

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS**

AMANDA ARRUDA VENCI ARAUJO

**A REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NA LITERATURA: MEMÓRIA E
FICÇÃO EM *O FANTASMA DE LUÍS BUÑUEL E K. – RELATO DE
UMA BUSCA***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2015

AMANDA ARRUDA VENCI ARAUJO

**A REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NA LITERATURA: MEMÓRIA E
FICÇÃO EM *O FANTASMA DE LUÍS BUÑUEL E K. – RELATO DE
UMA BUSCA***

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciada em
Letras Português/Inglês, do Departamento
Acadêmico de Linguagem e Comunicação
e Departamento Acadêmico de Línguas
Estrangeiras Modernas da Universidade
Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dra. Alice Atsuko
Matsuda

Co-orientadora: Prof^a. Dra. Naira de
Almeida Nascimento

CURITIBA

2015



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba

Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação
Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas
Licenciatura em Letras Português-Inglês



TERMO DE APROVAÇÃO

**A REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NA LITERATURA: MEMÓRIA E FICÇÃO EM
O FANTASMA DE LUÍS BUÑUEL E K. – RELATO DE UMA BUSCA**

por

AMANDA ARRUDA VENCI ARAUJO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi apresentado em 11 de Fevereiro de 2015 como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras Português/Inglês. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Alice Atsuko Matsuda
Prof^a. Orientadora

Naira de Almeida Nascimento
Prof^a. Co-orientadora

Edna Polese
Membro titular

Rogério Caetano de Almeida
Membro titular

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso –

AGRADECIMENTOS

Aos professores Naira de Almeida Nascimento, Alice Atsuko Matsuda, Rogério Caetano de Almeida, Paula Ávila Nunes, Luciana Pereira da Silva, Marcia Regina Becker e Roberlei Alves Bertucci, pelo conhecimento e comprometimento com o ensino.

À minha mãe, Denisi de Arruda Venci Bergamin, por absolutamente tudo. Neste contexto, especificamente, os quatro anos de apoio e incentivo.

À minha família materna, especialmente minha avó, Maria Aparecida Pimentel Arruda, e meu avô, Laércio Souto Maior, inspiração para a realização deste trabalho.

Em *Hamlet*: “Se tratarmos as pessoas como merecem, nenhuma escapa ao chicote. Trata-os da forma que consideras tua própria medida. Quanto menos merecerem, mais meritória será tua generosidade”. À minha família paterna.

Aos meus amigos, pela ajuda, compreensão e carisma. Dentre eles, Daniela Linkevicius de Andrade, pelas pacientes idas à biblioteca da UFPR e empréstimos de livros, pelas valiosas sugestões e, simplesmente, por se importar.

Por fim, aos colegas, também amigos, Fernanda Moura, Mateus Ribeirete, Mateus Senna e Sofia Bocca. Eu estaria aqui sem vocês? Sim, mas o caminho teria sido muito menos agradável e prazeroso. Obrigada. Vocês me fizeram, e fazem, crescer como acadêmica e como pessoa.

De fato, às vezes se fala da crueldade “bestial” do homem, mas isso é terrivelmente injusto e ofensivo para com os animais: a fera nunca pode ser tão cruel como o homem, tão artisticamente, tão esteticamente cruel. O tigre simplesmente trinca, dilacera, e é só o que sabe fazer.

(Fiódor Dostoievski, 2009)

RESUMO

ARAUJO, Amanda Arruda Venci. **A Representação da Ditadura na Literatura: Memória e Ficção em *O Fantasma de Luís Buñuel* e *K. – Relato de uma Busca***. 2015. 59 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português/Inglês) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

O presente trabalho tem por objetivo analisar a representação que o Golpe Militar de 1964 – e o período ditatorial que se seguiu – teve na Literatura Brasileira do início do século XXI, a partir das obras *O Fantasma de Luís Buñuel* (2004), de Maria José Silveira e *K. – Relato de uma Busca* (2014), de Bernardo Kucinski. Para tanto, Le Goff (2013), Pollak (1989; 1992) e Ricoeur são importantes fontes para ajudar-nos a entender melhor a questão teórica referente à memória, enquanto Lima (2006), Reuter (2004), Martins (2011) e Lejeune (1996) servem de base para o estudo da ficção, autoficção e autobiografia. A partir disso, tem-se subsídios para verificar qual a relação existente entre a realidade e a memória sobre o período e a ficção produzida a partir disso.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Literatura Brasileira. Memória. Ficção.

ABSTRACT

ARAUJO, Amanda Arruda Venci. **The Representation of Dictatorship in Literature: Memory and Fiction in *O Fantasma de Luis Buñuel* and *K. – Relato de Uma Busca***. 2015. 59 pages. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português/Inglês) – Federal Technology University – Parana. Curitiba, 2015.

The following work aims to analyze the representation that the Military Coup of 1964 – and the dictatorial period that followed it – had in Brazilian Literature of the beginning of the 21st century, based on the novels *O Fantasma de Luis Buñuel* (2004), by Maria José Silveira and *K. – Relato de uma Busca* (2014), by Bernardo Kucinski. In order to do so, Le Goff (2013), Pollak (1989; 1992) and Ricoeur are important sources that help us to better understand the theoretical basis concerning memory, while Lima (2006), Reuter (2004), Martins (2011) and Lejeune (1996) are the theoretical basis on the study of fiction, autofiction and autobiography. Thus, there are subsidies to verify the relationship between reality and memory of the period and the fiction produced from it.

Keywords: Military Dictatorship. Brazilian Literature. Memory. Fiction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
1.1 A MEMÓRIA	12
1.2 A FICÇÃO	15
1.3 HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA ACERCA DA DITADURA MILITAR.....	18
2 O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL	21
2.1 EDU, O HERÓI	24
2.2 DINA, A RESISTENTE.....	31
3 K. – RELATO DE UMA BUSCA	39
3.1 A VOZ DE K.....	41
3.1.1 Kucinski e Kafka	41
3.1.2 O Percurso De K.....	43
3.2 AS OUTRAS VOZES DO ROMANCE.....	47
3.2.1 O Casal Desaparecido.....	48
3.2.2 Sequestrador e “Capataz”	50
3.2.3 Jesuína, A Faxineira	51
3.2.4 Os Colegas De A.	52
3.2.5 O Irmão De A.	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

O regime militar brasileiro, um dos períodos mais opressivos da história do país, está compreendido entre os anos de 1964 e 1985. Autoritário e nacionalista, permitiu que as Forças Armadas encarcerassem qualquer pessoa suspeita de agir contra o novo sistema ou a favor do comunismo, suprimindo, assim, liberdades civis. É conhecido, principalmente, pela censura aos meios de comunicação, prisões de caráter político, relatos de tortura e desaparecimento, além do exílio de dissidentes.

Muito se publicou sobre o regime em seus anos posteriores. Qual é, porém, a marca deixada nos que viveram e sobreviveram a ele três décadas após seu fim? O estudo de uma obra que se reporta ao período ditatorial representa, para a sociedade contemporânea, uma tentativa de resgate da memória. Se faz relevante não apenas para entendermos as consequências do mesmo, mas também para refletirmos sobre o passado, buscando construir um futuro melhor.

Encontramos, hoje, diversos exemplares de representação da ditadura militar na literatura, com toda a complexidade que o tema pode trazer. Visto que os registros da época não têm o poder de estabelecer uma “memória oficial” destes vinte anos, considerando as diferentes visões e posições políticas envolvidas, analisar a relação entre memória e ficção é uma forma de verificar as possíveis consequências – psicológicas, por exemplo – relacionadas ao golpe, além de explorar a imagem deste que está sendo desenvolvida, o que pode acarretar numa visão diferente da história oficial.

O presente trabalho debruça-se sobre os romances *O Fantasma de Luís Buñuel* (2004), de Maria José Silveira, e *K. – Relato de uma Busca* (2014), de Bernardo Kucinski. O primeiro narra a história de cinco jovens universitários a partir do ano de 1968. Inicia-se logo antes da promulgação do AI-5, mas, devido à sua estrutura, aborda diversos períodos da história do país. Dividida em cinco capítulos, cada um narrado por um dos jovens, a obra possui um interstício temporal de dez anos. Ao dar voz a todos os personagens com intervalos tão grandes, é possível perceber a influência do período para cada um e, principalmente, as consequências no decorrer de suas vidas. O segundo, por sua vez, apresenta K., imigrante judeu, militante político na Polônia pré-Holocausto que se vê, em abril de 1974, diante da súbita ausência da filha. A frase de abertura do livro, “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”, nos indica – e assim verificaremos adiante – que a

família de Kucinski foi vítima da ditadura. Além disso, Silveira também participou e foi vítima da mesma. Por esse motivo, o trabalho consistirá em examinar, justamente, a relação entre memória e ficção retratadas nas obras. Para isso, analisaremos a trajetória do grupo de jovens de Maria José Silveira e a de K., na busca por sua filha.

A ditadura militar ainda se põe muito presente na memória dos brasileiros. Segundo Schmidt (2007, p. 127-128), há

diversos discursos de memória conflitantes relativos àquele acontecimento. Dentre eles, destacam-se o discurso governamental, o dos comandantes militares e o das vítimas e seus familiares (...). Cada um destes discursos procurou estabelecer a forma correta de lembrar (e de esquecer) o golpe, atribuindo-lhe significados variados e situando-o de formas diferenciadas na história brasileira.

Em consonância com Araujo (2009, p. 17), o presente trabalho busca “não apenas refletir sobre o que aconteceu, mas sobretudo, problematizar a memória socialmente construída” pelo artefato literário. É importante ressaltar que se lida aqui com duas realidades heterogêneas, a do extratexto e a do mundo linguístico do texto. Este último, principalmente no que concerne à ficção, “procura a verdade de modo oblíquo, i.e., sem respeitar o que, para o historiador, se distingue como claro ou escuro”. Assim, “procurar captá-la por um instrumental historiográfico pode ser um meio auxiliar de explicá-la. Mas tão-só” (LIMA, 2006, p. 156).

Para a realização do objetivo proposto, contou-se com alguns objetivos específicos: explicar alguns conceitos de memória e ficção; identificar, nas obras selecionadas, referências ao período ditatorial, aplicando as noções de memória e ficção; explorar os conceitos de autobiografia e autoficção e aplicá-los nas obras; analisar como a subjetividade na construção de perspectiva interage na composição desses romances. Quanto à metodologia, para a realização do projeto procurou-se identificar nas obras a trajetória dos personagens Edu, Dina e K. no decorrer do enredo e na sua relação com o meio, de modo a verificar como memória e ficção relacionam-se.

O referencial teórico utilizado centrou-se em dois temas principais: a memória e a ficção. Além disso, o período ditatorial é utilizado como referencial historiográfico quando necessário. Os principais autores utilizados são Gaspari (2002), Le Goff (2013), Lejeune (1996), Lima (2006), Martins (2011), Pollak (1989 e 1992), Reuter (2004) e Ricoeur (2008). Gaspari, juntamente com o projeto *Brasil: Nunca Mais*

(1990), serve de apoio à questão histórica referente à ditadura militar; Le Goff, Pollak e Ricoeur são utilizados para o embasamento teórico referente à memória; Lima, Reuter, Martins e Lejeune fundamentam o estudo da ficção, autoficção e autobiografia. Além desses autores citados, outros são utilizados para alicerçar as análises dos romances selecionados e a respeito dos personagens.

Por fim, o trabalho divide-se da seguinte forma: capítulo da Fundamentação Teórica, no qual serão estudados os autores que embasarão a análise dos dois romances; capítulo de análise de *O Fantasma de Luis Buñuel* (2004); capítulo para a análise de *K. – Relato de uma busca* (2014); por fim, as Considerações Finais.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta seção abarca as principais teorias utilizadas como embasamento para o desenvolvimento do projeto. Nos capítulos referentes às obras, verificou-se a necessidade da discussão teórica juntamente aos seus trechos. A questão historiográfica, por exemplo, aparecerá quando necessário em períodos correlatos nos romances, ou seja, para aprofundamento da análise dos mesmos, não sendo discutida no presente capítulo. Aqui, serão abordados os conceitos de memória, com foco nas concepções de Le Goff (2013), Pollak (1989; 1992) e Ricoeur (2008). Em seguida, serão levantados os conceitos de ficção, autoficção e autobiografia, servindo como base para a relação da memória e história, previamente mencionados, com a literatura.

1.1 A MEMÓRIA

Ao pensarmos em memória é comum vir à mente, num primeiro momento, a ideia de algo individual, próprio de cada pessoa. Mesmo nesse sentido, seu trabalho é, segundo Pollak (1989, p. 14), “indissociável da organização social da vida”. Assim, ela deve ser entendida também, senão sobretudo, como um fenômeno coletivo e social. Ricoeur (2008, p. 133) afirma que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Podemos afirmá-la, então, um fenômeno construído coletivamente.

Nossa existência é reconstruída constantemente através do trabalho da memória. Quando contamos sobre a nossa vida, por exemplo, tentamos estabelecer, coerentemente, laços lógicos ligados a acontecimentos chaves. A partir desse trabalho, o indivíduo define seu lugar social e sua relação com o outro. Essa reconstrução baseia-se, muitas vezes, no que Ricoeur define como *reminiscing*. Este, segundo ele, “consiste em fazer reviver o passado evocando-o entre várias pessoas, uma ajudando a outra a rememorar acontecimentos ou saberes compartilhados, a lembrança de uma servindo de *reminder* para as lembranças da outra” (RICOEUR, 2008, p. 55). Como produto deste trabalho, tem-se o sentimento de identidade. Nesse sentido, Pollak entende que:

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204)

A construção da memória coletiva é importante pois, em matrimônio com a História, pode servir para a libertação dos homens de seu passado. Segundo Le Goff (2013, p. 435), “a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas”. Isso se dá devido ao seu caráter identitário. Ainda para o autor, a busca pela identidade, seja ela individual ou coletiva, “é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (*Ibid.*).

É, acima de tudo, um objeto de disputa de poder. A memória política, especificamente, pode ser motivo de disputa entre várias organizações. Maior prova disso são os documentos históricos, visto que são produto da sociedade que os fabricou – segundo, é claro, as relações de forças que detinham o poder. O que sobrevive é uma “escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores” (LE GOFF, 2013, p. 485). Ao buscar legitimar a autoridade da ordem e do poder, dá-se margem para a manipulação da memória. Nesse sentido, “tudo o que constitui a fragilidade da identidade se revela assim oportunidade de manipulação da memória, principalmente por via ideológica” (RICOEUR, 2008, p. 455). Uma das principais formas de manipulá-la é através do esquecimento.

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato da memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo, ao “sepultamento” no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço da memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo (...). (RICOEUR, 2008, p. 48)

Uma das mães do esquecimento é a anistia. Esta, frequente no decorrer de toda a história, é grande motivo de controvérsia. Para Ricoeur (2008, p. 460), “a proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação da memória, que na verdade a afasta do perdão após ter proposto sua simulação”. Com ela, a memória

ganha um *status* clandestino, e acaba ocupando a cena cultural, os meios de comunicação etc. O autor acredita que “a instituição da anistia só pode responder a um desígnio de terapia social emergencial, sob o signo da utilidade e não da verdade” (*op. cit.*, p. 462). Dessa forma, segundo Pollak (1989, p. 5), se necessário pode acabar comprovando “o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica”. Ao romper-se esse tabu, assim que essas memórias invadem o espaço público há diversas reivindicações que, também, entram na disputa pela memória.

