se eu gostasse de homens, não tinha problema, que isso também podia acontecer” (ZAMBRA, 2015, p. 39).

A presença do futebol é estruturante para a relação entre o narrador e seu pai. Na terceira cena, o narrador descreve a admiração que sente por ele ao relatar que era um bom goleiro e que todos os domingos o acompanhava aos jogos nos campos

de La Farfana, bairro da região metropolitana de Santiago. O pai tinha o mau hábito de dar instruções a todo tempo para os colegas de equipe: “Volta, idiota, volta, toca, passa pra mim, solta a bola, volta, idiota, volta: quantas vezes escutei essas ordens saindo da boca do meu pai, pronunciadas num tom de suprema urgência” (ZAMBRA, 2015, p. 35). Este trecho, entre outros, se relaciona com a lacuna instaurada acerca do rompimento entre os pais de Camilo e do narrador.

Na oitava cena, que é bastante pontual e ocupa dez linhas do conto, Camilo sugere que seu pai seja padrinho do narrador, afirma que não faz sentido que ele tenha como padrinho alguém que já faz parte da família. Esta vivência será lembrada pelo narrador na cena final, quando se encontra com o pai de Camilo. A partir da nona cena, o conto ganha uma nova densidade com os comportamentos inesperados por parte de Camilo, que pede ajuda a Hernán em seu novo intento: aprender sobre futebol. Podemos observar aqui um indício de aproximação entre o universo de Camilo e de seu pai, por meio da figura do padrinho.

Na décima cena, o narrador nos mostra um Camilo perdido ao deparar-se com as responsabilidades que o afastam da juventude que ele inspira, como a necessidade de encaminhar sua vida adulta entrando numa faculdade. Ao visitar Camilo em sua casa, o narrador revela outro fio desta teia que é o conflito vivido pelo jovem junto a mãe. Ao romper a relação com o marido, a mãe busca impor esse afastamento também a Camilo: “tia July dizia para Camilo o tempo todo – seu pai tem outra família, outro país, nem lembra mais de você” (ZAMBRA, 2015, p. 45). Nesta passagem fica evidente o rancor que a personagem carrega acerca desse passado, além da referência a Camilo pai ter um “outro país” e, portanto, ter abandonado não apenas o filho, mas também sua identidade nacional.

Ainda nessa cena, é densa a representação do isolamento de Camilo em sua própria casa devido aos conflitos com a mãe, que busca não apenas apagar o pai do jovem de sua vida, mas também reprimir seu estilo de vida e seu engajamento político. Isso demonstra que a busca pelo padrinho é, de certo modo, a busca por um pai presente e por um espaço de liberdade e acolhimento no presente.

Na décima primeira cena, Camilo pretende ensinar o narrador como lidar com as mulheres, mas recebe uma resposta desconcertante. É a partir desse desencontro, que Camilo anuncia finalmente a data de seu encontro com o pai: “Vou para a França, ver meu pai, disse, o entusiasmo nitidamente desenhado em seu rosto” (ZAMBRA, 2015, p. 48). Vinte dois anos depois, o narrador conhece Camilo pai em um encontro

de chilenos na cidade de Amsterdã. Nesta nova quebra temporal, retorna a tensão do enredo em aberto e a expectativa de que a teia tome sua última forma, que se apresente sua última cena.

Terminado esse primeiro encontro, os personagens combinam de assistir a um jogo de futebol juntos, no dia seguinte. Entre comentários sobre a atuação dos jogadores e olhares um tanto constrangidos, o narrador acolhe o relato de Camilo pai ao dizer que ele e o filho se desentenderam quando de sua visita. O pai afirma que o convidou a viver com ele na Holanda, para onde se mudaria, mas Camilo queria que o pai voltasse para o Chile. Nesse contexto, Camilo pai relata que foi torturado, e que não disse isso para o filho, revelando mais uma ausência, uma lacuna na relação que tiveram.

O exílio como metáfora do desterro, do não lugar, é metaforizado nos dois Camilos, pois ambos não se reconhecem como parte de um espaço, seja ele físico ou subjetivo. As quebras temporais da narrativa são também metáfora para a quebra temporal vivida por Camilo quando da ausência de seu pai e da espera por seu retorno, que se inicia e nunca termina.

Por fim, sabemos que o futebol é o motivo do desentendimento entre Hernán e o pai de Camilo: um gol contra, num dos jogos de La Farfana, que os impediu de ganhar um campeonato. Camilo pai clama ao narrador que leve um pedido de perdão a seu pai. Ao final do jogo a que assistiam, momento em que começa a se desenhar uma despedida, o narrador afirma: “O silêncio parece definitivo” (ZAMBRA, 2015, p. 53), e de modo muito direto nos coloca diante do encerramento desta história.

Nas últimas linhas descobrimos que Camilo morreu atropelado, ainda jovem, dois anos após ter visitado o pai na Europa. Camilo pai só fica sabendo oito dias depois do ocorrido. Vemos aqui novamente a expressão do rancor da mãe e a reafirmação de um rompimento imposto. O desfecho do conto materializa a impossibilidade de refazer a relação com o filho, que Camilo pai tenta reverter por meio da reconexão que o narrador pode lhe proporcionar com o pedido de desculpas, feito após tantos anos, o qual pede que seja levado a Hernán, seu amigo. A família do narrador, na figura do pai, torna-se um campo de entrecruzamento na busca de Camilo e seu pai por uma reconciliação com o passado.

