

---

**COMO NARRAR O HORROR DA DITADURA  
CIVIL-MILITAR BRASILEIRA? UMA LEITURA  
DE K.: *RELATO DE UMA BUSCA*, DE B. KUCINSKI<sup>1</sup>**

How to narrate the horror of the Brazilian civil-military dictatorship?

A reading of *K.: relato de uma busca*, by B. Kucinski.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar o romance *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, a partir das contribuições críticas de Ricardo Piglia apresentadas no ensaio *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Busca-se com esse exercício crítico evidenciar as estratégias narrativas adotadas por Kucinski para representar os episódios violentos protagonizados pelos agentes e órgãos de repressão durante a ditadura civil-militar brasileira. A questão fundadora da investigação crítica é compreender quais recursos de linguagem são utilizados pelo autor para narrar o horror e não apenas informar sobre ele, conforme postula Ricardo Piglia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira contemporânea; Bernardo Kucinski; Ditadura civil-militar brasileira; Representação da violência.

**ABSTRACT:** The present article aims at analyzing the novel *K.: relato de uma busca*, by Bernardo Kucinski, based on Ricardo Piglia's critical contributions presented in the essay *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. This critical exercise seeks to highlight the narrative strategies adopted by Kucinski to represent the violent episodes carried out by agents and organs of repression during the Brazilian civil-military dictatorship. The founding question of the critical investigation is to understand which language resources are used by the author in order to narrate the horror and not only to inform about it, as Ricardo Piglia postulates.

**KEYWORDS:** Contemporary Brazilian Literature; Bernardo Kucinski; Civil-military dictatorship; Representation of violence.

Em *Os visitantes*, B. Kucinski retoma questões relacionadas ao universo ficcional que dá corpo ao romance *K.: Relato de uma busca* ao colocar em cena personagens que interpelam o autor acerca de suas escolhas

---

<sup>1</sup> A produção deste artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, por meio do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado.

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela PUC-Rio. Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil. Endereço de e-mail: [paulotonani@letras.ufrj.br](mailto:paulotonani@letras.ufrj.br).

éticas e estéticas em seu exercício de representação literária do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski da Silva durante a ditadura civil-militar brasileira. O livro apresenta 11 visitantes que vão à casa do autor confrontá-lo por algum elemento presente em seu livro anteriormente publicado. O elenco de visitas reúne desde o personagem protagonista do romance, *K.*, o velho pai judeu que busca de forma obstinada pela filha desaparecida, até um pesquisador israelense que visita o autor em busca de mais informações sobre a participação da comunidade judaica durante o período de repressão política e social. No entanto, na economia deste artigo interessa-nos de modo mais particular o segundo capítulo do livro *Os visitantes*, trecho em que é narrada a visita que uma amiga de Ana Kucinski faz ao autor. O eixo central do capítulo, melhor seria dizer da visita, é uma acusação que a personagem dirige ao autor em relação às escolhas estéticas para a composição do romance, que resultou, nas palavras da personagem, em “um livro bonito e ilustrado para prêmio” (KUCINSKI, 2014, p. 18). Além da crítica acerca da estetização da violência sofrida pelos mortos da ditadura civil-militar, a personagem igualmente afirma que o livro deveria adotar outro recurso de linguagem e ser mais próximo a “um vômito” (Kucinski, 2014, p. 18). Acredito que nesta interpelação realizada pela personagem repousa o ponto nodal que orienta as produções literárias que apresentam como tema a narrativa das violências perpetradas pelos agentes e órgãos de repressão do governo brasileiro nos anos 1960 e 1970, um tensionamento entre a busca por um relato documental que ofereça um retrato do período representado e o investimento em uma estética literária que possa colocar em relevo a experiência da violência da ditadura. Entre a ética e a estética, a visita da personagem nos coloca diante do debate sobre a “possibilidade de se escrever literatura sobre o Mal, questão que já aparecida em *K.*”, conforme examinou Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (FIGUEIREDO, 2017, p. 139). É esse mesmo questionamento que orienta parte do exame crítico de Ricardo Piglia (2001) no ensaio *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*: “como narrar o horror?”.