Com a Lei da Anistia promulgada em 1979, diversos grupos politizados e famílias cujas vidas foram direta ou indiretamente afetadas pela ditadura viram-se frente à possibilidade do esquecimento. A batalha por seus direitos e as injustiças cometidas seriam apenas um breve capítulo na história do país. Ricoeur (2008, p. 402) afirma que “o que faz a crise, na crise da memória, é a obliteração da vertente intuitiva da representação e a ameaça, que a ela se acrescenta, de perder o que se pode chamar de atestação do ocorrido”. Ao publicarem suas obras, Maria José Silveira e Bernardo Kucinski fazem questão de que isso não ocorra. Eles têm a intenção de alcançar, de certa forma, algo que Ricoeur (2008, p. 40) declara, logo no início de sua obra, como ambição da memória: a fidelidade ao passado.

Para aprofundamento posterior nas análises, cabe discutir aqui os elementos constitutivos da memória. Partindo da concepção de Pollak (1992), tomaremos os acontecimentos, as pessoas e os lugares como constituintes da mesma. No que se refere aos acontecimentos, há três situações diferentes em que estes contribuem para a construção da memória: primeiramente, os acontecimentos vividos pessoalmente; em seguida, os acontecimentos chamados pelo autor de “vividos por tabela”, isto é, aqueles vividos pelo grupo a que a pessoa se sente pertencer; por fim, eventos dos quais a pessoa não necessariamente participou, mas que no imaginário tomaram tão grande relevo que é quase impossível saber se ela participou ou não. Além disso, podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram uma região ou um grupo, fazendo com que sua memória seja transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação.

Em relação às pessoas, ou personagens, podemos aplicar o mesmo esquema dos acontecimentos, isto é: personagens realmente encontradas no decorrer da vida; personagens frequentadas por tabela, isto é, indiretamente, que

transformaram-se quase que em conhecidas; e personagens que não pertenceram, necessariamente, ao espaço-tempo da pessoa. Por fim, há os lugares, sendo eles passíveis de tornarem-se lugares de comemoração.

A questão da memória faz-se relevante no estudo dos romances aqui analisados por diversos motivos, tal qual seu *background* histórico. Ricoeur (2008, p. 416) afirma que há uma estrutura complexa dos lugares de memória, que acumulam três sentidos, sendo um deles o simbólico. Obra de imaginação, ele “garante a cristalização das lembranças e sua transmissão”. Este, acreditamos, é o espaço onde a literatura se encontra. Dessa forma, ela contribui para que não haja o esquecimento. Afinal, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (*op. cit.*, p. 101).

1.2 A FICÇÃO

Desde o seu início, permeia-se na ficção temas relacionados a histórias de guerra, mudanças sociais, sejam elas econômicas ou nos costumes, etc. Ricoeur afirma que a escrita da História tornou-se escrita literária, e questiona: como a História, em sua escrita literária, consegue distinguir-se da ficção? Para ele, “enunciar esta pergunta é indagar em que a História permanece, ou melhor, se torna representação do passado, algo que a ficção não é, ao menos intencionalmente, ainda que ela, além do mais, o seja de alguma forma” (RICOEUR, 2008, p. 200). Com isso, o autor explica que o objetivo da ficção não é estipular verdades. Se o faz por um instrumental historiográfico, por exemplo, é apenas de forma a auxiliá-la em sua explicação. Assim sendo, são “instrumentos auxiliares ao entendimento da realidade”, isto é, “ferramentas com que nos aproximamos da sucessão e da coexistência das sucessões” (LIMA, 2006, p. 274). Por esse motivo, Lima defende que as ficções não são apenas úteis, mas indispensáveis.

Também conceituada como diegese, a ficção está apoiada no mundo linguístico de um texto. Este distancia-se do universo do extratexto linguístico, e o efeito de semelhança entre os dois, chamado por Reuter (2004, p. 150) de *ilusão mimética*, “não é natural, mas o resultado de uma construção”. Dessa forma, ainda segundo o autor, a ficção designa o universo criado, a história, as personagens, o espaço, o tempo etc. tal como podemos reconstituí-los. Todavia, “o efeito do real se

apoia também em retomadas de indicações espaço-temporais comuns ao texto e ao extratexto (recorte cronológico, datas, horas, lugares...)” (*op. cit.*, p. 151). Logo, a entidade fictícia é dependente da relação com alguma entidade real. De acordo com Lima:

O ficcional, portanto, implica uma dissipação tanto de uma legislação generalizada, (ele não reflete uma verdade de ordem geral) quanto da expressão do eu (não reflete tampouco os valores do escritor). Nele, o eu se torna móvel, ou seja, sem se fixar em um ponto, assume diversas nucleações, sem dúvida, contudo, possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa. (...) Assim, tal dissipação do eu não o torna inexistente, como se escrever ficção fosse anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos. A imaginação permite ao eu irrealizar-se enquanto sujeito, para que se realize em uma proposta de sentido. (...) Pela ficção, o poeta se inventa possibilidades, sabendo-se não confundido com nenhuma delas; possibilidades contudo que não inventariam sem uma motivação biográfica. (LIMA *apud* ALBERTI, 1991, pp. 74-75)

A motivação biográfica, levantada por Lima, abre caminho para uma discussão acerca da autobiografia. No caso dos romances analisados a seguir, essa questão é essencial, devido à afinidade de determinados eventos retratados com a realidade. A autobiografia difere-se da narrativa ficcional pois esta última não faz referência a uma ‘realidade’ anterior e exterior ao texto (a vida do autor), mas produz um ‘outro mundo’, imaginário, onde se movimenta (ALBERTI, 1991, p. 74). Para Lejeune, o que caracteriza a autobiografia é a identidade entre narrador e autor, expressada através do pacto autobiográfico estabelecido com o leitor. Implica-se, assim, necessariamente, a identidade entre autor, narrador e personagem. Lejeune define-a da seguinte maneira: “história retrospectiva em prosa que uma pessoa real fez de sua própria existência, em que ela enfatiza sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”¹ (LEJEUNE, 1996, p. 14, tradução nossa).

Em relação ao pacto autobiográfico, mencionado anteriormente, o autor o contrapõe ao *pacto romanesco*:

Simetricamente ao pacto autobiográfico, nós poderíamos formular o pacto romanesco, que teria ele mesmo dois aspectos: a prática manifesta de não-identidade (o autor e a personagem não possuem o mesmo nome), declaração de caráter fictício (é em geral o subtítulo romance que preenche hoje essa função na capa; note-se que romance, na terminologia moderna, significa pacto romântico, enquanto a história é indeterminada, e compatível com um pacto autobiográfico). Pode-se objetar que o romance tem a

¹ No original: *Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.* (LEJEUNE, 1996, p. 14)

capacidade de imitar o pacto autobiográfico: o romance do século XVIII não se constitui, justamente, da imitação de diferentes formas da literatura intimista (memórias, cartas e, no século XIX, diário)? Mas essa objeção não se sustenta, se pensarmos que esta imitação não pode voltar ao último termo, ou seja, o nome do autor.² (LEJEUNE, 1996, p. 27, tradução nossa)

Portanto, enquanto o pacto romanesco declara a negação de certa identidade, atestando, assim, seu caráter fictício, o pacto autobiográfico estabelece que autor, narrador e personagem sejam, necessariamente, a mesma pessoa. Como veremos nas análises, os autores não realizam esse pacto com o leitor – assim, não sabemos se autor, narrador e personagem são a mesma pessoa. Dessa forma, podemos desconsiderar a classificação para os dois romances.

De forma a entender melhor a relação entre memória e ficção em *O Fantasma de Luis Buñuel e K. – Relato de Uma Busca*, seguimos à classificação de autoficção. Após a leitura das obras, previamente às análises e ao estudo do tema, o termo pareceu defini-los perfeitamente, a partir do que as obras apresentavam. Nos capítulos 2 e 3 encontra-se os resultados acerca dessa concepção pré-concebida.

O termo foi cunhado por Doubrovsky em 1977, quando, na introdução da obra *Fils*, atesta o seguinte: “Autobiografia? Não, é um privilégio reservado aos importantes do mundo, na noite de suas vidas, e em um estilo bonito”. Explica-a, desta forma, como uma “ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiserem, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo”³ (DOUBROVSKY, 2001, p. 10, tradução nossa). Assim sendo, é um romance que se inspira nos fatos efetivamente vividos pelo autor e, normalmente, possui formatos inovadores, com narrativas fragmentadas e sujeitos instáveis.

² No original: Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le *pacte romanesque*, qui aurait lui-même deux aspects: *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité* (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture; à noter que *roman*, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que *récit* est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique). On objectera peut-être que le roman a la faculté *d'imiter* le pacte autobiographique: le roman du XVIIIe siècle ne s'est-il pas constitué justement en imitant les différents formes de la littérature intime (mémoires, lettres et, au XIXe siècle, journal intime)? Mais cette objection ne tient pas, si l'on réfléchit que cette imitation ne peut pas remonter jusqu'au terme dernier, à savoir le *nom* de l'*auteur*. (LEJEUNE, 1996, p. 27)

³ No original: Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (DOUBROVSKY, 2001, p. 10)

O principal privilégio da autoficção é a oferta ao escritor de experimentar a partir de sua vida ao ficcionalizá-la. Segundo Hubier (*apud* MARTINS, 2011, p. 186-187), tem-se a possibilidade de falar de si mesmo e dos outros sem censura alguma, “entregar todos os segredos de um eu variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas”. Ademais, também oferece ao escritor a oportunidade de “ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro” (*Ibid.*). No excerto a seguir, Hubier explica melhor essa concepção:

De um lado, o eu do discurso pode remeter diretamente ao autor, o qual se confunde com a instância do narrador, procura fazer, sinceramente, o discurso de sua vida. A este conjunto textual, de que o valor principal é a autenticidade, se unem os hipogêneros tais como a autobiografia, as memórias, o diário íntimo etc. De outro lado, o eu pode evocar um indivíduo absolutamente fictício, que tem como verdade somente a aparência. Nós estamos então no universo do romance – mesmo que este último receba as estruturas da autobiografia, das memórias ou de outros escritos íntimos reais. Mas, entre esses dois mundos, a distância está longe de ser intransponível. E nós seremos conduzidos a mostrar que quantidade de escritores, de André Breton a Serge Doubrovsky, ou de Pierre Loti a Jean Genet, exploram, pelo uso singular da primeira pessoa, os limites fugidios da realidade e da imaginação. O eu, decididamente, não se deixa pegar facilmente... (HUBIER *apud* MARTINS, 2011, p. 186-187)

Para Martins, trata-se da “ficção de acontecimentos e fatos reais”. Enfim, “a autoficção é a escrita híbrida, que transita no espaço lúdico e transitório, nos interstícios da realidade e da ficção” (MARTINS, 2011, p. 192).

1.3 HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA ACERCA DA DITADURA MILITAR

A ficcionalização do período ditatorial brasileiro possui três processos distintos. O primeiro deles deu-se no calor do momento, tendo como principal produção romances-reportagem e literatura fantástica. O segundo deu-se logo após o retorno dos exilados, isto é, seguido à promulgação da anistia. Por fim, temos a produção no período pós-ditatorial, ou seja, a atualidade. Nesta última, é frequente que a geração descendente escreva, sendo comum a ficcionalização da visão dos pais (WEINHARDT, 2014).

Pollak (1992, p. 209) afirma que “a história está se transformando em *histórias*, histórias parciais e plurais”. Porém, diante da experiência do sofrimento,

Filho (2008, p. 164) questiona: “como conseguir que as palavras possam descrevê-lo?”. Apesar da dificuldade em fazê-lo, admite ser “imperativo que, apesar da incomunicabilidade do sofrimento e do horror, ele seja narrado. Para narrar, contudo, é preciso testemunhar. E para que o testemunho não tenha sido em vão, é preciso que ele seja ouvido” (*Ibid.*).

A literatura pode ser considerada uma importante fonte histórica, visto que dá acesso ao imaginário da época em que foi escrita ou sobre a época a que alude. Segundo Gomes (2011, p. 89), “a História apresenta estreitas relações com a ficção, principalmente no que toca à escrita histórica”. Mesmo que tenham métodos e exigências diferentes, “tanto a ficção como a História possuem capacidade para partilhar e cruzar formas de percepção e conhecimento sobre o mundo” (CALHEIROS, 2012, p. 1). Quanto à principal distinção entre as duas, Mink esclarece:

A História evidentemente se distingue da ficção enquanto está obrigada a se apoiar na evidência do acontecimento, no espaço e no tempo reais do que descreve e enquanto deve se desenvolver a partir do exame crítico dos materiais recebidos da história, incluindo as análises e interpretações de outros historiadores. (MINK *apud* LIMA, 2006, p. 155)

Enquanto isso, a ficção possui uma liberdade muito maior, visto que, como mencionado anteriormente, não possui o papel de refletir verdades, mas de criar realidades.

Os textos literários, segundo Gomes (2011, p. 75), são “o meio pelo qual as ficções são mais conhecidas, principalmente nas culturas ocidentais modernas, marcadas pela proeminência da escrita sobre a cultura oral”. Contudo, é importante esclarecer as fronteiras entre ficcional e literatura, visto que muitos historiadores e estudiosos utilizam os dois conceitos como sinônimos. Além disso, é importante ressaltar que a ficção nada tem a ver com uma ideia de falsidade, mas de “poder falar a verdade de uma outra forma, mais sutil, mais velada, e não menos eficiente” (*op. cit.*, p. 81). Assim, ao construir seu texto, o autor não necessariamente deixa de lado “as ideias e valores presentes na sociedade em que viveu”, mas também não confunde sua obra com a realidade. A reconstrução dos fatos, muito objetiva, opõe-se fortemente às reações e sentimentos que as pessoas têm. Aí está, em grande parte, a subjetividade.

A memória da ditadura militar brasileira, conforme Ginzburg (2007, p. 43),

se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. (...) Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu. (GINZBURG, 2007, pp. 43-4)

Com essa perspectiva, Ginzburg analisa os textos *Os sobreviventes* (1982), de Caio Fernando Abreu, e *Lixo* (1995), de Luís Fernando Veríssimo. O autor determina que ambos cumprem o papel de literatura de resistência. Os dois têm em comum sua contrariedade ao autoritarismo e, “em um ambiente social e intelectual conservador”, os autores “escolheram enfrentar um campo difícil, a reflexão sobre a experiência violenta do passado recente” (*op. cit.*, p. 50). Esta reflexão, segundo ele, “tem a relevância de acentuar as incertezas sobre o que se passou, contribuindo com o esforço histórico de luta na política da memória” (*op. cit.*, p. 53).