A tragicidade do desfecho apresenta-se por meio de uma linguagem precisa. O narrador tenta mudar de assunto, observando as vitrines cheias de luminárias de Amsterdã, mas a cena já está posta:

Então ele repete – por favor, diz para o Hernán me perdoar pelo gol contra. Vou dizer, respondo. Quando nos despedimos ele me abraça e começa a chorar amargamente. Penso que a história não pode terminar assim, com Camilo pai chorando por seu filho morto, seu filho quase esquecido. Mas é assim que termina. (ZAMBRA, 2015, p. 54)

Contra a compulsoriedade do exílio e a fatalidade da morte não há linguagem capaz de amenizar, adornar e, em certa medida, representar. Torna-se este, portanto, o papel desafiador da literatura. Em diversas cenas o narrador expõe o artifício da memória, como a nos lembrar que aquela narrativa é fruto de uma elaboração subjetiva. A linguagem evocada pela memória é, portanto, elaborada por um indivíduo atravessado pelas experiências vividas e que pode contar apenas com o que se lembra dos eventos narrados. Observemos isso nos trechos:

Aquela vez, no Chevette, quando percebeu que eu estava nervoso, fez um cafuné na minha cabeça e *disse algo de que não me lembro, mas tenho certeza* de que foi uma frase extremamente calorosa, solidária e sutil. (ZAMBRA, 2015, p. 37, grifo nosso)

É difícil, neste ponto, não começar a inventar, não se deixar levar pelo aroma da lembrança. Ele pronunciou estas palavras: loucura, selvagem, sentimentos. *Fluxo*, não. Acho que *extremos*, sim. (ZAMBRA, 2015, p. 38, grifo do autor)

Camilo continuou encorajando o árbitro no jogo seguinte, entre Colo Colo e Narval (*acho*). (ZAMBRA, 2015, p. 44, grifo nosso)

Explicou como eu deveria tratar as mulheres na cama (“você tem que tirar a roupa delas lentamente, controlando a ansiedade”, *acho que disse*) (ZAMBRA, 2015, p. 47, grifo nosso)

A memória estabelece estreita relação com o passado e o presente, complexificando as percepções sobre tempo narrativo e tempo da história, gerando resíduos, movimentos de ir e vir complementares e reconfiguradores do passado e, em especial, do presente se pensarmos na premente necessidade de pensar as ressonâncias das ditaduras latino-americanas na atualidade:

É porque o passado é inconcluso que o trabalho residual da memória se move de cena em cena, em uma busca retrospectiva daquelas intermitências que ainda contêm energias latentes. As combinações discrônicas de temporalidades históricas e sociais que pareciam mortas levam a um reaparecimento - como retardo ou aceleração - que ainda não havia sido modulado pelas circunstâncias e que as pressões do hoje realocam fora do lugar e do tempo de modo que a raridade desses des-tempos tenha a

oportunidade de se converter em uma força crítica de estranhamento. (RICHARD, 2010, p. 16, tradução nossa)<sup>20</sup>

O estranhamento característico ao processo de elaboração da memória nos remete à propriedade psíquica que lhe é inerente. Segundo o historiador Jacques Le Goff (1990): “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 423). Esta consideração do autor reafirma o entendimento de que as lembranças são, em alguma medida, sempre ficcionais, incluem fantasias, fabulações e, portanto, uma dimensão imaginativa, inclusive como forma de proteção no trabalho com a dor e o luto experienciados em regimes de exceção. A memória não é apenas o factual, é uma elaboração psíquica dos fatos em favor da integridade de um sujeito.

A rememoração do fato político em *Camilo* ocorre por meio de uma exploração da subjetividade pela linguagem, que desnuda seu artifício. Podemos também observar um caráter cíclico no desenvolvimento do conto, que se inicia com a fala do pai do narrador para Camilo: “você é a cara dele, disse, o que não era necessariamente um elogio, porque era um rosto comum, difícil de guardar” (ZAMBRA, 2015, p. 33) e se fecha com o encontro entre o narrador e Camilo pai, que diz: “Você se parece com seu pai, diz. E você com Camilo, respondo” (ZAMBRA, 2015, p. 49).

Os encontros e desencontros desta teia, fiada pelo narrador, são exames do atravessamento que as subjetividades em questão vivenciam por meio da experiência do exílio. Podemos dizer que Camilo vive um encontro por meio da relação que estabelece com o narrador e sua família e nos interstícios revela a dor do desencontro que vive pela ausência do pai.

---

<sup>20</sup> No original: “Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes. Las combinaciones discrónicas de temporalidades históricas y sociales que parecían muertas llevan a que se asome nuevamente – como retardamiento o aceleración- lo que no había sido aun modulado por las circunstancias y que las premuras del hoy reubican fuera de lugar y tiempo para que la rareza de estos des-tiempos tenga la oportunidad de convertirse en una fuerza crítica de extrañamiento”.

### 3.4. *Flashes em Instituto Nacional*

“Lembro da lista dos presidentes do Chile que tinham sido alunos do meu colégio. E lembro que, quando os mencionavam, omitiam o nome de Salvador Allende. [...] Recordo que quem levava Soto ao colégio era o motorista de seu pai militar“ (ZAMBRA, 2015, p. 116). Este breve trecho compõe o terceiro fragmento do conto *Instituto Nacional*, em que um narrador se volta ao passado para repensar sua experiência escolar, vivida ao longo da ditadura.

Composta por períodos curtos que se iniciam majoritariamente pelos termos “lembro” e “recordo”, esta terceira cena do conto é a que mais visualmente evidenciará o papel da memória na elaboração do narrador acerca de sua experiência com a escola. Serão narrados *flashes* de seu olhar sobre o passado, reforçando o caráter lacunar e aparentemente aleatório do exercício com a rememoração.<sup>21</sup>

O modo como os contos de Zambra recortam imagens da ditadura possibilita uma identificação com as reflexões teóricas propostas por Cortázar no célebre ensaio *Alguns aspectos do conto*, publicado originalmente em 1970, na revista *Casa de las Américas*, de Havana. Cerca de cinco décadas depois, o ensaio segue contribuindo para a reflexão sobre o conto em suas particularidades formais e no contexto latino-americano. Cortázar inicia destacando que o romance permanece um gênero literário de prestígio, enquanto “quase ninguém se interessa pela problemática do conto” (CORTÁZAR, 1993, p. 149), gênero de difícil classificação, “esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo” (CORTÁZAR, 1993, p. 149).