No ensaio citado, o crítico argentino Ricardo Piglia utiliza como referência as conhecidas conferências de Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, para a construção de um exame do lugar da literatura no milênio que por hora se iniciava. Contudo, conforme o próprio Piglia reforça, sua leitura é produzida por um intelectual que escreve do “subúrbio do mundo”, situado ao sul do hemisfério sul, na Argentina. Nessa perspectiva, o crítico não se propõe modificar os índices destacados por Calvino. Seu olhar é baseado na diferença, colocando em relevo sua própria condição de latino-americano e a especificidade dessa condição. Assim, não serão apresentadas seis propostas, mas sim três. Os pontos de partida oferecidos por Calvino –

leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade – são reduzidos a três, como uma espécie de resultado do efeito de estar à margem. E, por ser um discurso em diferença, será acrescido ao texto que serve de inspiração o tópico da dificuldade, não abordado por Calvino. O ensaio de Piglia tem como principal argumento a produção de um novo olhar acerca de um tema construído e imaginado por outro intelectual, oferecendo ao debate uma perspectiva própria. Em resumo, o modelo de compreensão da literatura oferecido pelo intelectual europeu é rasurado por um intelectual da periferia.

E eu pensei, então, em conversar com vocês a partir dessa questão levantada por Calvino e me pergunto como poderíamos considerar este problema a partir da América Latina, da Argentina, de Buenos Aires, de um subúrbio do mundo. Como nós veríamos este problema do futuro da literatura e sua função. Não como ele é visto por alguém em um país central, com uma grande tradição cultural. Mas como um escritor argentino veria esse problema, como nós poderíamos imaginar os valores que podem persistir. (PIGLIA, 2001, p. 12. Tradução nossa)

Dentre as propostas para o próximo milênio e as dificuldades decorrentes dessas propostas, Ricardo Piglia, observando o lugar da literatura em um país periférico, falando dos subúrbios do mundo, destaca o deslocamento e a distância como elementos importantes para uma produção discursiva que possa obstruir as construções de poder e alcançar verdades fragmentadas que estão espraiadas em muitos relatos que podem ser considerados como contranarrativas que rasuram a narrativa oficial. A literatura, segundo a proposta de Piglia, alcança uma função política ao se colocar como mecanismo de desconstrução do maquinário do poder discursivo oficial e de suas forças fictícias e, igualmente, por trazer à tona as muitas falas que oferecem novas versões que podem obstruir as ficções oficiais. No entanto, a questão não é apenas oferecer um novo ponto de vista e fazer emergir novos relatos; o problema torna-se maior, conforme observa Renato Cordeiro Gomes, no ensaio “Móviles urbanos, eles eram muitos...”:

Se o deslocamento, como estratégia discursiva e política (o que seria falar fora dos centros hegemônicos, falar a partir da margem, do subúrbio de Buenos Aires? – formula Piglia), for a primeira das propostas, a que se liga a segunda: a noção de limite, ou seja, a impossibilidade de expressar diretamente a verdade, isto define os limites da literatura. (GOMES, 20017, p. 134)

O questionamento acerca dos limites da literatura, na leitura de Ricardo Piglia, surge em decorrência da própria representação do horror da experiência da violência praticada pelos mecanismos de repressão da ditadura militar argentina. Em outras palavras, o autor discute como produzir uma narrativa que possa narrar o horror, oferecendo corpo à experiência limite do sujeito vítima das ações dos órgãos e mecanismos de repressão de um Estado totalitário:

A experiência do horror puro da repressão clandestina, uma experiência que muitas vezes parece estar para além das palavras, talvez defina o nosso uso da linguagem e nossa relação com a memória e, portanto, nossa relação com o futuro e o sentido.

Existe um ponto extremo, um lugar – digamos – do qual parece impossível se aproximar. Como se a linguagem tivesse uma borda, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual vem o deserto sem fim e o silêncio. Como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não apenas informar sobre ele? (PIGLIA, 2001, p. 31. Tradução nossa)

A interpelação elaborada por Piglia é respondida com a apresentação da proposta de deslocamento, uma mudança na forma de narrar experiências marcadas pelo horror. Na leitura de Piglia, a narração da experiência do horror alcança uma dimensão que se aproxima da exatidão quando é realizado um deslocamento e a narrativa passa a ser construída por um olhar de fora e não pelo sujeito que vivenciou a experiência limítrofe. O relato resulta na produção de uma solidariedade enquanto prática, uma prática que almeja e objetiva aproximar-se da dor vivenciada pelo outro. A consequência desse empreendimento – ou, para citar a expressão de Piglia, dessa proposta – seria a produção de uma distância que passa a ser ocupada pelo próprio relato. Pois, segundo palavras do próprio autor, a literatura é o lugar em que sempre é o outro quem fala.