Calheiros, ao analisar os usos da memória na literatura e na história, afirma que “a historiografia, a partir do século XX e atrelada a uma possibilidade de verdade, empreendeu métodos para atestar a subjetividade dos relatos de memória no tempo” (CALHEIROS, 2012, p. 3). Em sua análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, declara que “o método utilizado por Machado foi o ficcional, para afirmar, através da ação de seus personagens, que tanto o processo de rememoração quanto o uso que se faz dela são únicos e pertencem à capacidade criadora do indivíduo” (*Ibid.*).

De maneira semelhante, nas análises feitas nos próximos capítulos acerca de *O Fantasma de Luis Buñuel* (2004) e *K. – Relato de uma Busca* (2014), o principal enfoque será a questão ficcional das obras. Nem por isso, porém, a historiografia ficará de lado. Nesse sentido, é importante tentar responder a pergunta proposta por Candido (2009, p. 66): “no processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?”. Segundo o autor, “a resposta daria uma ideia da medida em que a personagem é um ente reproduzido ou um ente inventado” (*Ibid.*).

2 O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL

A construção do texto e forma narrativa adotadas por Maria José Silveira permitem, em *O Fantasma de Luis Buñuel*, a ficcionalização da memória de cinco personagens diferentes. O livro narra a história dos amigos Edu, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda, estudantes da Universidade de Brasília. Entre seus 19 e 22 anos, descobrimos, já no início da obra, duas informações comuns a todos: o amor pelo cinema, em especial o surrealista, e sua militância política. Cada capítulo do livro leva o nome de um dos personagens, seguido do ano da narração. Com um interstício temporal de 10 anos, é narrado cronologicamente, tendo início em 1968, com Edu, finalizando com Esmeralda, em meados dos anos 2000. É, assim, uma narrativa polifônica, isto é, há a presença de várias vozes no mesmo romance. Dessa forma, dá-se oportunidade a vários personagens de contarem, imaginarem e sonharem suas histórias. A divisão ocorre da seguinte forma:

Edu	Tadeu	Dina	Tonho	Esmeralda
1968	1978	1988	1998	2003

No decorrer de sua narração, Edu mostra-se constantemente preocupado com o social e os problemas advindos do golpe militar. Tadeu, apesar de acompanhar os amigos em suas ações – tais quais a pichação de frases como “o povo organizado derruba a ditadura”, descrita logo no início do primeiro capítulo – e participar das mesmas, não parece muito interessado nesse lado engajado do grupo. Mais à frente, quando ganha voz no segundo capítulo, descobrimos que sua libertação pessoal era mais importante: homossexual não assumido, era apaixonado por Edu. Dina, também, estava muito ligada à militância. Quando Edu avisa o grupo que vai sumir por um tempo, por exemplo, ela é a única que entende “que era decisão da Organização” (SILVEIRA, 2004, p. 63). Tonho, por sua vez, tem como preocupação maior os filmes: além de amar assisti-los, sonha em dirigir um. Tem diversas ideias, mas, quando jovem, nunca as coloca em prática. Por fim, a bela Esmeralda, paixão de Edu. Como descrita por Silveira (2004, p. 304),

Esmeralda e Tonho eram os menos envolvidos com as questões mais políticas. Eram mais rebeldes que militantes, participavam do clima geral como todos os estudantes, visceralmente contra a ditadura militar e a favor das liberdades, mas um tanto céticos, distantes de compromissos mais

sérios. Diziam-se, quando muito, anarquistas. Esmeralda às vezes achava Edu e Dina ingênuos demais, apaixonados demais, altruístas demais. (SILVEIRA, 2004, p. 304)

Tadeu, um pouco amargurado, descreve o grupo à sua maneira: “Dali, além do Edu, só Dina tinha militância; nós, os outros, éramos da famosa, leviana, irresponsável e maravilhosa esquerda festiva. Tonho era o cineasta, Esmeralda, a artista, e eu, o que era eu? A bicha” (*op. cit.*, p. 74). Por conseguinte, utilizando a classificação de Tadeu, o colocaremos junto a Tonho e Esmeralda como parte da esquerda festiva, e Edu e Dina como militantes ativos. Por esse motivo, dar-se-á foco, mais à frente, aos dois últimos. Antes disso, explicaremos brevemente a questão da construção do romance e sua relação com História, memória e ficção.

O título do romance e sua divisão temporal em décadas relacionam-se ao livro de memórias de Luis Buñuel, *Meu último suspiro*. Nele, conforme explicado por Tonho, “[o cineasta] diz que não se importaria de morrer, só lamentava não saber o que iria ocorrer depois, não queria ‘abandonar o mundo em pleno movimento’” (SILVEIRA, 2004, p. 136). Por esse motivo, “apesar de seu ódio pela mídia, diz que, de dez em dez anos, gostaria de poder se erguer dentre os mortos, caminhar até uma banca de jornais e comprar alguns” (*op. cit.*, p. 137). Além disso, Buñuel é eleito o cineasta favorito do grupo devido à paixão que sentem pelos surrealistas. Edu explica o porquê dessa atração:

Por que nos identificávamos tanto com eles? Tanto quanto nós, os surrealistas queriam a revolução, queriam explodir a sociedade burguesa, mudar a vida. Não estavam criando apenas um movimento artístico. Sabiam que só isso seria inútil. Queriam mais. E nós, nós queríamos ir além do escândalo surrealista. (*op. cit.*, p. 34)

A relação mais óbvia que temos entre o romance e a realidade é, com certeza, a referência ao período militar brasileiro. Isso aparece em diversos momentos. Menciona-se a invasão da UnB, o treinamento de guerrilheiros (sendo Edu um deles) em Cuba, a promulgação do AI-5, entre outros. Ademais, a construção de Brasília é discutida em minúcias, com a descrição da cidade, a discussão sobre o ritmo acelerado em que tudo acontecia, sobre a situação dos peões que a levantaram etc. O grupo representa a primeira geração de Brasília, assim, era fruto da visão utópica liberal de Juscelino Kubitschek. A cidade era um símbolo de liberdade para os jovens. Três anos após o fim do mandato de JK, porém, o país foi tomado pelos militares.

De forma a relacionar realidade e ficção, podemos utilizar os personagens da obra como ponto de partida. Em relação a alguns personagens, Candido (2009, p. 70) explica que há aqueles “que exprimem modos de ser, e mesmo a aparência física de uma pessoa existente”. Apesar disso, “só poderemos decidir a respeito quando houver indicação fora do próprio romance, seja por informação do autor, seja por evidência documentária” (*Ibid.*). Em *O Fantasma de Luis Buñuel*, há menção a pessoas reais e, felizmente, esta é explicada pela própria autora ao final da obra:

Neste romance, como os interessados vão notar, os personagens às vezes convivem com pessoas que existem na vida real e minha opção foi dar a elas seus nomes verdadeiros. Achei que essas pessoas, que existiram e existem, ajudam a compor a pequena parte real desse painel de uma geração que viveu, com suas felicidades e angústias, tentando muito e conseguindo bem menos do que tentou, mas deixando com muita força a marca de sua juventude. (SILVEIRA, 2004, p.333).

Deste modo, as ações do romance equilibram-se entre história e ficção. Seu caráter histórico une-se à ação ficcional a partir do momento em que o foco encontra-se no mundo interior das personagens. Seus dramas pessoais, muitos deles diretamente relacionados ao momento histórico em que vivem, e seus efeitos nos personagens, importam mais que as ações.

Ao analisar duas obras recentes cuja base está principalmente no discurso memorialístico, Weinhardt (2012, p. 248) propõe-se a perceber “a figuração do passado recente, apresentado em perspectiva individual inserida no plano social”. Nesse sentido, afirma que “se as memórias figuradas nestas obras ficcionais são pessoais, a memória das classes que representam é coletiva”. Assim, devido ao caráter representativo da literatura, interessa “conferir a possibilidade de ler esses discursos memorialistas como possíveis reflexos da memória da coletividade” (*op. cit.*, p. 261). No que se refere ao período ditatorial, *O Fantasma de Luis Buñuel* pode, certamente, encaixar-se nesta categoria. Logo, o vivido vira recordação e esta, a partir da memória, é ficcionalizada. Weinhardt (*op. cit.*, p. 257) afirma que “rastros, apagamentos e negociações” devem ser “apreendidos em sua funcionalidade ficcionalizada”, e é tarefa do leitor percebê-los. Pretendemos fazê-lo, então, a seguir, ao analisarmos os personagens mais militantemente ativos. Começemos por Edu.

2.1 EDU, O HERÓI

O primeiro capítulo, datado de 1968 e intitulado “A noite do princípio”, é contado por Edu. A narração dá-se em primeira pessoa, a partir de um personagem que, como mencionado anteriormente, está presente na ficção em que narra. Falamos, então, de um narrador homodiegético. A narração centra-se no próprio narrador e na personagem (apesar deles serem o mesmo). Explico: estando centrada no personagem, a história se desenrola no momento da narração. Dessa forma, o personagem não está distanciado do presente, possuindo, assim, visão limitada do que acontece. Por um lado, isto é verdade, pois até a última página, quando descobrimos que ele está um mês à frente da noite a que se refere, tem-se a ilusão de simultaneidade entre os acontecimentos e a narrativa. Por outro, visto que a narração se dá um mês depois dos eventos descritos, está, também, centrada no narrador, pois ele fala de sua vida retrospectivamente. Além de homodiegético, o narrador é autodiegético, pois é o próprio protagonista da história. Sua relação com ela está centrada sobre a emoção e avaliação, pois apesar de exprimir as emoções que a história suscita nele, julga, constantemente, as ações e os outros personagens.

Desde o início de sua narração, Edu sabe que sairá de Brasília em breve, para “assumir a luta para valer, entrar na clandestinidade como um profissional da Organização” (SILVEIRA, 2004, p. 19). Assim, dá conta, principalmente, de sua última noite na cidade. O tempo todo remete ao passado, numa euforia nostálgica de tentar explicar como chegou onde está e guardar tudo o que viveu até ali. Apesar de o romance ser construído em um tempo claramente cronológico, o primeiro capítulo é afetado, principalmente, pelo tempo psicológico. Destarte, flutua entre várias categorias temporais (presente, passado e futuro) o tempo todo. Enquanto relembra sua infância, por exemplo, volta ao presente para narrar sua última noite. Em seguida, projeta-se no futuro, pensando na incógnita que ele representava. É, de fato, um fluxo de consciência do personagem, cuja descrição onisciente toma forma. Como explica D’Onofrio (2007, p. 87) “o narrador descreve ideias, sensações e acontecimentos (...) como se passam [em sua] psique (...). Trata-se da descrição da vida interior, com suas incoerências e anacronismos, em relação ao decorrer do tempo do mundo exterior”.

Os espaços do primeiro capítulo são bem definidos, mas três deles assumem importância maior, sendo os dois primeiros em Brasília: inicialmente, tem-se a casa da Aninha, onde acontece uma festa em que Edu passa sua última noite. Nela, o ambiente é de felicidade, mas o personagem está um pouco desolado, sabendo aquela ser a última vez que estará entre seus amigos e com Esmeralda. O ambiente fechado lhe passa uma sensação de angústia, mesmo com toda a animação ao seu redor. Ao fim da noite, porém, Esmeralda pega sua mão e o chama para saírem dali. Vão, juntos, à beira do Lago Paranoá, onde os dois têm uma noite de amor. A paisagem aberta traz-lhe a sensação oposta à da casa: felicidade, liberdade. Um mês depois, por fim, aguarda para ir à Cuba, e a única coisa que sabe é que está em um lugar da fronteira. Isto contribui para a sensação de se estar com os olhos vendados, em que o futuro do personagem, além de desconhecido, parece tornar-se obscuro.

O primeiro capítulo é onde tudo acontece: a militância política, os encontros dos amigos para assistirem e comentarem os filmes de Buñuel, o último encontro dos cinco, a noite de Edu com Esmeralda e, é claro, o desaparecimento do protagonista. O fato de ser narrado em primeira pessoa, pela voz de Edu, tem relação com a personalidade do personagem: sensível e transparente, apreendemos muito sobre ele e aqueles à sua volta dessa maneira.

Na maior parte do capítulo, como mencionado previamente, Edu rememora sua infância. A nostalgia é uma marca muito forte desse primeiro segmento. A duração da narração referente à sua infância, por exemplo, é de vinte páginas, enquanto o foco principal do personagem era sua última noite na cidade. Sua vida na fazenda de sua avó, quando criança, é um de seus focos. Para a história, o conhecimento de tal passado não parece ser importante. Vale ressaltar que ele chegou em Brasília com a família em 1956 – assim que JK assumiu o poder –, aos sete anos. Assim, o tempo que viveu na fazenda faz parte de um passado muito distante. O objetivo de tamanho foco em algo, a princípio, desnecessário, é que, a partir do que narra sobre os tempos da fazenda, entendemos sua relação familiar e descobrimos diversos traços de sua personalidade.

Em relação à sua família, temos dois lados: em um deles, os pais, cuja relação é ótima entre si e com os filhos: “dá pra ver que se adoram, e meu pai sempre faz as vontades dela. É ele fazendo as vontades dela e ela fazendo as vontades dele” (SILVEIRA, 2004, p. 24). Na fazenda, Edu andava a cavalo com a

mãe com frequência; em Brasília, constantemente saía para assistir filmes com o pai. Logo percebe-se que há um equilíbrio muito forte no núcleo familiar. Porém, esse equilíbrio não existe quando se trata de sua avó. Seu marido, avô de Edu, havia sido um senhor de engenho muito rico, o que faz com que a avó sintasse parte da nobreza – e, assim, julga-se na liberdade de maltratar seus empregados, por exemplo. A mãe de Edu critica a sogra constantemente, não compactuando, de forma alguma, com sua visão de mundo. Além disso, Sífides (a avó) inventava histórias sobre todos ao seu redor e divertia-se muito com isso. Após contar algum boato sobre um vizinho, o protagonista descreve que podia ver “(...) seus olhinhos, que nada tinham de olhos de sílfides, brilhando de malícia” (SILVEIRA, 2004, p. 30). É interessante pensar em seu nome, visto que uma mulher sílfide é alguém delicada, meiga e graciosa, ao contrário do que ela representa. Porém, aparentemente, em sua juventude era uma mulher muito bela, pois sua mão foi disputada pelo avô de Edu e por um vizinho. A propósito, apresenta-se aí uma forte dicotomia entre uma sociedade velha, conservadora e colonial, como a vista na fazenda, aos projetos da modernização brasileira, representada pela Brasília de Kubitschek.

Ao relacionar-se com a avó e ver as injustiças que comete, Edu toma consciência, pela primeira vez, do coletivo. É sua convivência com ela que o faz perceber que, apesar de estar em uma posição “social” boa, os outros não estão, e começa a preocupar-se com eles. Faremos uma breve pausa aqui para levantar uma hipótese acerca de Sífides. É possível apresentá-la como uma metáfora, na infância de Edu, do que a ditadura representaria para ele em sua juventude. Sífides é a personificação do totalitarismo de um regime, representando, dessa forma, os militares, enquanto seus empregados são parte do povo. Já Edu e sua família, apesar de não estarem necessariamente no poder, são coniventes com o que veem acontecer, então não sofrem consequência alguma “de cima”. O maltrato aos empregados, por exemplo, é uma representação da tortura que o povo sofreu nas mãos dos militares.