Partindo de uma perspectiva pessoal, considerando o fato de sua atuação como crítico e escritor, Cortázar explana sobre sua experiência como contista e sua percepção para o valor das exceções no que diz respeito a uma classificação do gênero. Sob esta perspectiva, indicará explicitamente que não há leis para determinar o que seja de fato um conto. Sem correr o risco de incorrer na abertura absoluta, o autor destaca alguns elementos invariáveis inerentes aos contos que podem ser considerados obras de arte.

Cortázar faz uso de metáforas e analogias para apresentar seus argumentos sobre a composição do conto, uma das mais conhecidas é aquela em que o autor

---

<sup>21</sup> Esta estratégia narrativa é explorada por Zambra, além de outros autores, entre eles Georges Perec e Margo Glantz.

compara o romance ao cinema e o conto à fotografia, elaborando assim as ideias de recorte e limitação:

[...] o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTÁZAR, 1993, p. 151)

A limitação, sob o prisma de Cortázar não é, portanto, redutora, mas parte de um procedimento estético de representação da realidade tanto na fotografia quanto no conto. Na investigação aqui desenvolvida, interessa, especialmente, a imagem da fotografia como análoga ao conto. Uma associação a esta similaridade é a efígie do *flash*, que ilumina o momento do recorte produzido pelo fotógrafo e torna-se um retrato possível da representação de memória produzida pelo contista no presente da enunciação. Propomos a reflexão de que o instante do *flash* fotográfico atua analogamente ao registro dos fragmentos de memória analisados no romance de Kucinski e nos contos de Zambra. A dissimulada dispersão da luz que emoldura o recorte determinado pela memória torna-se recurso do escritor na elaboração estética dos processos rememorativos, que tanto dizem sobre os sujeitos que lembram e não apenas sobre o objeto da lembrança.

No decorrer deste terceiro fragmento do conto, os personagens seguem ganhando nomes e protagonizando, junto ao narrador, eventos pontuais que envolvem referências a professores inspiradores, leituras, músicas, um grupo de colegas assumidamente gays e conteúdos de aula, em geral, lembranças situadas no cotidiano da escola. Estas imagens desvelam a presença entranhada da ditadura: “Lembro da cãimbra na mão direita depois das aulas de história, porque Godoy ditava durante as duas horas inteiras. Ensinava-nos a democracia ateniense ditando como se dita na ditadura” (ZAMBRA, 2015, p. 114). Para além do conteúdo do excerto, podemos perceber que a aproximação sonora entre as palavras “ditar” e “ditadura”, que se amplia para outras palavras com a inicial “d”, como “durante”, “duas” e “democracia”, criando um ritmo irônico que faz lembrar o movimento repetitivo e opressor da cópia.

Confirmando que a aleatoriedade das lembranças é apenas aparente, em dado momento da composição da cena percebemos uma sequência linear que se

desenvolve em torno de Pato Parra, um dos colegas do narrador. Deslocado, Pato é apresentado como um jovem silencioso e incompreendido que passava todo o tempo da aula a desenhar. Seu corpo e gestos demonstram essa reclusão, descrita de modo terno pelo narrador, que vai literariamente construindo sua figura: “Jamais olhava para os professores, estava sempre debruçado, concentrado no desenho, com seus óculos fundo de garrafa e a franja caindo no papel. Recordo o gesto rápido que Patricio Parra fazia com a cabeça para o cabelo não tapar o desenho” (ZAMBRA, 2015, p. 118).

Pato comete suicídio e suas razões não são claramente apresentadas, fica a sugestão de que esteja relacionado à pressão do contexto, sobretudo escolar. O fragmento é concluído com a seguinte passagem: “Recordo da frase que Pato escreveu, numa parede de seu quarto, antes de se matar: ‘Meu último grito para o mundo é o seguinte: que merda’” (ZAMBRA, 2015, p. 119). A perda mobiliza todos os envolvidos nesta estrutura, professores e alunos trocam palavras e gestos em busca da composição de um sentido de elaboração deste luto.

Antes de enunciar a morte da personagem, o narrador diz: “Recordo que nessa manhã ele me desenhou. Ainda guardo comigo o desenho, mas não sei onde está” (ZAMBRA, 2015, p. 119). Acerca do paradoxo entre a recordação e o esquecimento por meio do desenho de Pato: “[...] mais do que uma menção ao descuido, o que está levando a cabo é uma alegoria dos procedimentos de resgate da memória: o mais essencial da história do passado escolar das crianças que cresceram e estudaram na ditadura está preservado, mas não aparece em lugar nenhum” (RÍOS BAEZA, 2020, p. 222, tradução nossa)<sup>22</sup>

O conjunto desta terceira parte do conto sugere que a memória trilha um caminho que vai da aparente aleatoriedade à composição de um quadro mais amplo em que a brutalidade da perda, da experiência com a morte – no caso, o suicídio – vai se configurando na elaboração do sujeito sobre um passado individual, mas também coletivo.

Os movimentos entre o individual e o coletivo podem também ser observados no primeiro fragmento do conto, que será protagonizado por um aluno repetente. Nomeados por seus números na lista de chamada, a condição de repetente faz de 34 uma figura que causa estranheza e fascinação entre os estudantes, já que atua tanto

---

<sup>22</sup> No original: “más que una mención al descuido lo que está llevando a cabo es una alegoria de los procedimientos de recuperación memorística: lo más esencial de la historia del pasado escolar de los niños que crecieron y estudiaron en ditadura se conserva, pero no aparece por ningún sitio”.

no lugar de fracasso e humilhação, quanto nos gestos ternos que apontam para sua maturidade e postura profética. Não há explicações outras sobre o motivo de sua repetência e o fato de a escola tolerá-la: é filho de um militar? É um infiltrado para a delação de “adolescentes subversivos”? Estas considerações ficam em aberto para que o leitor faça sua interpretação. Sobre o lugar de deslocamento desta personagem, podemos observar o seguinte trecho: “[...] o 34 se mostrava sempre disposto a interagir conosco em igualdade de condições. Não padecia desse apego ao passado que faz dos repetentes sujeitos infelizes e melancólicos, sempre atrás dos colegas do ano anterior, ou numa guerra incessante contra os supostos culpados por sua situação” (ZAMBRA, 2015, p. 109).