Outro episódio o marcou logo após ganhar um brinquedo novo de seu pai. Empolgado, chamou o filho de um empregado dentro de casa, para mostrar-lhe o que havia ganhado e brincar com ele. A avó, presenciando a cena mais tarde, leva o menino para fora e bate em suas mãos com uma colher de pau, afirmando que já havia lhe avisado que não tinha permissão para entrar. Edu, sabendo ser “cúmplice”, estica as mãos para apanhar também. A avó pergunta-lhe o que está fazendo e o

neto explica que havia sido ele quem chamou o menino para entrar. Sílvides, com um sorriso, manda-o para casa, afirmando que ele não fez nada de errado. Este episódio, por sua vez, poderia ser uma representação da repressão.

Por fim, há um episódio em que, após ir ao banheiro durante uma noite, acaba esbarrando com a avó no corredor, ao voltar para o seu quarto. Sílvides estava observando, escondida, os pais de Edu pela fresta da porta. Neste episódio, há dois elementos que dão base para essa análise: o primeiro estaria relacionado com o Serviço Nacional de Informações, importante órgão repressivo do período ditatorial. Seu papel era vigiar e controlar cotidianamente a sociedade. Nessa comunidade de informações, institucionalizada no SNI, qualquer pessoa ou entidade suspeita de atos subversivos era vigiada para, se necessário, reprimir preventivamente atividades que poderiam se afigurar como perturbadoras da ordem. Golbery, criador do SNI, o chamou de

“ministério do silêncio” e inicialmente o comparara a “uma porta aberta, de par em par, aos influxos mais sutis da opinião pública nacional”. Depois riscou “porta” (lugar por onde qualquer um passa) e escreveu “janela” (lugar de onde se vê o que acontece do lado de fora). (GASPARI, 2002, p. 154)

Por outro lado, além de reprimir, a avó também foi reprimida pela sociedade em que viveu. Assim, com sua atitude de *voyeur*, tenta compensar uma vida que nunca teve.

O segundo elemento relacionado ao episódio em questão seria a censura: na manhã seguinte, a avó, olhando para o neto, comentou com seus pais que eles deveriam cuidar melhor de seu filho, afirmando que sonambulismo era algo perigoso. Se sua intenção era censurar o neto e amedrontá-lo com uma ameaça disfarçada, conseguiu, visto que o menino tinha menos de 7 anos e nunca conseguiu esquecer o evento.

Temos, nessa interpretação, a ficcionalização de um período histórico. Apresentado metaforicamente, a reconstrução dos fatos é importante devido às reações e sentimentos do personagem, isto é, as consequências interiores dos fatos vivenciados por ele – que, mais à frente, ditarão o andamento da obra. No que se refere à memória, os elementos constituintes da mesma para o personagem são bem claros. Os acontecimentos, lugares e pessoas que recorda estão, de maneira simples, apenas relacionados ao que viveu e conheceu pessoalmente.

Outro motivo – menor, é claro –, para o foco na infância de Edu está relacionado à questão de sua educação formal: sabemos que, desde cedo, gostava

muito de ler e estudar. Apesar de ser uma informação menos relevante, faz com que o fato de ter dezenove anos e estar tão profundamente ligado à militância faça mais sentido. Enquanto discorre sobre a falta que a cidade, os amigos e a família lhe farão, revela sua vontade de ver o irmão cinco mais novo entender melhor o que se passa e, futuramente, o porquê de Edu ter partido. Começa a traçar um plano de estudos para ele, pensando nos livros que lhe ajudariam. Em seguida, pensa como já lia muito naquela idade, diferentemente do irmão. Mais à frente, explica que entrou na militância aos 15 anos, participando de diversos grupos de estudo. Seus pais, por outro lado, apesar de serem pessoas boas, como ele mesmo comenta, têm visões políticas bem diferentes das do filho. Eventualmente, isto leva à perda do diálogo em casa e ao retrato de Edu como o subversivo da família.

Constantemente, o protagonista busca entender e explicar o funcionamento do que se passa ao seu redor. O retrato que apresenta da época em que viveu na fazenda serve de comprovação para isso, além da descrição que oferece da construção de Brasília. Seu pai sendo engenheiro, acompanhou-a de perto, e consegue ser muito crítico em relação a ela. Enquanto discorre sobre tudo que a envolveu, mostra-se, mais uma vez, frequentemente preocupado com o outro. Seus problemas pessoais dificilmente aparecem, e se o fazem é por meio de um comentário breve. Seu foco é sempre o outro. Na fazenda, por exemplo, além dos empregados, observava também a tristeza de sua mãe ao estar com sua avó, a quem odiava. Em Brasília, a condição de trabalho dos peões lhe chamava a atenção: a exaustiva jornada de trabalho que tinham, sua alimentação etc. É, mais uma vez, prova de sua luta pelo coletivo, não pelo indivíduo. Em seu idealismo, quer fazer parte da revolução uma vez que, para ele, “só a revolução armada libertará meu povo” (SILVEIRA, 2004, p. 71).

Além de seu idealismo político, Edu também era um grande idealizador do amor. Nesse sentido, acreditamos que sua paixão por Esmeralda era, na verdade, um símbolo de seu idealismo frente à revolução. Ele ama cegamente, incontestavelmente, mesmo sem ser correspondido. Afirma, em determinado momento: “Não vou desistir. Esse amor é grande demais para que eu desista. Encontrará seu eco, sua resposta. Tenho certeza disso. Posso esperar o tempo que for necessário. Não importa” (SILVEIRA, 2004, p. 58). Pensando-a fora de contexto é possível, inclusive, direcioná-la à sua militância e seu ideal político. Nesse sentido, Edu diria que não vai desistir da luta, de seu povo, pois o tempo lhe traria a solução

que ele tanto busca, não importando o quanto tivesse que esperar ou lutar. É, de fato, o protótipo do jovem romântico: idealista e arrebatado.

À vista disso, o fato de ter conseguido uma noite de amor com Esmeralda teria relação com a proximidade que teve, ou achou que teve, de alcançar a revolução. Entretanto, o leitor sabe que Esmeralda encarna um comportamento mais liberal do final da década de 60, entregando-se a quem quer, sem compromisso. Dessa forma, desde o início o protagonista estava fadado ao fracasso, pois conquistá-la não seria possível. Não ser correspondido por ela pode relacionar-se ao fato de também não ter sido correspondido em sua luta política. Isto é, apesar de ter dado o seu melhor e ter feito o que pode, obteve apenas um “gostinho” de ambas. Conseguiu uma noite de amor com Esmeralda e o treinamento como guerrilheiro em Cuba, mas nunca conquistou o que queria de fato: o amor da primeira e, como produto da segunda, a revolução. Por outro lado, é interessante ver que ambas as lutas geraram frutos. No caso da segunda, sua imagem se mantém eternamente na memória dos amigos, que acabam atribuindo-lhe uma aura mítica. Aqui, cumpre-se o dever de memória proposto por Ricoeur: os amigos lhe fazem justiça, pela lembrança, no decorrer de toda a obra. Em relação à noite que passou com Esmeralda, descobrimos que esta gerou um filho, Pedro, cuja existência só tomamos conhecimento no final do último capítulo. A cara de Edu, Pedro foi criado pela avó materna. Estudante de medicina como o pai, também vai à Cuba – desta vez, é claro, não como guerrilheiro, mas para especializar-se como médico.

Finalmente, como já mencionado anteriormente, o dia em que Edu entrou na clandestinidade foi o mesmo em que havia ficado com Esmeralda. Quando lembra disso, localiza o leitor, pela primeira vez de forma direta, temporal e historicamente:

Hoje, 31 de dezembro de 1968, saio de Brasília. Termina aqui esse ano perturbador que vivemos, ano em que o mundo foi outro, luminoso, mas que chega ao fim em meio a um negror que só acabará quando a Revolução acontecer. Uma semana depois daquela noite que não me sai da cabeça, a noite de amor com Esmeralda, a noite das despedidas, uma semana depois daquela noite que não esqueço, e que também foi uma noite de sexta-feira, Costa e Silva e seus ministros militares decretaram o AI-5, fechando o Congresso e restabelecendo as demissões sumárias, as cassações de mandatos, as suspensões dos direitos políticos. (SILVEIRA, 2004, p. 71)

Com o fim de sua última noite em Brasília, fecha um ciclo, o de conseguir tê-la para si, mesmo que por uma noite, e inicia outro, o de alcançar a revolução. Edu

afirma: “Foi o ciclo se cumprindo: esplendor e noite escura. Fica faltando o amanhecer” (*Ibid.*).

Essa afirmação leva-nos ao subtítulo de seu capítulo: “A Noite do Princípio”. Duas interpretações são possíveis para o mesmo. A primeira, mais óbvia, refere-se à noite que seria a última de Edu em Brasília, na qual despede-se de todos. A segunda, cuja referência fica mais clara com a fala de Edu, refere-se ao próprio período ditatorial, principalmente devido à promulgação do AI-5.

Baixado o AI-5, “partiu-se para a ignorância”. Com o Congresso fechado, a imprensa controlada e a classe média de joelhos pelas travessuras de 1968, o regime bifurcou a sua ação política. Um pedaço, predominante e visível, foi trabalhar a construção da ordem ditatorial. Outro, subterrâneo, (...) foi destruir a esquerda. (...) Desde 1964, a máquina de repressão exigia liberdade de ação. Com o AI-5, ela a teve e foi à caça. (GASPARI, 2002, p. 346)

Ainda, “o resultado de todo esse arsenal de Atos, decretos, cassações e proibições foi a paralisação quase completa do movimento popular de denúncia, resistência e reivindicação” (ARQUIDIOCESE, 1990, p. 62). Dessa forma, restou-se “praticamente uma única forma de oposição: a clandestina” (*Ibid.*). Dina, a única do grupo que também militava ativamente, foi a personagem que mais sofreu consequências diretas.

Com a viagem de Edu à Cuba, acaba o primeiro capítulo. No seguinte, temos a narração de Tadeu. Morando no Rio de Janeiro uma década após a narração de Edu, assume-se homossexual e vive, pela primeira vez, sem ter que esconder sua verdadeira identidade. Descobrimos, porém, com o decorrer da história, que cinco anos subsequentes ao de sua narração morre em decorrência da AIDS. A doença, descoberta dois anos anteriores à sua morte, freou ferozmente a sexualidade vivida com a liberação mundial nos anos 60. Em seguida, o terceiro capítulo dedica-se à Dina, a mais forte do grupo. Sobre ela, falaremos mais adiante. Tonho trabalha com Dina, produzindo, finalmente, alguns de seus filmes. Esmeralda, por fim, passa o resto da sua vida morando num atelier nos Estados Unidos. Atinge sua libertação apenas após sua morte, em 2004. Em seu capítulo, o último, encontramos o subtítulo “A Manhã do Fim”. Trinta e seis anos após a Noite do Princípio, o grupo de amigos finalmente fecha seu ciclo, avistando o amanhecer que a Edu faltava. Há, finalmente, o término da ditadura, quase duas décadas após seu fim.

Ao voltar para o Brasil, pouco tempo após ter ido à Cuba, Edu foi preso na fronteira. Levado para interrogatório, foi torturado até a morte tendo, por fim, seu corpo jogado de avião na baía de Guanabara. Vítima de uma morte prematura, permanece vivo na memória de todo o grupo. Sua morte precoce, de maneira tão cruel, em nome de um ideal, torna completa a ideia de herói, representando um mártir revolucionário que, no imaginário de seus amigos, ganha a imagem de um ser mítico.

As ações dos capítulos seguintes decorrem e remetem, sempre, a esta primeira parte. São, em outras palavras, as consequências daqueles anos para os outros personagens do grupo, já adultos. Vejamos, agora, Dina.

2.2 DINA, A RESISTENTE

O capítulo de Dina, “O Ciclo das Águas”, datado de 1988, é, diferente do de Edu, narrado em terceira pessoa. A narração do capítulo do protagonista em primeira pessoa se dá pela sua sensibilidade. Ao ler a história através de sua perspectiva, é possível entendermos as consequências que as ações têm em sua vida. Se assim o fosse com Dina, por outro lado, não descobriríamos muito, visto que é uma personagem muito mais objetiva que sentimental. Ao invés dos efeitos dos acontecimentos, que nos importam, provavelmente teríamos apenas a explicação dos mesmos. Dessa forma, o narrador deste capítulo está ausente do romance como personagem, levando-nos a caracterizá-lo como heterodiegético. Além disso, também é extradiegético, uma vez que, oculto, é apenas pressuposto, como se houvesse um autor implícito. A narração centra-se em Dina e, por esse motivo, é tão limitada quanto a de Edu, uma vez que os conhecimentos da personagem orientam a focalização.

Os espaços deste terceiro capítulo flutuam constantemente entre Goiás, onde a personagem rememora sua infância; Brasília, onde passou o início de sua juventude e viveu com seu grupo de amigos; e Rio de Janeiro, onde mora no momento da narração. Menciona-se também o Chile, para onde Dina fugiu quando a repressão apertou no país e muitos de seus companheiros caíram, e depois França, onde viveu exilada. É interessante notar como Brasília, a princípio, exerce uma força de atração muito forte sobre os jovens universitários – vindos, todos, de Estados

distantes uns dos outros –, fazendo com que o grupo se unifique. Porém, com o clima de repressão mais forte na capital e após a morte de Edu, é como se a atração virasse repulsão e, um a um, todos saem da cidade.

O interstício temporal do romance, já comentado anteriormente, também faz-se relevante quando descobrimos que os personagens encontram-se, por acaso, com esse intervalo de diferença. No que se refere à memória, seus elementos constituintes para a personagem, e para todos do grupo, constroem-se de forma similar ao que acontece com Edu: lugares e pessoas que recordam estão diretamente relacionados aos lugares em que viveram e às pessoas que conheceram pessoalmente. Apesar disso, os acontecimentos rememorados não são apenas os vividos pessoalmente, mas também os “vividos por tabela”, isto é, pelo grupo a que sentem pertencer. Neste caso, relembram de maneira traumática o que seus companheiros viveram, principalmente Edu. Além disso, os lugares que evocam têm uma carga memorialística muito mais forte do que tinham para o protagonista. Este é um dos motivos usados para justificar o êxodo de todos os personagens de Brasília. Ficar lá significaria reviver, diariamente, os tempos que preferem esquecer. Ricoeur (2008, p. 59) explica esse fenômeno: “os lugares sucessivamente percorridos servem de *reminders* aos episódios que aí ocorreram. São eles que, *a posteriori*, nos parecem hospitaleiros ou não, numa palavra, habitáveis”. Assim, os encontros ao acaso do grupo a cada dez anos não acontecem em Brasília, mas no Rio de Janeiro.

Uma das principais diferenças entre o primeiro e o terceiro capítulos encontra-se no tempo em que são narrados: Edu, enquanto narra, vive os tempos de repressão, enquanto Dina os de liberdade. Os acontecimentos do período repressivo permeiam a memória da personagem, principalmente pelo seu forte engajamento na causa. Rememora, constantemente, os últimos vinte anos de sua vida. Dessa forma, o tempo, mais uma vez, não é linear. A personagem faz diversos *flashbacks*. Utilizando-nos da categorização de D’Onofrio (2007, p. 85), classificamos o tempo como invertido, uma vez que o narrador nos diz depois fatos que aconteceram anos antes, de maneira constante.

A descrição física dos personagens não é muito aprofundada no livro. Isso, provavelmente, acontece devido ao foco narrativo em primeira pessoa, algumas vezes. As únicas informações que temos referentes a isso vêm de Tadeu. Sobre Edu, por exemplo, por quem era apaixonado em surdina, sabemos apenas que era

muito bonito e tinha pele morena. Dina, por sua vez, é descrita como cheinha, baixinha e *mignon*. Sobre sua personalidade, Tadeu a descreve como “muito seriazona, muito pragmática” (SILVEIRA, 2004, p. 73), o que entra em consonância com o que havíamos explicado sobre a narração de seu capítulo. Esmeralda conta que quando Dina estava com alguém, não se apaixonava e sabia que não ia se apaixonar, era muito direta. Sempre deixou tudo muito claro desde o início, nunca iludindo ninguém. Um grande exemplo dessa sua praticidade deu-se quando decidiu perder a virgindade. Seu objetivo era ficar com Sandoval, sua paixão da época, mas não queria que ele a julgasse inexperiente. Assim, escolhe um garoto da escola, que Esmeralda classifica como cafajeste, e combina de encontrá-lo uma tarde. Foi tudo muito calculado, sem emoção alguma e, quando sai de lá, sente-se feliz por ter “virado mulher” e poder, finalmente, ficar com quem deseja.

Diferentemente do núcleo familiar equilibrado de Edu, o de Dina é formado por um pai distante e calado, mas de bom coração e honesto, e por uma mãe doente. O casamento dos dois deu-se apenas porque o pai a engravidou. A mãe sofria com a Doença de Chagas desde jovem mas, com a gravidez, seu estado piorou muito. Com a ajuda de Dois Milagres, a empregada, Dina desde cedo cuidou da mãe. Quando ela morre, assim que a menina completa dez anos, o pai decide confiar sua criação à sua cunhada, Romanza, que havia acabado de regressar de Goiás, pois sabe que ela fará um trabalho melhor. Afeito a aventuras, desaparece de cena ao decidir garimpar. Sempre que possível envia dinheiro à filha, mas, tirando isso, não se tem mais notícias dele. Depois de um tempo, descobre-se que morreu contaminado por mercúrio. Comparada à família de Edu, fica evidente que sua origem é bem mais humilde.

Sua tia, afinal, acaba tornando-se sua verdadeira mãe. Após a morte da irmã e a partida do cunhado, Romanza faz com que vida de Dina mude da água pro vinho. O ambiente torna-se alegre, perdendo o ar pesado que sempre teve. A tia sempre lhe deu muito amor – amor, este, que não recebia nem dos pais –, chamando-a constantemente de “minha joia”. Uma das grandes tristezas da personagem é não poder tê-la enterrado, visto que morreu no último ano em que Dina passou exilada. Esse é um exemplo da manipulação da realidade para construir a ficção, isto é, enquanto a existência de exilados na época da ditadura é um fato, a morte de um ente querido apenas um ano antes da Lei da Anistia representa algo maior para a personagem. Segundo Soares e Prado (2009, p. 356),

“os governos defrontaram-se com duas possibilidades: julgar e punir *versus* perdoar e esquecer”. No fim, estabeleceram uma situação paradoxal: para “não julgar, não punir, não perdoar e, acima de tudo, não esquecer” (*Ibid.*). Para a personagem, a anistia está longe de ter o papel de redenção, visto que não recuperará o que foi perdido nesse tempo – sendo a morte e enterro da tia os mais marcantes. Essa mesma ideia é apresentada quando Esmeralda e Tadeu discutem a volta de Dina do exílio:

Foi aí que Esmeralda falou que Dina voltava amanhã.
É a Anistia, disse. O país começa a refazer um pouco do que perdeu.
Refazer seu cacete! Tadeu quer dizer, mas não diz. Como se fosse possível refazer os horrores que fizeram! As vidas destruídas, as vergonhas, os caminhos fechados (...). (SILVEIRA, 2004, p. 94)

A relação de Dina com Tadeu é muito representativa da personalidade e do caráter da personagem. Quando reencontra Tonho e Esmeralda em 1988, conta a eles que cinco anos antes havia encontrado Tadeu na rua, por acaso, e quase não o reconheceu. Estava muito doente e, quando ele a viu, tentou fugir ou fingir que não era ele, mas Dina não deixou que o fizesse. Foi atrás dele e, a partir daquele dia, visitou-o diversas vezes, acompanhando-o até o final. Já acostumada, desde criança, a cuidar da mãe doente e arcar com responsabilidades de um adulto, os cuidados ao amigo foram naturais. Apesar de não ser muito emotiva, é extremamente solidária. Além disso, também é muito honesta e leal. Tadeu escreve um livro, publicado postumamente, cujos direitos autorais ficaram com seu namorado “canalha” (na opinião de Dina), Rui. Nele, o namorado aproveita-se da imagem de Edu, colocando sua foto no livro e insinuando que Tadeu e ele haviam tido um caso. Dina, revoltada com a desonestidade, cujo único objetivo era chamar mais atenção pro livro, ameaça-o, afirmando que não estava sendo justo nem com Edu, nem com Tadeu.

Um dos eventos mais traumáticos para a personagem no que se refere à repressão da época toma forma em sua prisão. Grande questionamento para ela foi “como e por que os milicos chegaram a seu apartamento” (SILVEIRA, 2004, p. 197). Explica-se, então, como tudo aconteceu:

Chegaram de madrugada, sem que nada tivesse acontecido nem ninguém ter sido preso antes, e já chegaram sabendo da sua militância na Organização. (...) E os meganhas chegaram com tudo, batendo e enfiando o cassetete na sua barriga. Ela estava sozinha no seu pequeno apartamento da L2, tia Romanza estava em Goiás, onde continuava

morando. Só chegou no dia seguinte, avisada pelo vizinho do apartamento ao lado que, felizmente, foi acordado pelo barulho e viu quando ela foi enfiada aos empurrões no camburão. (SILVEIRA, 2004, p. 197)

Quando presa, foi muito torturada. Grávida de um mês, a primeira consequência foi a perda do bebê que esperava. Anos mais tarde, já casada e preparando-se para engravidar, “acabou descobrindo que, na prisão em Brasília, perdera não só seu primeiro filho, mas a capacidade de ter outros” (*op. cit.*, p. 175). O *Projeto: Brasil Nunca Mais* nos explica que “muitas mulheres que nas prisões brasileiras tiveram sua sexualidade conspurcada e os frutos do ventre arrancados, certamente preferiram calar-se, para que a vergonha suportada não caísse em domínio público” (ARQUIDIOCESE, 1990, p. 48). A ficção, intencionalmente, não pretende representar o passado, mesmo o fazendo de alguma forma. Foi o que aconteceu nesse caso. Para Dina, o baque de, anos depois, ainda sofrer as consequências da tortura, foi muito forte. Ela afirma ter sido “difícilimo aceitar o fato; não imaginava que pela vida toda teria essa sequela da dor do cassetete qual ferro incandescente enfiado em sua barriga” (SILVEIRA, 2004, p. 175).

Ademais, percebemos na personagem as consequências do período que passou nas mãos dos militares quando ela comenta o seguinte:

Sonhava também, reiteradamente, com a cena da tortura em Brasília. Os homens vestidos de civis empurrando-a para o camburão, a cela escura e fria onde foi jogada, os tapas, os murros, os pontapés, as luzes se acendendo como holofotes e um deles enfiando o cassetete em sua boca, dizendo, Vamos, chupa! Chupa e engole, sua puta! Você não gosta? Piranha!
Acordava aos prantos. (SILVEIRA, 2004, p. 201)

Enquanto, por um lado, a tortura é a reconstrução de um fato, o processo de rememoração e o uso dele pertencem à Dina. Por incrível que pareça, ela é a única personagem que consegue, de fato, superar os traumas do passado. Prova disso é quando, por insistência de seu marido, decide adotar um filho. Dina admite que, a princípio, “tinha receio de se arrepender, de não amar verdadeiramente a criança” (SILVEIRA, 2004, p. 175). Porém, felizmente, isso provou-se errado e “hoje, quando olha para seus dois filhos, sente sem sombra de dúvida que foi a melhor decisão que tomou na vida” (*Ibid.*). Com os filhos, consegue superar esse trauma, tendo um desfecho positivo desse “luto”. Não o esquece, mas consegue lembrá-lo sem transformá-lo em um desastre melancólico.

Dez anos depois, Dina e Tonho têm uma conversa em que ele conta, pela primeira vez, que também foi torturado na época. Porém, como já foi mencionado, ele não estava engajado na luta de fato, então guarda muito ressentimento desse episódio, pois sentia que não o mereceu: “Por que estavam me quebrando ali por causa de vocês? A dor era imensa, insuportável, cada botinada daquelas nos meus rins, cada cassetada na minha cabeça, o sangue escorrendo do meu nariz, era um inferno, e eu falei” (SILVEIRA, 2004, p. 221). Quando afirma “eu falei”, confessa: “Era questão de um mínimo de justiça; eles iam me matar, e achei, francamente, achei mesmo, que era muito injusto aquilo, e falei. E como a única coisa de fato que eu sabia era sobre você, falei” (*Ibid.*). A reação de Dina frente a essa confissão é a maior prova de superação que ela poderia ter dado:

Outro tempo enorme passou, e ela disse, Eu acho que já sabia. E acho que devo lhe dizer uma coisa: chore e deixe essa dor sair de você, mas não deixe que eles continuem a te torturar até hoje. Foram eles que me prenderam, não você. Você foi uma vítima tanto quanto eu. O torturador é o único responsável por sua vítima; e a vítima é vítima, apenas isso, vítima. Em nenhum momento pode ser culpada pelos atos de seu algoz. (SILVEIRA, 2004, p. 222)

Após sua confissão, Tonho finalmente liberta-se da culpa que sentiu nos últimos trinta anos e pode, assim, seguir em frente. No entanto, afirma ser “desastroso reviver o passado, um pé no saco” (*op. cit.*, p. 263). Dina, por outro lado, “às vezes, pensa nas coisas que fazia, com significados tão diretamente ligados ao contexto político em que viviam (...), que vistas pelo prisma de hoje parecem tão longínquas, recordações de um filme” (*op. cit.*, p. 198). Enfim, a personagem encontra-se em paz com suas lembranças do passado. O fato de recordar tudo o que passou como algo que não faz mais parte de sua vida, distante, mostra a superação de tudo o que passou. Pensa naquilo como se fosse um filme, isto é, lembra-se, mas não é mais afetada pela sua memória.

Formada em geologia, Dina começou a trabalhar com questões ambientais na França, durante seu exílio. A partir de então, a questão ecológica vira sua grande bandeira. Liderando uma ONG ambiental, sua luta agora é pela preservação dos recursos hídricos. A personagem publica artigos, produz filmes sobre o assunto, com a ajuda de Tonho, e faz palestras. Numa delas, inicia seu discurso da seguinte maneira:

“Um dos fenômenos mais bonitos da natureza talvez seja o ciclo das águas, o ciclo contínuo e constante de renovação da água que existe no planeta. É graças a esse circuito perpétuo, movido pela energia do sol, que podemos considerar a água nosso bem mais abundante. É através dessa renovação altamente complexa e incessante – evaporação, formação de nuvens, chuva, precipitação, escoamento superficial e subterrâneo –, que ocorre a transferência de água de um estado para outro, ao longo de um período que pode durar horas ou milhares de anos. É esse o processo que purifica a água de suas impurezas e a faz cair em forma potável, transforma a água salgada que evapora dos oceanos em água doce” (SILVEIRA, 2004, p. 185).

O subtítulo deste capítulo, “O Ciclo das Águas”, pode ser associado à vida da personagem. A princípio, quando comenta o ciclo de constante renovação da água que existe no planeta, Dina, de certa forma, faz referência ao ciclo da vida. Já entenderemos o porquê. Primeiramente, considera a água o nosso bem mais abundante, enquanto a vida, de fato, é nosso maior bem. Comenta ser através da renovação complexa e incessante de seu ciclo que a água transfere-se de um estado para o outro. Da mesma forma, a vida está constantemente envolta em mudanças, e estas muitas vezes não são fáceis. Ela menciona, logo em seguida, que a transferência de estado da água pode acontecer em horas ou milhares de anos. Assim sendo, os processos de mudança de nossa vida podem acontecer de curto a longo prazo, seja para algo bom ou ruim, como a superação de um trauma. Por fim, menciona ser esse ciclo o responsável pela purificação da água de suas impurezas. A purificação das impurezas seria o trabalho, através da memória, de superação dos nossos infortúnios.

O resultado disso, segundo ela, seria a transformação da água salgada em água doce, isto é, a passagem de um estado penoso ou triste a algo agradável. No caso de Dina, sua vida começou a ser totalmente renovada em seu exílio, quando deu início aos seus trabalhos ligados a questões ambientais. É sua volta ao Brasil, porém, com a anistia, que marca seu recomeço. É interessante perceber como a personagem nunca abandona a luta, está continuamente engajada em algo: agora, suas metas estão redirecionadas não mais na questão política, mas na preservação ambiental e, assim, na nossa sobrevivência. Dina cumpre o ciclo e alcança o estado de plenitude. Apesar de não esquecer seus demônios – e a personagem afirma ter muitos –, trabalha-os e não permite-se ser dominada por eles. Tonho, ao confessar-se à amiga e ao continuar seu trabalho com os filmes, que tanto ama, alcançou o mesmo estado. Não é à toa que, no final do livro, os dois sejam os únicos sobreviventes do grupo.

Por fim, justificamos a escolha do adjetivo usado para definir a personagem no início deste subcapítulo: a resistente. Acreditamos ser Dina a personagem mais forte do romance, e a palavra usada para assim descrevê-la o faz em quatro sentidos diferentes: o primeiro, mais óbvio, refere-se à sua participação na resistência contra a ditadura; o segundo, no sentido de resistir à passagem do tempo; em seguida, por ser muito firme, isto é, nunca desistir de nada e, mesmo com os problemas do caminho, sempre seguir em frente; por fim, devido à sua obstinação: quando não há mais a causa “abaixo a ditadura” a lutar, não se dá por vencida. Vendo algo errado, adota um novo partido e continua a resistir.

Em momento algum a autora declara ser algum dos personagens. Assim, a hipótese de o romance ser uma autobiografia é descartada. Porém, devido ao passado de Maria José Silveira referente ao seu engajamento político durante o período ditatorial, é possível relacioná-la com a personagem Dina. A autora, assim como a personagem, estudou em meados dos anos 60 na Universidade de Brasília. Também como a personagem, muda-se para São Paulo após se formar. Ambas precisaram entrar para a clandestinidade, por desenvolver atividades consideradas subversivas na época, e as duas foram exiladas, Maria José, no Peru, e Dina, na França. Por fim, possuem um casal de filhos. Apesar disso, o conhecimento que se tem da história real – apresentada nas orelhas e agradecimentos do livro – não faz com que confundamos ficção com realidade, mesmo com certa afinidade de elementos. A maneira com que a autora manipula essa realidade para construir o romance é significativa e não se sabe até que ponto Dina é um ente reproduzido ou inventado. A aparente semelhança da personagem fictícia faz parte da construção linguística, logo, não podemos afirmar que o livro seja uma autoficção.