Esta passagem revela a importância de uma avaliação sobre o passado, demonstrando que a chave de observação do narrador para sua experiência é a memória, as figuras que por ela passaram e suas próprias relações com o tempo, elaborando assim camadas de interpretação sobre um evento. Em oposição aos meninos, os professores têm nome, sobrenome e com eles estabelecem uma relação conflituosa. O narrador, inclusive, os qualifica com xingamentos

Eles, sim, tinham nomes e sobrenomes: o professor de matemática, dom Bernardo Aguayo, por exemplo, um completo filho da puta. Ou o professor de artes manuais, senhor Eduardo Venegas. Um escroto filho da mãe. Nem o tempo nem a distância conseguiram atenuar meu rancor. Eles eram cruéis e medíocres. Gente frustrada e tola. Vendidos, pinochetistas. Uns babacas de merda. (ZAMBRA, 2015, p. 108)

Podemos perceber neste trecho um evidente rancor ligado a esta figura de autoridade na estrutura escolar. Ao longo de todo o conto, o narrador oscilará entre a ironia e a raiva. Uma certa prevalência da raiva sobre a ironia poderá ser percebida na progressão dos fragmentos narrativos.

A possibilidade de também ocupar o lugar do repetente na rígida estrutura escolar é algo que assombra o narrador e seus colegas. A personagem 34 presentifica essa possibilidade de modo contraditório, em especial por sua complacência e generosidade ao avaliar e, gradualmente, encorajar os demais indicando que todos iriam passar de ano “com certeza”. A ironia retorna por meio do fato de que alguns saem da escola e os demais concluem aquela série, com exceção apenas de 34. No ano seguinte, quando o narrador o aborda, ele assim lhe responde:

Não sou mais o 34, me disse enfim, com aquele tom solene que eu já conhecia. Agradeço por se importar comigo, mas o 34 não existe mais, disse: agora sou o 29 e tenho que me acostumar à minha nova realidade. Prefiro me integrar à minha turma e fazer novos amigos. Não é saudável viver no passado. Suponho que tinha razão. (ZAMBRA, 2015, p. 112)

O trecho revela a maturidade da personagem ao sintetizar o modo como estabelece sua relação com o passado, optando por se acomodar a uma estrutura imposta. Ao mesmo tempo, ele afeta o narrador que carrega essa reflexão ainda no presente da enunciação, ao dizer que supõe uma racionalidade na síntese e pode transpô-la a interpretações sobre essa relação em diferentes contextos.

Os parágrafos iniciais desta primeira cena são compostos por frases curtas, orações coordenadas que vão progressivamente tornando-se mais abertas e digressivas, como se o lugar da subjetividade pudesse se expandir com a progressão do texto. A ligação que esta cena estabelece com as demais mostrará que o conto se movimenta, os meninos vão se personificando, sendo identificados por seus nomes, e os ecos da ditadura que eles enfrentam no espaço da escola também.

Concluindo o conto, o quarto fragmento se inicia com a palavra “Recordo”, estabelecendo uma conexão com a anterior e uma indicação de desfecho, já que o narrador se coloca temporalmente nos últimos meses de formação escolar. Pela primeira vez, apresenta uma marca temporal concreta, o ano de 1993.

O acontecimento que revolve a lembrança diz respeito a uma catarse coletiva suscitada por insatisfações recorrentes, mas que nesta cena serão lembradas por sua especificidade. O narrador diz:

Uma manhã surtamos, todo mundo começou a brigar, aos berros, a pancadas: uma explosão de violência absoluta que não sabíamos de onde vinha. Acontecia o tempo todo, mas daquela vez sentíamos uma raiva ou uma impotência ou uma tristeza que se mostrava dessa maneira pela primeira vez. Houve um alvoroço, e chegou Washington Musa, o inspetor-geral do setor Um. Lembro desse nome, Washington Musa, O que terá acontecido com ele? Pouco me importa. (ZAMBRA, 2015, p. 120)

A imagem do alvoroço é descrita com uma certa urgência por parte do narrador, que transparece uma incerteza sobre o sentimento vivido, como podemos perceber pelo uso da conjunção “ou” ao invés da “e”. Como dito anteriormente, nesta cena fica destacada a prevalência da raiva sobre a ironia na elaboração das cenas.

Podemos observar também que o narrador faz uso de um procedimento de representação que evoca a memória: a seletividade. Isso ocorre por meio do anúncio

de um novo personagem, o inspetor, figura que é lembrada, mas que o narrador preferia ter esquecido, já que não se importa com o que pode ter lhe acontecido após ter saído da escola.

Como veremos, o personagem Musa é o ápice da personificação do estado de ditadura a que os jovens estão submetidos, as repreensões do inspetor ocorrem pela humilhação aos estudantes, que, segundo ele, deveriam agradecer por sua condição privilegiada. “Nada em suas palavras nos doía, já tínhamos escutado muitas vezes aquele discurso, aquele monólogo” (ZAMBRA, 2015, p. 120). Neste trecho, chama a atenção a escolha da palavra “monólogo”, que reforça a assimetria de poder entre os estudantes e o detentor da autoridade.

A retaliação promovida pelo inspetor terá como alvo o colega mais silencioso e tímido: “Musa, furioso, humilhava-o, não sabíamos por quê. (...) Com os alunos era antipático, frio, despótico, como mandava a natureza de seu cargo: suas repressões e castigos eram lendários” (ZAMBRA, 2015, p. 121), o que será contestado pelo narrador, que se revolta contra a situação de injustiça.

A opção por esse caminho faz o narrador questionar se a atitude escolhida estaria mobilizada pela coragem ou pela indolência, já que no curso da cena o inspetor pedirá que ele e o colega o acompanhem até sua sala. Neste momento, ele vai descobrir que sua atitude será revertida por Musa numa espécie de tortura, já que as ameaças sobre uma possível expulsão se dirigem ao colega e não ao narrador. O enfrentamento ainda que bem-intencionado leva-o a uma premente sensação de culpa, de responsabilização pelo destino do amigo inocente. O pedido do narrador de que ele fosse expulso em detrimento do colega é parte da tática de tortura do inspetor, que demonstra um claro abuso de poder. A cena então conclui-se com uma surpresa para o leitor, que envolve, mais uma vez, um trabalho do narrador com a memória:

“Eu não vou impedir você de se formar, não vou te expulsar, mas vou te dizer algo que você nunca vai esquecer pelo resto da vida.” Musa enfatizou a palavra *nunca* e depois *resto da vida* e repetiu sua frase mais duas vezes. “Eu não vou te impedir de se formar, não vou te expulsar, mas vou te dizer algo que você nunca vai esquecer pelo resto da vida.” Não recordo, esqueci na hora, sinceramente não sei o que Musa me disse naquela ocasião: eu o encarava, com coragem ou com indolência, mas não guardei nenhuma de suas palavras. (ZAMBRA, 2015, p. 123, grifos do autor)

O conto como um todo é concluído com esta imagem, a de uma lacuna, de um esquecimento. Debruçar-se sobre a memória para elaborar uma relação com o passado implica estar aberto para lembrar e esquecer. A suspensão no encerramento

da narrativa, torna-se uma resposta ativa ao inspetor, e sua convivência com uma estrutura opressiva, no presente. Não lembrar a frase anunciada pelo inspetor como taxativa e acachapante é não aceitar o destino que ele quer selar na vida do jovem. Desse modo, a injusta correlação de forças que se estabelecia entre ambos pode ser atualizada pelo narrador. Para Cortázar (2008), o recorte pressuposto na produção do conto tem como princípio a seleção de elementos significativos que possibilitem ao leitor uma expansão de seus significados:

[...] numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2008, p. 151, grifos do autor)

Desse modo, a história narrada em um conto carrega sempre uma amplitude em potencial. O recorte significativo é associado a dois outros elementos invariáveis na argumentação do escritor e crítico argentino: a tensão e a intensidade, pensadas como técnica a ser empregada no tratamento literário do tema. Sob estes aspectos, Cortázar (2008) recorre à imagem do boxeador e afirma: “[...] nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (p. 151).

Nos contos, nenhum elemento pode ser aleatório, sendo a condensação, e não a acumulação do conteúdo, decisiva para o andamento da narrativa que gere o impacto do nocaute e a abertura anteriormente mencionada. “O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite, ou mesmo exige” (CORTÁZAR, 2008, p. 157).

A forma da linguagem no conto se vale do discurso direto sem marcação de falas, de uma progressão que vai das frases mais curtas até as digressões e fluxo de ideias, além da recorrência de quebras temporais, recursos que se aproximam da representação de um exercício próprio da memória.

*Instituto Nacional* pode ser lido como o processo de formação do narrador personagem, o que o aproxima da proposta desenvolvida por Zambra na obra *Formas de voltar para casa*, seu romance mais consagrado. Segundo o escritor e crítico

argentino Alan Pauls (2014), em texto da orelha da publicação, a narrativa de Zambra carrega a dureza das temáticas por meio de uma linguagem terna:

O que é voltar para casa? Uma saída ou uma condenação? Este é o debate que dilacera o herói deste romance triste e perfeito. Ainda que ‘debate’ e ‘dilacera’ sejam maneiras muito enfáticas de dizer o que Alejandro Zambra, de novo, escolhe dizer em voz baixa, com a ternura sigilosa que o tornou conhecido. [...] Tudo é nítido, mas tudo chega com um *delay*, amortecido por uma espécie de *jet lag* afetivo. (PAULS, 2014, s.p.)

Curioso observar que o crítico reafirma um trabalho de linguagem que aproxima a escrita de Zambra do exercício rememorativo quando convoca as imagens de “*delay*” e “*jet lag*” como representativas da recepção que seu estilo provoca nos leitores. O narrador de *Instituto Nacional* registra uma permanência desse paradoxo entre ternura e dilaceração na obra de Zambra em trecho da cena quatro:

Eu me achava indestrutível. A raiva me tornava indestrutível. Mas não apenas a raiva. Também uma confiança cega ou uma certa obstinação que nunca me abandonou. Porque eu falava baixo mas era forte. Porque eu falo baixo mas sou forte. Porque eu nunca grito mas sou forte. (ZAMBRA, 2015, p. 122)

O paradoxo entre a ironia e a raiva, a ternura e a força aqui se apresentam pela sobreposição de tempos narrativos, evidente nos períodos que sequenciam verbos do passado ao presente. As quatro cenas desenvolvidas pelo narrador aspiram o inacabamento, o não dito, a presença de algo incômodo que exige elaboração: o que há com o repetente? Como lidar com o suicídio de Pato? o que disse Musa? A escola se reafirma como dispositivo de poder, de reprodução do Estado autoritário e, em todo o percurso, o personagem enfrenta esse papel repressor da instituição buscando enfrentá-la por meio do exercício de rememoração<sup>23</sup>.

### 3.5. Desenredos possíveis

Por que é importante se debruçar sobre o passado? A que serve a memória? Para além de um questionamento que suscite uma resposta meramente pragmática, estas questões se fazem pertinentes já que a rememoração se constitui como importante procedimento de compreensão do presente.

---

<sup>23</sup> À guisa de conclusão, se faz pertinente mencionar que a narrativa não é a única escrita por Zambra que recorre à escola como espaço de movimentação de seus personagens. O conto como um todo sugere uma relação próxima à obra *Múltipla escolha* (2017), e que exigiria um exclusivo trabalho de análise.