3 K. – RELATO DE UMA BUSCA

Assim como *O Fantasma de Luis Buñuel*, *K. – Relato de Uma Busca* é uma narrativa polifônica. Entre as duas obras, porém, há uma grande diferença: enquanto naquela a pluralidade de vozes segue uma sequência cronológica pré-definida, nesta o leitor encontra-se, a princípio, completamente perdido. Dividida em 29 capítulos, diversas vozes sem identificação clara, misturadas às de K., intercalam-se para narrar suas histórias. O primeiro capítulo é um dos poucos que possui data definida, 31 de dezembro de 2010. Marcando o início do romance no presente, este e o último capítulos são os únicos cuja narração dá-se na primeira pessoa. Sobre ele, falaremos mais à frente. Com a exceção de algumas partes, o romance inteiro é narrado em terceira pessoa. Os capítulos que não seguem essa forma possuem um narrador cuja fala dirige-se diretamente a alguém, isto é, como se estivéssemos lendo a “transcrição” de um diálogo.

Ausente como personagem, o sujeito do discurso está oculto. Como acontece no capítulo que narra a história de Dina, em *O Fantasma de Luis Buñuel*, o autor está implícito, fora da ficção que narra. Dessa forma, o classificamos como heterodiegético. Centrada nos personagens, a narração é mais limitada, uma vez que o narrador sabe apenas o que a personagem que a orienta sabe. “A profundidade, externa e interna é, portanto, restrita” (REUTER, 2004, p. 76). Além disso, podemos considerá-lo um narrador onisciente seletivo, uma vez que apresenta o ponto de vista de um ou vários personagens no momento presente, pela mente deles. Neste caso, o discurso indireto livre é frequentemente utilizado. Por fim, no que se refere ao momento da narração, temos duas classificações que se encaixam: por um lado, pode-se dizer que é ulterior, pois o primeiro capítulo, datado de 2010, indica que a narração que vem a seguir está num passado relativamente longínquo; por outro, em todos os capítulos tem-se a ilusão de que a narração ocorre no momento da ação. Assim, além de ulterior, a classificaremos como simultânea.

A construção do espaço na narrativa é muito interessante. Enquanto sabemos, superficialmente, onde os personagens estão – em São Paulo, por exemplo –, a desinformação referente aos lugares, propriamente ditos, percorrem toda obra. Permeado pela ausência de descrições, todo o espaço parece ser atópico, isto é, desconhecido e hostil. Ainda assim, em alguns momentos os lugares

do romance “ancoram-no” ao real, dando a impressão de refleti-lo. Quando conveniente, exemplificaremos. Visto que o enredo desenrola-se a partir do desaparecimento de uma professora universitária, durante a ditadura no Brasil, essa incerteza a respeito do espaço aproxima-se à imprecisão em que vivem os personagens, principalmente K., a respeito do destino da filha.

Algumas indicações temporais comuns ao texto e extratexto também influenciam na impressão que temos de estar lendo algo próximo à realidade, tais quais o recorte cronológico e, mais especificamente, (poucas) determinadas datas. Porém, devemos lembrar que ambos os universos, linguístico e extralinguístico, possuem um efeito de semelhança cujo resultado não é natural, mas proveniente de uma construção fictícia (REUTER, 2004, p. 150). Apesar de situar o leitor temporalmente a partir do contexto (eventos, nomes etc.), dificilmente aparece uma data específica. Além disso, sem linearidade alguma, a inversão da narrativa confunde o leitor constantemente no que se refere ao tempo.

Tem-se a impressão de que nós, os leitores, somos “cúmplices” de K.: durante a narrativa, não sabemos muito mais que o personagem principal. A informação extra que recebemos provém da construção da obra, baseada na pluralidade de vozes mencionada há pouco. A ficção, portanto, preenche suas lacunas. A busca do personagem por informações é, também, tarefa do leitor. De certa forma, assim como K., estamos com os olhos vendados. Nenhuma informação é fornecida de maneira direta e clara, e cada pequena narrativa, de uma voz que não a do personagem principal, nos oferece uma pista para que possamos entrelaçá-las e dar-lhes sentido.

Sem conhecimento algum sobre o extratexto, pensa-se na possibilidade de K. ser o próprio autor, Bernardo Kucinski. Apesar de não declarar isso em momento algum – o que excluiria a hipótese de o romance ser uma autobiografia –, certos elementos contribuem para tal pensamento. Um deles, por exemplo, é a própria epígrafe do livro, já mencionada na introdução deste trabalho, assinada pelo autor: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. Ademais, o nome do personagem principal, K., parece sugerir uma interpretação fictícia de Bernardo Kucinski, utilizando a inicial do sobrenome como representação de si. Por conseguinte, pensou-se na possibilidade de sê-lo uma autoficção. Nesta, é comum o leitor ter dúvidas em relação ao autor (ele está contando sua vida ou a do

personagem fictício?), tendo, assim, dupla recepção: ficcional e bibliográfica. É neste ponto que a realidade nos ajudará a ver que não é este o caso.

O relato da busca a que o título da obra se refere representa a “caça” à filha de K.: desaparecida durante o período da ditadura, seu pai faz o possível para encontrá-la. A filha, Ana Rosa Kucinski Silva, aparece na obra como A. Já na orelha do livro, ficamos sabendo da relação do autor com ela: “(...) Bernardo Kucinski, irmão da professora ‘desaparecida’ Ana Rosa”. O projeto *Brasil: Nunca Mais*, ao relatar casos famosos de desaparecidos políticos, confirma a informação: “Os policiais farsantes concordaram e apresentaram ao jornalista Bernardo Kucinski, irmão de Ana Rosa, um bilhete manuscrito (...)” (ARQUIDIOCESE, 1990, p. 267). Sabemos, então, com evidência documentária, que diferente do personagem principal o autor não era seu pai, mas irmão. Como uma parcela de autores que escreveram sobre o período ditatorial na contemporaneidade, temos em mãos o exemplo de uma obra produzida a partir da ficcionalização da visão dos pais.

3.1 A VOZ DE K.

A primeira coisa a se notar relacionada ao protagonista é o fato de não ter nome. Do início ao fim, é identificado como K. O uso da inicial tem uma função importante em sua designação: desestabilizar sua identidade. A bem da verdade, ninguém importante tem nome na obra. Se muito, nomeia-se militares, tal qual Sérgio Fleury, e personagens secundários, como informantes, ajudantes etc. Nesse último caso, são mencionados apenas pelo primeiro nome ou apelido.

3.1.1 Kucinski e Kafka

Para aqueles familiares com a literatura kafkiana, a semelhança do nome do personagem com Joseph K., de *O Processo*, não passará despercebida. Na obra, o bancário Joseph K. é acordado, numa manhã comum, por dois servidores da justiça que comunicam-lhe que está preso. O motivo não lhe é esclarecido e, por um ano, sabendo ser inocente, tenta descobrir de que crime é acusado. Durante esse tempo, conhece o labirinto sem saída em que está encurralado, controlado por funcionários ignorantes e corruptos do Tribunal de Justiça. Após esse período, conclui que lutar

contra esse absurdo sistema é inútil, e acaba capturado e assassinado por dois agentes do tribunal. Subordinado a um castigo inconcebível pelas leis normais, é, em síntese, acusado e condenado sem ter cometido crime algum. A afinidade com *O Processo* vai além do nome do protagonista. Para diferenciá-los, na explicação a seguir representaremos K., do romance aqui analisado, pela inicial, e o de Kafka por Joseph.

Joseph representa, de certa forma, tanto K. como sua filha – que, mais à frente, em uma carta, autodenomina-se A. Os dois protagonistas de Kucinski encontram-se, assim como o personagem kafkiano, envolvidos em um processo sem solução. À mercê de militares cujo poder parece ser ilimitado, a filha reconhece que corre o risco de ser presa, e não tem muito a fazer em relação a isso, pois se quiserem a deter, o farão; o pai, por outro lado, após seu desaparecimento e busca incessante de mais de um ano, reconhece que não a encontrará, principalmente devido à falta de informações. Descubrem que encontram-se em um labirinto sem saída.

Nenhum dos três têm direito a advogado ou defesa de qualquer forma. Logo no primeiro capítulo em que ganha voz, K. relata ter conversado com um advogado que lhe confessa não poder fazer nada. Segundo ele, “nas prisões de motivação política, os tribunais estavam proibidos de aceitar pedidos de habeas corpus. Não há nada que um advogado possa fazer. Nada. Esta é a situação” (KUCINSKI, 2014, p. 17). Da mesma forma, os presos políticos eram julgados e condenados sem qualquer direito à defesa. Kafka, em seu contexto particular, explica exatamente o que K. e A. vivem:

Queixas junto à administração não trouxeram o menor êxito, e por certo é proibido rigorosamente aos advogados mudar por conta própria o que quer que seja nos aposentos. Mas também esse tratamento dos advogados tem seu fundamento. Quer-se excluir a defesa da melhor maneira possível, tudo deve ficar sob a responsabilidade do próprio acusado e apenas dele. Um ponto de partida nem um pouco ruim, no fundo, mas nada poderia ser mais errado do que concluir disso que junto àquele tribunal os advogados são inúteis para o acusado. Pelo contrário, em nenhum outro tribunal eles são tão necessários quanto nesse. É que o processo de um modo geral não é apenas secreto para o público, mas também para o acusado. Naturalmente apenas na medida em que isso for possível; no entanto isso é possível em uma dimensão bastante ampla. Também ao acusado não é dado o direito de averiguar os documentos do tribunal, e querer deduzir como são os documentos a partir dos interrogatórios feitos é bastante difícil, sobretudo para o acusado, que, querendo ou não, está inseguro e é distraído por todo o tipo de preocupações. (KAFKA, 2013, p. 140)

Além de não terem direito à defesa, os presos políticos muitas vezes sequer sabiam com exatidão do que estavam sendo acusados. Alheios ao processo que lhes condenava, enquanto o público estava alheio ao que acontecia ao seu redor. Diversas vezes o narrador de *Relato de Uma Busca* relata: “lá fora segue a vida inalterada: senhoras vão às compras, operários trabalham, crianças brincam, mendigos suplicam, namorados namoram” (KUCINSKI, 2014, p. 24).

Dentre diversos pontos de intersecção entre as duas obras, a lentidão do processo e o desgaste psicológico proveniente dele estão entre os principais.

E quando K. às vezes observava, totalmente esgotado com os discursos, que tudo avançava de modo bem devagar, mesmo se levadas em conta todas as dificuldades, replicavam-lhe que tudo estava longe de avançar devagar, muito pelo contrário (...). (KAFKA, 2013, p. 148)

A longa espera sem resultados, a ausência de respostas e o impedimento de poder concluir o processo, após tanto esforço, destrói os personagens. No caso de Joseph e A., por exemplo, essa destruição é representada pela morte; para K., na culpa de não poder ter salvo a filha e sua responsabilização por isso. A ausência do corpo da filha, acima de tudo, impede-o de superar sua morte, o que faz com que carregue essa cruz pelo resto de sua vida. Em ambos os romances, a matéria central constitui-se do absurdo, da perda de sentido e da negatividade da experiência de K.

3.1.2 O Percurso De K.

A filha de K. – a quem também chamaremos de A. –, professora universitária de 32 anos, normalmente o visitava aos finais de semana. Em um domingo qualquer, após dez dias de sua ausência, o protagonista sente a angústia tomar-lhe conta. Decide ir à USP no dia seguinte, local onde a filha dá aulas no curso de Química. As colegas lhe confirmam que A. não aparece há onze dias, o que é incomum. A partir disso, o pai contata um amigo advogado que, como mencionado previamente, lhe diz não poder fazer nada. Algum tempo depois, lê no jornal uma notícia de que um arcebispo convoca uma reunião com familiares de desaparecidos políticos, e decide participar dos encontros do grupo.

Até o desaparecimento da filha, K. estava alheio aos problemas políticos do país. Tendo ele fugido da Polônia, anos antes, devido ao seu rico passado de militância política, não queria se envolver. Porém, com o sequestro de A., vai atrás

de informações da forma que pode. Descobre que Caio, um conhecido, é informante da polícia, e pede-lhe ajuda. No dia seguinte, um informante chamado Amadeu aparece, oferecendo-lhe auxílio. Quando contatam-lhe com notícias, ambos confirmam a prisão da filha, mas não sabem de nada além disso. Dois dias depois a história muda: repetem, com ênfase, que ela nunca foi presa. Ele sabe, porém, que mentem agora e a primeira informação era a verdadeira.

Numa das reuniões com o grupo de familiares de desaparecidos políticos, aproxima-se dele uma mulher que afirma ser cunhada de A. Só então “percebeu a vastidão da outra vida, oculta, da filha” (KUCINSKI, 2014, p. 42) e descobre que ela era casada. Seu marido, também desaparecido, dono de uma biblioteca recheada de livros revolucionários, era desde jovem obcecado por política. Através de seu primo, K. fica sabendo que o casal vivia uma vida dupla, envolvidos na luta clandestina.

Sem noção alguma de quanto tempo passou, o leitor entende que K. havia estado em Londres e Genebra, procurando informações, e agora situa-se nos EUA, buscando ajuda do *American Jewish Committee*. Apesar de ter o apoio de pessoas confiáveis, não descobre mais do que já sabia. Informam-lhe que “era como se em torno dela e do marido tivessem erguido uma muralha de segredo impenetrável” (*op. cit.*, p. 61). Sabemos, por evidência documentária, que as duas famílias impetraram vários recursos judiciais na tentativa de localizá-los, obtendo a negativa de sua prisão (ARQUIDIOCESE, 1990, p. 267). É o que acontece em seguida no romance: o Ministro da Justiça revelaria, no noticiário do Estadão, o paradeiro de desaparecidos. Porém, deu informações falsas de pessoas que sequer haviam sumido, afirmando que sua pena já estava cumprida. Enquanto isso, sobre os nomes dos desaparecidos de fato, procurados pelas famílias, declara que nunca haviam sido presos. Especificamente sobre A., cujo caso já era conhecido na mídia, comunica-se que não há registros nos arquivos do governo. K. afirma que “a falsa lista revelou-se arma eficaz de uma nova estratégia de tortura psicológica. Teria sido melhor não dizerem nada” (KUCINSKI, 2014, p. 67).

K. é claramente um personagem desesperado, dilacerado pela dúvida do paradeiro da filha e, pior ainda, pela dúvida se ainda está viva ou não. “A perpetuação do sofrimento, pela incerteza sobre o destino do ente querido, é uma prática de tortura muito mais cruel do que o mais criativo dos engenhos humanos de suplício” (ARQUIDIOCESE, 1990, p. 260). Nesse sentido, faz uma comparação

interessante entre a ditadura militar brasileira e o nazismo. Diferente da primeira, no último registravam-se os presos e mortos, visto que cada um tinha identificação.

Até os nazistas que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos. (...) os goim⁴ de cada lugar sabiam que os seus judeus estavam enterrados naquele buraco, sabiam quantos eram e quem era cada um. Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas. (KUCINSKI, 2014, p. 23)

Como afirmado pelo protagonista, não havia a agonia da incerteza visto que, apesar da grande tragédia, os familiares podiam, no mínimo, enlutar os entes queridos. A K., tal “privilégio” era negado.

O personagem vai atrás de um rabino para, mesmo sem corpo, colocar uma lápide com o nome da filha. Seu pedido é negado.

A falta da lápide equivale dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento diante do que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos. (KUCINSKI, 2014, p. 79)

O protagonista é engolfado por um sentimento de culpa, como se fosse responsável pelo desaparecimento da filha. A reconstrução dos fatos, objetiva, opõe-se às reações e sentimentos que os personagens têm, e é aí que está, em grande parte, a subjetividade da obra.

Após a impossibilidade de fazer uma lápide para A., decide compor um pequeno livro de memórias, uma “lápide em forma de livro”. Escreve-o com a ajuda das amigas da filha mas, ao buscá-lo na gráfica, o dono pergunta-lhe se está louco por deixar aquele material subversivo lá, retrucando-lhe: “mas ela não era comunista?”. Essa pergunta, também usada como argumento pelo rabino, passa a impressão de que, para o outro, a subversão é explicação suficiente para o desaparecimento e, ainda, implicitamente, a ideia de que ela teve o que mereceu.

Apesar de desolado, K. persiste em sua busca. Mexendo em suas coisas antigas, encontra uma caixa de fotos da filha. Duas das fotos que ali estão, leva a um médico do Rio de Janeiro, junto com a única foto que possui do genro.

Perante o retrato solene de formatura da filha, o médico fez sinal negativo peremptório. Não a reconheceu. Confrontado com a segunda fotografia, a do rosto sofrido, repetiu a negativa, mas K. sentiu hesitação. Depois, ao ver

⁴ Plural de pessoa não judia

a foto do marido, novo sinal negativo, mas dessa vez K. teve a certeza de que o homem se perturbara. (KUCINSKI, 2014, p. 116)

Os autores de *Brasil: Nunca Mais* informam-nos que não era incomum os médicos-legistas, geralmente vinculados às Secretarias de Segurança Pública, participarem da ocultação de cadáveres. “O objetivo desse comportamento era o de impedir que os familiares, ao encontrarem o corpo dos mortos, pudessem constatar as marcas das sevícias neles praticadas” (ARQUIDIOCESE, 1990, p. 234).

Vale a pena mencionar um episódio explicado mais profundamente em *Brasil: Nunca Mais*, que também aparece no romance:

Não bastasse o desespero da procura, a família de Ana Rosa ainda veio a ser vítima de um processo de extorsão e chantagem por parte de pessoas ligadas ao DOI-CODI-II Exército. Alguns militares e informantes daquele órgão, montaram um plano para extorquir dinheiro em troca de informações acerca de seu paradeiro. Sobre os fatos, houve, inclusive, uma ação penal que condenou os autores da trama. Esse episódio é exemplo do desespero de familiares de desaparecidos, bem como demonstração das ignomínias que os organismos de repressão política podem praticar. (ARQUIDIOCESE, 1990, p. 267)

No capítulo *Os extorsionários*, tomamos conhecimento de um falso general que havia contatado K. afirmando ter localizado sua filha e, em troca de dinheiro, levaria uma carta escrita por ela. Era uma farsa. Agora, o sargento era processado pelos próprios militares, visto que o caso ganhou notoriedade e colocou as Forças Armadas em má situação. Apesar de ter como pano de fundo um caso real, a forma como é construído atribui-lhe seu caráter ficcional. A presença de K. no Tribunal de Justiça Militar – cuja existência ele ignorava até então –, os pensamentos que tem no decorrer do processo, sua reflexão acerca de todo o caso e a reação que tem após a sentença do sargento (“Mas e a minha filha?”, pergunta K., erguendo-se num ímpeto, depois de lida a sentença. ‘Onde está minha filha?’, repete aos gritos.” (KUCINSKI, 2014, p. 149) são elementos fictícios.

Sobre a voz de K., é interessante o fato de o conhecimento que se tem da história real, relatada nas orelhas do livro, no posfácio, em livros como *Brasil: Nunca Mais*, não fazer-nos confundir ficção com realidade, mesmo com a grande afinidade aos elementos historiográficos. A maneira com que o autor manipula essa realidade para construir o romance é significativa. Primeiramente, temos o que seria a visão do pai de Kucinski, a quem não conhecemos de fato. Até que ponto ele é um ente reproduzido ou inventado? Não se sabe e, por esse mesmo motivo, devemos

desconsiderá-lo como (apenas) reproduzido. É claro que o personagem fictício é dependente de sua relação com alguma entidade real – e essa semelhança pode nos confundir –, mas é preciso lembrar que isso faz parte da construção linguística. Candido (2009, p. 67) afirma que o “arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção”. Ainda segundo o autor,

a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. (CANDIDO, 2009, p. 75)

Por meio da visão de K., temos um processo de rememoração único. Apesar de o narrador não estar na ficção, ele acompanha o protagonista, narrando apenas o que ele sente ou sabe. Assim, o uso que faz da rememoração pertence apenas à capacidade criadora deste indivíduo.

3.2 AS OUTRAS VOZES DO ROMANCE

A partir das outras vozes do romance percebemos claramente a barreira entre realidade e ficção. Enquanto na voz do protagonista permeia-se um discurso que pode ter traços memorialísticos, as outras vozes têm o objetivo claro de preencher as lacunas da ficção. Retomando a fala de Schmidt (2007, p. 127), há “diversos discursos de memória conflitantes relativos àquele acontecimento. Dentre eles, destacam-se o discurso governamental, o dos comandantes militares e o das vítimas e seus familiares”. No romance, quase todos esses grupos ganham voz. Através deles, temos informações privilegiadas, que fogem ao conhecimento de K., nos dando a possibilidade de uni-las ao que o personagem principal nos apresenta. Mais uma vez, faz-se necessário evocar o fato de os capítulos não seguirem ordem cronológica e não terem ligação direta entre si, portanto são os pequenos detalhes que indicam a relação entre um e outro. A seguir, selecionamos as principais vozes que nos ajudam a desvendar os “mistérios” do romance.

3.2.1 O Casal Desaparecido

Quando A. e seu marido aparecem pela primeira vez, não é possível identificá-los. Sua identidade só fica esclarecida alguns capítulos à frente, conectando informações. Nessa primeira aparição, em *A queda do ponto*, encontram-se em seu pequeno apartamento, em pânico. Acabam de descobrir que há um traidor ou agente infiltrado na Organização. Começam a repassar as instruções da organização, considerando a pior hipótese: a de que o companheiro que caiu não resistirá à tortura e entregará algum dado, o que pode levar a encontrá-los.

Duas informações, neste capítulo, são importantes para identificarmos os dois como A. e seu marido. A primeira refere-se ao pacto pré-nupcial, “firmado para tentar isolar cada um dos riscos do outro” (KUCINSKI, 2014, p. 27). Mais à frente, depois do desaparecimento da filha, K. encontra-o: “Casamento oculto é uma contradição (...). Talvez a explicação esteja no pacto pré-nupcial, encontrado por K. O pacto determina a total separação de bens entre os dois. Estranha preocupação materialista num casal revolucionário” (*op. cit.*, p. 46). A segunda refere-se a uma “norma de segurança” que o casal decide tomar, caso sejam presos:

A última tarefa de ambos é a inserção da pequena cápsula de cianureto num vão entre dentes. Há tempos firmaram a jura de não se deixarem pegar vivos, para não entregar companheiros sob tortura. As cápsulas de cianureto não estão no manual de conduta. (KUCINSKI, 2014, p. 28)

Quando K. descobre que a filha era casada, já depois de seu desaparecimento, decide ir conhecer a família do genro. Descobriu que, desde jovem, ele era obcecado pela política. “Viu seus livros, uma biblioteca inteira de pregação revolucionária” (*op. cit.*, p. 43). Alguns capítulos depois, temos a breve história de um jovem que roubava livros. O capítulo é finalizado da seguinte maneira:

Tempos depois, capturado e desaparecido pelos militares, deixou, como único bem, a biblioteca revolucionária de mais de dois mil tomos (...). Talvez soubesse, isso sim, e desde sempre, que os livros seriam os únicos vestígios de sua vocação revolucionária, pequenas lápides de um túmulo até hoje inexistente. (KUCINSKI, 2014, pp. 53-54)

O narrador também conta que “seu traço dominante era o maxilar projetado para fora, compondo uma imagem de determinação e intransigência” (*op. cit.*, p. 52). O

que nos parece uma informação sem importância, determinará, mais à frente, a confirmação de sua identidade.

Em um capítulo posterior, temos o seguinte relato escrito: “Informe do agente Souza, 20 de maio de 1972. Reunião do comando regional ALN/RJ. Participaram os elementos consignados (...) e um Rodriguez, ainda não consignado” (*op. cit.*, p. 91). Atentemos a três coisas neste pequeno trecho: a data, anterior ao sequestro de A. e seu marido, que aconteceu em 1974; a menção à ALN, Ação Libertadora Nacional, organização política que participou da luta armada contra a ditadura militar; por fim, a menção ao codinome Rodriguez. O agente Souza, em seguida, descreve-o: “Rodriguez é de altura mediana, magro, cabelo negro e de feições marcantes, com maxilar saliente (...)” (*op. cit.*, p. 92). É Rodriguez quem narra o penúltimo capítulo da obra. Nele, escreve uma carta a um ex-companheiro da Organização e afirma: “Esta é a última mensagem que V. receberá de mim. É possível que ao recebê-la eu e minha companheira já estejamos mortos. Sentimos que o fecho se cerca” (*op. cit.*, p. 180). Quatro capítulos, distantes, completamente fora da ordem cronológica, apenas para confirmarmos a identidade de “Rodriguez”, marido de A. Podemos relacionar esse mistério com a preocupação que os membros de organizações de esquerda tinham, mesmo dentro delas, em ocultarem suas verdadeiras identidades; essa preocupação em esconder-se é trazida à tona de maneira forte, quando o autor constrói a narrativa de forma que o leitor precise unir pequenas peças para encontrar o personagem. É como se nós, também, procurássemos o casal, onde quer que consigamos. Além disso, essas outras vozes são a única chance que temos de saber mais sobre ele, visto que K., até o momento do desaparecimento da filha, sequer sabia de sua existência.

Apenas uma vez, temos a voz direta de A. no romance. É, aliás, quando descobrimos chamar-se A. Ao escrever uma carta de quatro páginas a uma amiga, relata-nos pequenas coisas que unem-se ao que descobrimos no decorrer da obra. Assim como Rodriguez, afirma sentir o perigo rondando, visto que todo dia alguém é preso no campus da faculdade. Conta que sua única alegria é sua cachorrinha, Baleia, “homenagem ao Graciliano, claro” (KUCINSKI, 2014, p. 48) – vale lembrar que o autor de *Vidas Secas* pertencia ao Partido Comunista do Brasil –, com quem passeia toda tarde no parque. Confessa que até desses passeios sente medo, mas não pode negá-los a ela. Essa informação, mais à frente, também será importante. Por fim, declara o *status* secreto de seu casamento: “A propósito, nem meu irmão

nem meu pai sabem que nos casamos. Meu pai não sabe nada da minha vida. Tudo tem seu motivo” (KUCINSKI, 2014, p. 50). O motivo, imagina-se, era protegê-lo da repressão.

3.2.2 Sequestrador e “Capataz”

O medo de A. concretizou-se: afinal, ela e Rodriguez foram sequestrados enquanto passeavam com a cachorrinha. No capítulo *A cadela*, o narrador, claramente o sequestrador do casal, conta:

O que fazer com a cadela? Com o casal deu tudo certo, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rastro, sem testemunha, nada, serviço limpo, nem na casa entramos, para não correr risco com vizinhos, casa muito colada nas outras; pegamos os dois no beco, de surpresa; uma sorte, aquela saída lateral do parque, meio escondida, quando os dois se deram conta, já estavam dentro do carro e de saco na cabeça, só a cadela latiu, mas já era tarde. Agora essa maldita cadela, filha da puta, não para de incomodar. Não tínhamos pensado na cadela. O Lima levantou tudo – o danado, até o nome da cachorrinha, Baleia, nome besta para uma cadelinha miúda e peluda pra caralho. (KUCINSKI, 2014, p. 63)

Esse trecho, num ponto, é muito irônico. Enquanto há uma grande preocupação com o destino da cadela, o das pessoas perseguidas não parece ser problema. Enfim, mais uma vez, a ficção dá conta do que a realidade não dá. Com essa voz, preenche-se a lacuna de como se deu o sequestro.

Em seguida, aparece a visão de um dos “capatazes” da operação. Com um personagem denominado Mineirinho, ninguém menos que Fleury conversa sobre um “velho”, que descobrimos ser K. Todo o seu discurso, carregado de ódio, visa a torturar K. psicologicamente. Lembra, por exemplo: “lembra do velho que nós fodemos mandando o Fogaça inventar que viu a filha dele? Pois não é que o velho não desiste?”. E continua: “Pega aí o endereço dele pra mim, enquanto eu ligo pro Rocha, lá em Lisboa” (KUCINSKI, 2014, p. 71). Em seguida, concebe um novo plano:

É do consulado? Me chamem o Rocha, por favor, digam que é o Fleury. E aí Rocha? Tudo bem? Preciso que você faça o seguinte. Pegue aí uns folhetos desses capitães aí da tal Revolução dos Cravos, dessa palhaçada, e mande pelo correio para o endereço que o Mineirinho vai te passar. Faça um pacote e mande, via aérea, não escreva nada. Só o endereço e o remetente. O remetente você vai escrever à mão, como se fosse uma moça”. (KUCINSKI, 2014, p. 71)

Esse episódio é narrado, anteriormente, por K., quando conta que recebe um pacote exatamente como o descrito. Conclui: “Montaram uma farsa. Um teatro para me torturar” (*op. cit.*, p. 35).

Por fim, pela primeira vez temos a prova de que A., realmente, está morta. Diferentemente de K., o leitor tem o *privilégio* de receber tal informação: “Entregar a moça, onde é que o cara tem a cabeça? Mesmo que eles estivessem vivos, como é que ia entregar, depois de tudo o que aconteceu? Não é para acabar com as provas? Pois nós acabamos” (*op. cit.*, p. 76).