A dinâmica do lembrar e esquecer é vivida pelos sujeitos no pós-ditaduras como enfrentamento ao discurso oficial que prima pelo consenso, pelo reforço à ideia de que é preciso "virar a página" e construir o futuro, sem qualquer acerto de contas com o passado. Neste contexto, a literatura pode, eticamente, assumir seu papel de resistência. Segundo Ríos Baeza, "[...] a memória está aí para ser interrogada e inevitavelmente preenchida pela imaginação e os poderes performativos da ficção" (RÍOS BAEZA, 2020, p. 227, tradução nossa<sup>24</sup>).

A multiplicidade dos relatos e o olhar sobre o passado de modo crítico são reafirmados por Richard que destaca a importância de "[...] abrir fissuras nos blocos de sentido que a história recita como passados e finitos, para quebrar suas verdades unilaterais com as dobras e astúcias da interrogação crítica" (RICHARD, 1999, p. 329).

Reafirmando um lugar para a literatura: qual seria, então, a linguagem com potencial e recursos para enfrentar as técnicas oficiais desistorizadoras? Nelly Richard evidencia que há discursos em disputa acerca da representação do período em que vivemos, o pós-ditatorial. No caminho inverso ao discurso das Ciências Sociais e seu propósito de investigação científica:

[...] a arte e a literatura exploravam as zonas de conflito através das quais "figuras postergadas, imagens indispostas e restos de memória reempreendem caminho em direção às teorias" mediante um "saber da precariedade", que fala uma língua suficientemente quebrada para não voltar a mortificar o ferido com suas novas totalizações categoriais. E são, creio, essas zonas de conflito, negatividade e refração – onde se condensava o mais obscurecido de uma contracena ainda cheia de latências e virtualidades interrompidas – as que guardam, no segredo de sua tensa filigrana, um saber crítico da emergência e do resgate combinado com o mais frágil e comovedor da memória do desastre. (RICHARD, 1999, p. 334)

Segundo a autora, é a arte, em oposição ao discurso oficial, quem permite ao artista não mais o reforço do dilaceramento que suscita tocar em temas relacionados à ditadura, mas a representação do "comovedor da memória". A investigação aqui apresentada se volta para as frestas que as sobreposições narrativas deixam abertas ao leitor, potencializando uma visão da literatura sobre o atravessamento das ditaduras em subjetividades múltiplas. É também relevante destacar a presença de críticos e teóricos latino-americanos, em especial, no desenvolvimento deste capítulo, demonstrando que há um movimento interno profícuo sobre o pensar estético, literário

---

<sup>24</sup> No original: "[...] la memoria está ahí para ser interrogada e inevitablemente completada mediante la imaginación y los poderes performativos de la ficción".

e acadêmico das produções no continente. Nas narrativas que compõem o *corpus* analisado, as fissuras que possibilitam movimentar os “blocos de sentido” se dão no conteúdo e na forma da narrativa.

Em *Instituto Nacional, Camilo* e no romance *K.*, o tempo é deformado, pois se estrutura na voz de um narrador que estabelece os eventos narrados aliando-os à exploração estética da memória, evocando a relação com o passado e demonstrando o rastro de um apagamento sobre o trauma. A sobreposição e o entrelaçamento de narrativas, internamente fragmentadas, sugerem a presença da história 2, nos termos de Piglia. A história secreta subjaz os enredos como sugestão pelo não-dito. Ainda assim, seu anúncio é capaz de garantir o efeito de surpresa, levando o leitor a reflexões sobre a força das lembranças, mas também, sobretudo, do esquecimento, compondo um quadro crítico do trabalho com a rememoração nos termos de Gagnebin. De modo explícito, ou não, transparece a permanência dos mecanismos próprios aos regimes ditatoriais na atualidade.

A imagem completa de uma realidade nunca se realiza, o que valida a escrita híbrida, fragmentária e as propostas teóricas de recorte e sobreposição como recursos estéticos privilegiados para estas representações. A forma narrativa atua como significação concreta dos processos psíquicos da memória trabalhados esteticamente, favorecendo e complexificando as possibilidades de representação do trauma individual e coletivo promovido pela vivência das ditaduras.

## Considerações finais

*O silêncio, o nosso, faz parte do segredo em que a história se dirime.*

Diamela Eltit (2017, p. 85)

Estamos em 2022. Último ano do governo presidencial de Jair Bolsonaro, ex-deputado que, em 2016, homenageou um torturador na Câmara dos Deputados. O mesmo ano em que, no Chile, assume a presidência um jovem de orientação de esquerda e uma Assembleia Constituinte escreve uma nova constituição que possa suplantar a instaurada por Pinochet, em 1980. O contexto político latino-americano segue permeado por disputas políticas e sociais que ecoam os tempos das ditaduras. O que dizer ao final de uma pesquisa que se propõe a pensar sobre a relação da literatura com os momentos históricos nefastos da segunda metade do século XX?

Em 2014, completou-se 50 anos do golpe militar no Brasil, nessa ocasião foram diversos os estudos que se debruçaram sobre a produção literária que tematiza a ditadura. Narrar a experiência do trauma coletivo de um regime de exceção é tarefa, ao mesmo tempo, paradoxal e necessária para garantir que o esquecimento promovido pelas políticas de Estado não domine a conjuntura e a imaginação social. Nesse sentido, segundo o pesquisador Ettore Finazzi-Agrò a literatura exerce um importante papel:

Para recompor o quadro da ditadura e dos seus efeitos, essa mudança contínua tanto do registro expressivo quanto do ponto de vista parece fundamental rumo a uma representação participada e, ao mesmo tempo, estranhada de uma época de atrocidades e de projetos de resgate sempre falhados. Nesse sentido, os textos literários, em relação aos depoimentos pessoais ou aos documentos colecionados pelos historiadores, guardam uma vantagem evidente: aquela margem de liberdade que permite aos escritores mergulhar no horror ou se distanciar dele para denunciar o grotesco que muitas vezes se associa ao nefando. (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 187)

O autor italiano compara os depoimentos e os documentos históricos aos textos literários na representação dos eventos traumáticos da ditadura, destacando que a elaboração estética, inerente à literatura, configura-se de modo privilegiado devido à liberdade que oferece aos seus autores. Mergulhando ou distanciando-se do horror, Zambra e Kucinski constroem narrativas intensas, que vivificam a ditadura salientando sua permanência no presente.

O desafio de construir uma interpretação sobre *Meus documentos*, Camilo, Instituto Nacional e K. movimentou-se nesta pesquisa analogamente a um pêndulo. As diferenças revelaram aproximações, reafirmando estilos únicos e, ao mesmo tempo, partilhados: são autores de dois países e gerações distintas, são também diversos os gêneros literários do *corpus* – três contos e um romance.

No percurso desta investigação, foi possível observar que o tema da ditadura cerca os autores como algo que precisa ser elaborado e suas literaturas demonstram um olhar atento e crítico aos resquícios desses períodos. As narrativas demonstram que as tensões entre real e ficcional, tanto pela escrita dos fatos históricos, quanto pela imbricação com dados biográficos dos autores, convocam um leitor ativo, que passa da leitura da palavra para a leitura do mundo de modo a questionar as continuidades e permanências dos regimes de exceção nos estados democráticos. A forma literária torna-se motor indispensável desta experiência ao trabalhar com a fragmentariedade e a memória na construção de imagens:

Só o dispositivo literário e a sua potência (eu não usaria, aqui, a palavra “poder”) conseguem, então, falar, tanto em prosa quanto em verso, do interdito, conseguem nos fazer intuir pela comoção e, eu acrescentaria, pela compaixão o inexplicável da violência, sem regra e sem medida, do homem sobre e contra o homem, se opondo assim ao dispositivo político-repressivo. (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 183)

O “interdito” é manifestação fundamental dos textos de Kucinski e Zambra, que elaboram imagens permeadas pelas deliberadas lacunas da memória e do discurso oficial sobre as ditaduras. A literatura destes autores constrói possibilidades de narrar o “inexplicável” e movimentar os afetos na reflexão social sobre o tema.

Os referenciais teóricos convocados nesta dissertação foram frequentemente revistos e ampliados. Nesse sentido, teve papel fundamental o processo de qualificação da pesquisa, em especial, por reafirmar que as teorias estão a serviço da interpretação do literário e não o contrário. A definição de uma nova trilha teórica com autores menos conhecidos e distanciada das teorias relacionadas ao testemunho – categoria já um tanto explorada na leitura de obras sobre as ditaduras – foi uma aposta inovadora no curso da pesquisa.

A riqueza do *corpus* e a multiplicidade de produções literárias contemporâneas que abordam as experiências com a ditadura seguem deixando campo aberto para aprofundamento. Nesta pesquisa, duas perspectivas merecem destaque, pois

dividiram espaço com uma exploração mais ampla das especificidades do *corpus*. A investigação sobre a temática da ditadura como objeto de compulsão dos escritores pode ser ampliada e lida em diferentes autores na perspectiva de algo inerente à elaboração do trauma individual e coletivo. Os estudos sobre o lugar incerto do autor/escritor/historiador/narrador na literatura contemporânea são instigantes e merecem seguir em desenvolvimento, em especial, a partir das pesquisas produzidas pelo historiador francês Ivan Jablonka.

Acreditamos que a universidade, como espaço de produção de conhecimento, carrega profundas possibilidades de ampliação das pesquisas em estudos literários que se voltem para a relação entre literatura, suas condições de produção, a vida social e as interferências que a arte produz no real. Toda essa produção pode e deve assumir sua responsabilidade ética na promoção do debate público sobre as artes e seu enfrentamento aos regimes de exceção.

## Referências bibliográficas

AGUIAR, Flávio. O livro do Bernardo. **Armazém Literário**. ed. 666, 31 de out. de 2011. Disponível em: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/\\_o\\_livro\\_do\\_bernardo/](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/_o_livro_do_bernardo/). Acesso em: 25 fev. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. *In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 397-428.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaio de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARROS, José D' Assunção. Sobre a feitura da micro-história. **OPIS**, Catalão, GO, v. 7, n. 9, p. 167-185, jul-dez 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9336>. Acesso em 25 fev. 2022.

BOLAÑO, Roberto. Literatura y exilio. Discurso en Viena de Roberto Bolaño. **Revista Ateneo**, n. 15, p. 42-44, 2001. Disponível em: <http://enpalabrasbcn.com/hablar-del-exilio-roberto-bolano/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

BRAIT, Beth. O texto irônico: fundamentos teóricos para leitura e interpretação. **Revista de Letras**, n. 15, julho/dezembro, p. 11-28, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11475>. Acesso em: 25 fev. 2022.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In: Valise de cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-64.

DALCASTAGNÉ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. *In: OLIVEIRA, Rejane P.; THOMAZ, Paulo (org.). Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 17-30.

DIDI-HUBERMAN, George. **Imagens apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Ed. 34, 2020.

Ditadura e Literatura #22 [Locução de]: Paulo Werneck. [S. l.] **451 MHz Podcast**, 17 de jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmByOleFRZ8>. Acesso em: 25 fev. 2022.

ELTIT, Diamela. **Jamais o fogo nunca**. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Relicário, 2017.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah a O filho de Saul*. **ARS**, São Paulo, ano 14, n. 28, Jul-Dec 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/H3rP3cZq5mDMY8BHwWH9cbB/abstract/?lang=pt>. Acesso em 25 fev. 2022.

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

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 179–190, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9952>. Acesso em 25 fev. 2022.

FONTES FILHO, Osvaldo. Uma “imagem repensada interminavelmente” - notas em torno de Imagens apesar de tudo, de Georges Didi-Huberman. **História da historiografia**. v. 14 n. 37, 2021. Disponível em: <https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1808> . Acesso em 25 fev. 2022.

FUKS, Julián. **Romance**: história de uma ideia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177-186.

GASPARINI, Pablo. Sobre a perda da grandiloquência na literatura hispano-americana pós-noventa: notas sobre a des-representação do exílio em Lemebel e Bolaño. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 38, p. 97-107, Julho/Dez, 2011. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182011000200097&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182011000200097&script=sci_arttext). Acesso em: 25 fev. 2022.