3.2.3 Jesuína, A Faxineira

Nesse painel múltiplo de vozes, uma das mais marcantes é a de Jesuína. Mandada à uma terapeuta pelo seu chefe, por ter, frequentemente, ataques nervosos, conta o que vive no ambiente de trabalho. A partir deste relato, muitos pontos da narrativa interligam-se. Primeiramente, descobrimos que quem lhe arranhou o emprego foi o delegado Sérgio Paranhos Fleury, do esquadrão da morte. Ao descrever sua rotina de trabalho, menciona o tempo todo a Casa de que ocupava-se. A terapeuta pergunta-lhe que tipo de casa é essa, e em resposta: “era uma cadeia, só que disfarçada de casa” (KUCISNKI, 2014, p. 124). Com a descrição que dá em seguida, descobrimos que ela limpava a Casa da Morte, em Petrópolis. Segundo o Projeto *Brasil: Nunca Mais*:

Para facilitar ainda mais seu trabalho, situando-o à margem da própria legislação autoritária vigente, o sistema repressivo passou a dispor de seus próprios “aparelhos” [casas, sítios ou apartamentos], nos quais presos políticos eram mantidos em cárcere privado, após serem sequestrados. Alguns encontraram a morte naqueles locais. (ARQUIDIOCESE, 1990, p. 239)

A Casa da Morte encaixa-se nesta descrição. Lá, conforme o relato de Jesuína, no andar de baixo, havia celas e uma parte fechada, onde interrogavam os presos. Os ataques nervosos da faxineira iniciaram-se ao ouvir os gritos dos encarcerados. Mais abaixo ainda, segundo ela, havia uma espécie de depósito.

A faxineira continua descrevendo a casa e comenta que, em seu subterrâneo, havia um tambor de metal. Nele, os presos eram jogados e, algumas horas depois, saíam enrolados em sacos de lona amarrados. Depois desse processo, lavavam tudo, atiravam algumas roupas e pertences no tambor e tacavam fogo. Os dois

responsáveis por este processo eram “dois mineiros da PM, eles eram chamados assim mesmo, os PM mineiros, nunca pelos nomes” (KUCINSKI, 2014, p. 131). Com esta alegação, temos mais um retrato que relaciona Fleury e o “Mineirinho”, mencionados na sessão anterior. Assim, além de planejarem a tortura psicológica de K., ligam-se à tortura de presos políticos.

Jesuína também conta sobre a presença de um médico do Rio chamado Leonardo. Segundo ela, “se o doutor Leonardo ia embora eu sabia que era o fim, já tinham terminado com aquele preso, que logo levariam ele lá pra baixo...” (KUCINSKI, 2014, p. 129). Dentre diversos outros detalhes, o último relevante para nós:

“O Fleury mandou eu descer e ficar de novo com a moça, para ver se ela falava mais alguma coisa. De madrugada chegou o doutor Leonardo. Lá de baixo eu adivinhei que era o médico e avisei baixinho, quando vem o médico é porque vão maltratar, fazer coisa ruim. Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundos começou a se contorcer. Eles nem tinham aberto a cela, ela caiu de lado gemendo, o rosto horrível de se ver e logo depois estava morta. Parecia morta e estava morta mesmo.” (KUCINSKI, 2014, p. 130)

Temos, enfim, a narração da morte de A., caracterizada pela cápsula de cianureto. Além disso, aparece, enfim, o médico do Rio a quem K. havia levado as fotos de sua filha e de seu genro. Na situação, após vê-las, afirma não conhecer as pessoas, mas sua hesitação entrega-o, e agora sabemos por quê.

3.2.4 Os Colegas De A.

A primeira menção que temos sobre os colegas de trabalho de A. encontra-se em uma carta que escreveu à amiga. Ela diz:

Na Química sinto falta de chão, não consigo mais me alegrar com os colegas, com exceção da Celina e da Vera. Os homens, então, não posso nem ver, não os suporto. São mesmo uns bundões, como você sempre dizia. Todos fingem que a vida continua normal, todos fazem de conta que nada está acontecendo. (KUCINSKI, 2014, p. 48)

Devido a essa descrição, o capítulo *A reunião da Congregação* é muito curioso. Primeiramente, por tratar de uma reunião com professores do Instituto de Química, chefes de departamento e cientistas de renome em suas áreas, acerca da demissão de A., 19 meses após seu desaparecimento, por abandono de função. Nos é

informado, em seguida, que anos depois a reitoria anunciou publicamente a injustiça da demissão. É um capítulo fora do comum até mesmo para o romance, pois, como nos declara o narrador, é um relato “imaginado a partir da ata da reunião” (KUCINSKI, 2014, p. 152).

A título de exemplificação, citemos partes de dois desses relatos. O primeiro mostra um caso de um professor cuja vida, como menciona a carta, continua a mesma após o golpe: “Não vou arriscar toda a minha carreira por causa de uma professora que nem conheço bem, metida em sei lá o quê” (*op. cit.*, p. 158). Um colega diferente pensa: “E eu aqui (...), tendo que participar dessa farsa. (...) Por que não se levantam todos e dizem não? É um acinte, sequestram a pessoa e ainda a acusam de faltar ao emprego” (*op. cit.*, p. 158).

No que se refere aos elementos constitutivos da memória, propostos por Pollak, destacamos, nos acontecimentos, três situações diferentes em que eles contribuem para a construção da memória. Lembremos: os acontecimentos vividos pessoalmente; os vividos pelo grupo a que a pessoa se sente pertencer; os eventos dos quais a pessoa não necessariamente participou, mas que no imaginário tomaram tão grande relevo que é quase impossível saber se ela participou ou não. Aqui, temos uma situação clara em que nenhum desses elementos fazem-se verdadeiros. Dessa forma, pela ficção o autor inventa possibilidades que, neste caso, mostram-se ainda mais interessantes por termos relatos declaradamente imaginados. O narrador poderia, sim, tê-los incluído como parte da história, assumindo-os verdadeiros naquele universo, mas preferiu, por algum motivo, separar realidade (os excertos da ata) de ficção (os trechos imaginados, refletindo o que os professores estariam pensando naquele momento).

Por fim, podemos considerar que os colegas de A., assim como a faxineira, o sequestrador, entre outros personagens cujas vozes ganham importância no romance, são uma maneira de denunciar a indiferença de todas as estruturas sociais à caça às bruxas que imperava no país.

3.2.5 O Irmão De A.

O primeiro e o último capítulos, datados de 31 de dezembro de 2010, trazem o romance ao presente. O capítulo de abertura, narrado em primeira pessoa pelo irmão mais velho de A., conta como recebe em casa cartas de banco direcionadas à

“destinatária inexistente”. Para ele, “é como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse” (KUCINSKI, 2014, p. 10). Isso, acima de tudo, se dá “além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do corpo morto” (*Ibid.*). Expõe, assim, a memória viva e não superada, até hoje, do desaparecimento da irmã.

Sabemos serem narrados por seu irmão – e não podemos assumi-lo ser o autor da obra – pois declara, em seguida, que a personagem desaparecida “nunca conheceu meus filhos. Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos” (*op. cit.*, p. 11). No último capítulo, por sua vez, comenta que recebe “um telefonema a essa mesma casa, a esse mesmo filho meu que não conheceu sua tia sequestrada e assassinada” (*op. cit.*, p. 181). O telefonema mencionado foi feito por uma mulher de Florianópolis, recém chegada de viagem do Canadá, contando que lá, num restaurante, uma senhora que se disse brasileira lhe deu seu nome completo – o da irmã desaparecida –, deixando telefone para contato. O narrador, porém, não retorna a ligação. Em suas palavras:

Lembrei-me dos primeiros meses após a desapareição; sempre que chegávamos a um ponto sensível do sistema, surgiam as pistas falsas do seu paradeiro para nos cansar e desmoralizar. Esse telefonema – conclui – é uma reação à mensagem inserida nas televisões há alguns meses pela Ordem dos Advogados do Brasil, na qual um artista de teatro personificou o seu desaparecimento. O telefonema da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado. (KUCINSKI, 2014, p. 181)

Em consonância com o diálogo entre os dois PMs mineiros, apresenta-se a tortura psicológica dos familiares de desaparecidos. Sabem que os entes queridos estão mortos, mas não puderam ter o corpo para enterrá-los e poderem passar pelo que chama de “terapia do luto”. Assim, vivem ainda mais fortes na memória dos familiares, pois a ilegitimidade da morte não os permite superar a perda. Trazemos a concepção de Ricoeur, mais uma vez, de que “o dever [da memória é] de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2008, p. 101). Segundo Teles:

As lembranças podem ser alocadas em lugares desconhecidos da memória, mas sem esses rituais de luto e leis que garantam o “direito à verdade”, os familiares de mortos e desaparecidos oscilam entre o recalque de seus traumas, reprimindo seus desejos de vingança, a busca da restituição do passado (...) e a busca por realizar o luto. (TELES, 2009, p. 154)

Assim, a justiça a que o dever da memória proposto por Ricoeur se refere parece inalcançável, visto que as autoridades, inclusive o próprio governo, a impossibilita. Por meio de seu silêncio, principalmente, mantêm essa cicatriz eternamente aberta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conflito é, e sempre foi, ingrediente da produção literária. Páginas são recheadas de memórias pessoais, refletindo, de alguma forma, o que se passou. Nesse sentido, as autobiografias não são incomuns. Aprofundaríamos mais sobre elas se, em nossa análise, classificássemos um dos romances desta maneira. Partindo da concepção de Lejeune, porém, concluímos que não é este o caso, uma vez que em nenhuma delas realiza-se, com o leitor, o pacto de o autor identificar-se como narrador e personagem. Desta forma, *O Fantasma de Luis Buñuel* (2004) e *K. – Relato de uma Busca* (2014) são, necessariamente, romances fictícios. No caso do segundo, diversas características apontam para sê-lo uma autoficção: possui narrativas fragmentadas e descentralizadas; apresenta sujeitos instáveis; encontra-se nos interstícios da realidade e da ficção; e o eu do discurso pode, a princípio, referir-se diretamente ao autor. O elemento que o descaracteriza como tal é, justamente, o último: ao ficcionalizar a visão do pai, o romance não é influenciado pelos fatos vividos efetivamente pelo autor apesar de, como consta na análise, ele ter relação com a história.

Sendo a ditadura militar brasileira o principal pano de fundo dessas duas obras, não é surpresa o fato de determinadas indicações espaço-temporais serem comuns ao texto e ao extratexto. A ficção ancora-se ao real, mas não necessariamente o representa. Recapitulando Reuter (2004), trata-se de um efeito de semelhança entre essas duas realidades, cuja ilusão resulta da construção do texto. A partir do momento em que o foco encontra-se no mundo interior dos personagens, os dramas narrados, muitas vezes relacionados diretamente ao momento histórico em que vivem, e seus efeitos para os personagens, são muito mais importantes que os acontecimentos propriamente ditos.

Ademais, conforme vimos no decorrer do trabalho, se, por um lado, as memórias narradas são individuais, por outro, são reflexos da memória coletiva. Através da literatura, problematiza-se a memória socialmente construída e, dessa forma, a ficção coloca-se a favor do social. Além disso, memória e ficção não se opõem, mas complementam-se. Um exemplo disso se dá quando, nos diversos exemplos apresentados nas análises, a ficção encarrega-se de preencher determinadas lacunas.

Candido (2009, p. 75) declara que “o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise de sua composição, não da sua comparação com o mundo”. Assim, os efeitos da ficção tornam-se significativos para o leitor a partir de determinados experimentos textuais e de seu cuidado formal. No caso de *O Fantasma de Luis Buñuel*, por exemplo, podemos mencionar a relação da escolha entre narração homo e heterodiegética à personalidade dos personagens. É um cuidado formal que associou a sensibilidade de Edu com a possibilidade de ele nos mostrar, claramente, não apenas a história através de sua perspectiva, mas as consequências psicológicas delas em sua vida. Dina, por sua vez, objetiva e pragmática como era, não nos ofereceria tantos detalhes. Assim, fez-se necessária a escolha de ter sua história narrada em terceira pessoa.

Em *K. – Relato de uma Busca*, por sua vez, a complexa estrutura do romance, com diversos narradores, a princípio sem identidade, e a ligação que eles têm entre si, faz com que precisemos atentamente costurar um capítulo ao outro, dando-nos a impressão de, assim como o protagonista, estar em busca de respostas. Além disso, é claro, elemento essencial da construção das duas obras é essa pluralidade de vozes, tantas vezes mencionada e analisada, que nos permite obter uma visão poliscópica dos acontecimentos.

Por fim, a ficção pode ser um instrumento auxiliar ao entendimento e ao domínio da realidade. Esse tipo de texto é relevante por realçar as incertezas sobre o que se passou, inclusive colaborando com o cuidado histórico de luta na política da memória. Conforme afirmação de Ricoeur (2008, p. 92),

(...) se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. Mais precisamente, o que, na experiência histórica, surge como um paradoxo, a saber, *excesso* de memória aqui, *insuficiência* de memória ali, se deixa reinterpretar dentro das categorias da resistência, da compulsão de repetição e, finalmente, encontra-se submetido à prova do difícil trabalho de rememoração.

A partir do trabalho de rememoração, *O fantasma de Luís Buñuel* e *K. – Relato de uma busca* tornam-se ótimos exemplos da literatura como forma de resistência. Escritos já em período democrático, são mecanismos de defesa que contrariam o autoritarismo da época e colocam em cena experiências ainda não compreendidas ou superadas. Apesar de terem vivido os traumas da ditadura, os autores conseguem elaborar ficcionalmente esses episódios e tirar partido da dupla leitura entre ficção e realidade – como em Kafka.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.
- ARAUJO, Maria Paula. Disputas em torno da memória de 68 e suas representações. In: **1968: 40 anos depois: história e memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais – Um relato para a História**. 25ª ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- CALHEIROS, Carina de Aquino. Narrativa e os usos da memória na literatura e na história. In: Caderno de Resumos e Anais do 6º Seminário Brasileiro de História da Historiografia. **O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas**. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. France: Folio, 2001.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. **O Eixo e a Roda**, São Paulo, v. 15, p. 43-54, 2007.
- GOMES, Warley Alves. O fingir historiográfico: a escrita da história entre a ciência e a ficção. **Revista de Teoria da História**, Goiás, ano 3, n. 6, p. 65-91, 2011.
- KAFKA, Franz. **O Processo**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.
- KUCINSKI, Bernardo. **K. – Relato de uma Busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, p. 387-440, 2013.
- _____. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, p. 484-499, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. France: Points, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARTINS, Anna Faedrich. Uma discussão acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. In: **Letrônica**, Porto Alegre, v. 4, n.1, p. 181-195, 2011.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

REUTER, Yves. **Introdução à Análise do Romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a História, o Esquecimento**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

SCHMIDT, Benito Bisso. Cicatriz aberta ou página virada? Lembrar e esquecer o golpe de 1964 quarenta anos depois. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 14, n. 26, 2007.

SILVEIRA, Maria José. **O Fantasma de Luís Buñuel**. São Paulo: Francis, 2004.

TELES, Janaína de Almeida. Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: **Desarquivando a Ditadura – Memória e Justiça no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2009.

WEINHARDT, Marilene. A Memória Ficcionalizada em *Heranças e Leite Derramado* – Rastros, Apagamentos e Negociações. In: **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 245-264, 2012.

_____. Memória herdada. **Evento de Extensão: Literatura em tempos de repressão**. UFPR, Curitiba, 23/10/2014.

AGRADECIMENTOS

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011, p. 62.

EPIÍGRAFE

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Os Irmãos Karamázov**. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 329.