GOMES, Dionei Moreira; RODRIGUES, Tiago de Aguiar. Inovação no uso do verbo “desaparecer” na CPI de desaparecimento de crianças e adolescente: motivações pragmático-discursivas para novos usos linguísticos. *In*: MATOS, Denilson Pereira de (org.). **Uso e ensino de língua**: pesquisas e reflexões do Grupo Teorias – TLB. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 13-30. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/download/311/620/3130-1?inline=1>. Acesso em 25 fev. 2022.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JABLONKA, Ivan. **A história é uma literatura contemporânea**. Tradução Veronica Galindez. Brasília: Ed. UNB, 2021.

JABLONKA, Ivan. Quando o historiador é pai e filho. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 44, maio/ago 2020, p. 532-552. Disponível em: [http://revistatopoi.org/site/wp-content/uploads/2020/08/TRAD\\_44\\_Jablonka\\_p532-552.pdf](http://revistatopoi.org/site/wp-content/uploads/2020/08/TRAD_44_Jablonka_p532-552.pdf). Acesso em 25 fev. 2022.

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

KUCINSKI, Bernardo. Histórias curtas de Bernardo Kucinski: contos de vidro e corte. [Entrevista concedida a] Rodrigo Jorge Ribeiro Neves. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, *s.n.*, *s.p.*, 23 jul. 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/07/23/interna\\_pensar,1289169/historias-curtas-de-bernardo-kucinski-contos-de-vidro-e-corte.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/07/23/interna_pensar,1289169/historias-curtas-de-bernardo-kucinski-contos-de-vidro-e-corte.shtml). Acesso em: 25 fev. 2022.

KUCINSKI, Bernardo. Entrevista [Bernardo Kucinski]. [Entrevista concedida a] Yasmin Taketani. **Suplemento Pernambuco**, Recife, *s.n.*, *s.p.*, 05 set. 2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1671-entrevista-bernardo-kucinski.html>. Acesso em: 25 fev. 2022.

KUCINSKI, Bernardo. “Deixei-me conduzir pela invenção e pela imaginação”. [Entrevista concedida a] Bruno Militão. **Jornal do Campus**, São Paulo, *s.n.*, *s.p.*, 01 jul. 2021. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2021/07/deixei-me-conduzir-pela-invencao-e-pela-imaginacao/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

KUCINSKI, Bernardo. **Júlia**: nos campos conflagrados do senhor. São Paulo: Alameda, 2020.

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

KUCINSKI, Bernardo. **Os visitantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. *In*: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 133-161.

MARANHA, Fernanda. IQ reconhece erro e homenageia Ana Kucinski. **Jornal do Campus**, São Paulo, 7 de maio de 2014. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2014/05/iq-reconhece-erro-e-homenageia-ana-kucinski/>. Acesso em 25 fev. 2022.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Pesquisa literária em foco: tendências, possibilidades e impasses. **Nonada**, Porto Alegre, v. 1, n. 12, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451678003.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2022.

PADRÓS, Enrique Serra. Memória e esquecimento das ditaduras de segurança nacional: os desaparecidos políticos. **História em revista**, Pelotas, RS. v. 10, p. 1-16, 2004. Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/11658>. Acesso em 25 fev. 2022.

PAULS, Alan. [Orelha do livro]. *In*: ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O corpo e a alma do mundo: a micro-história e a construção do passado. **História Unisinos**, São Leopoldo, RS, v. 8, n. 10, p. 179-89, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *In*: **Formas breves**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. *In*: MIRANDA, Vander Melo (org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 20-32.

RICHARD, Nelly. A modo de Introducción. *In*: RICHARD, Nelly. **Crítica de la memoria**. Santiago: Ed. Univ. Diego Portales, 2010. p. 9-28.

RÍOS BAEZA, Felipe Adrián. Dictadura, Memoria y Escuela: la compleja enunciación de los hijos em la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández. **Caderno de Letras**, n. 37, p. 207-228, maio-agosto, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/18732>. Acesso em: 25 fev. 2022.

RIVERA SOTO, José. Macarena Areco. Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros. **Revista de Humanidades**, Santiago, n. 32, p. 296-301, julio-diciembre, 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3212/321243536013.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2022.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SALOMÃO, Wally. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

TEIXEIRA, R. F.; SOUSA, E. L. A. de. A herança traumática da ditadura civil-militar brasileira: a literatura de Bernardo Kucinski e a possibilidade de transmissão e elaboração do passado. **Deslocamentos/Déplacements**, v. 1, n. 2, p. 29-44, Set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/des/article/view/12037>. Acesso em: 25 fev. 2022.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218-264.

VALENZUELA, Claudia Apablaza. Escribir en dictadura, escribir en postdictadura: silencio, censura, resistencia y rebeldía en la literatura chilena. **Revista Herencia**, v. 32, n. 1, enero-junio, 2019. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/38345/39072>. Acesso em: 25 fev. 2022.

VILLALBA, María José. Literatura posdictadura: la herencia inevitable para la generación de hijas e hijos. **Unciencia**. 23 mar 2021. s.p. Disponível em: <https://unciencia.unc.edu.ar/literatura/literatura-posdictadura-la-herencia-inevitable-para-la-generacion-de-hijas-e-hijos/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro. v. 7, n. 13, p. 23-48, 1994. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1978>. Acesso em: 25 fev. 2022.

ZAMBRA, Alejandro. **Bonsai & A vida privada das árvores**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

ZAMBRA, Alejandro. Experiencia. **Periodico Ciper**. 17 dez 2021. s.p. Disponível em: <https://www.ciperchile.cl/2021/12/17/experiencia/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZAMBRA, Alejandro. **Meus documentos**. Tradução Miguel Del Castillo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZAMBRA, Alejandro. **Múltipla escolha**. Tradução Miguel Del Castillo. São Paulo: Tusquets, 2017.

ZAMBRA, Alejandro. **No leer**. Barcelona: Anagrama, 2018.