Os questionamentos sobre as formas de representação do horror construídos por Ricardo Piglia serão aqui utilizados como referência para a produção de um protocolo de análise do romance *K.: relato de uma busca*, de B. Kucinski. O uso desse referencial possibilitará observar a maneira como B. Kucinski opera e articula a construção de um modelo de narração da violência protagonizada pelos agentes de repressão durante a ditadura civil-militar brasileira ao colocar em foco o relato de um pai em busca de sua filha desaparecida. É importante esclarecer que a proposta aqui apresentada não se

baseia na aplicação de uma espécie de modelo interpretativo que tenha como foco uma vasculha do romance *K.* tendo como objetivo a busca por formas de representação que se coadunem às formulações de Ricardo Piglia. As reflexões propostas pelo crítico argentino serão úteis para pensarmos no próprio limite da linguagem literária no tocante às formas de representação da violência. Assim, a proposta de deslocamento, oferecida por Piglia como um recurso possível para a obtenção de uma nova experiência de linguagem, na obra de B. Kucinski recebe outra perspectiva e surge como um ponto de observação não calcado no próprio sujeito da experiência, mas sim a partir da transmissão da experiência sob o ponto de vista de diferentes narradores que assumem a feição de observadores. No entanto, devido à estrutura do romance, que opta pelo fragmento e pela produção de um olhar prismático, resultado direto do acionamento de distintos narradores, realizar um exame crítico acerca da forma de narrar é o recurso necessário para compreender os mecanismos de representação da violência e do horror. Nessa perspectiva, é possível observar o predomínio de um modo de narrar que se constrói de fora, produzindo um intervalo, uma certa distância, entre a experiência da violência e o espaço de observação. O foco da análise, nessa perspectiva, passa a ser fixado na identificação e compreensão do lugar ocupado pelo narrador frente à matéria narrada. No entanto, não se trata apenas de constatar qual é a espacialidade preenchida por este, mas sim de colocar em relevo a maneira como o narrador se relaciona com os episódios de violência que povoam a narrativa. Ao propor como forma de ancoragem à obra de B. Kucinski a análise de seu modelo de representação de situações marcadas pela violência, estabeleço como premissa e norte conceitual a reflexão criada pelo próprio Ricardo Piglia: “A literatura mostra que existem acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis de transmitir, e pressupõem uma relação nova com os limites da linguagem” (PIGLIA, 2001, p. 31. Tradução nossa). Busco observar qual a relação que B. Kucinski estabelece com os limites da linguagem ao trilhar um percurso narrativo que apresenta como eixo principal o relato de um pai em busca de sua filha desaparecida.

No entanto, antes de avançar no exame dos exercícios de linguagem experimentados em *K.*, considero necessário discutir a forma como o romance entrelaça realidade e ficção. É nesse espaço intersticial – localizado no intervalo entre o real documental e a invenção literária – que devemos localizar a afirmação produzida pelo próprio autor em fragmento que antecede a narrativa, no qual é apresentada certa advertência: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.” (KUCINSKI, 2016, p. 11). Trata-se de um aviso, um informe. A solicitação de atenção ocorre de forma sutil. O destinatário é o leitor, e o autor dirige-se a este de forma afetuosa. A nota busca esclarecer o teor do romance, certa particularidade, mas resulta em apresentar um aparente paradoxo. Ao definir o livro como o

produto ficcional de quase tudo o que ocorreu, o autor rasura as fronteiras entre ficção e realidade. Claro está que ao tematizar os mecanismos de repressão política e social durante a ditadura civil-militar brasileira, qualquer romance irá oferecer um tratamento ficcional para uma realidade factual que foi vivenciada no plano histórico. No entanto, em *K.* a fluidez entre o discurso da história e o discurso da ficção não é somente uma espécie de sintoma do modelo narrativo adotado pelo autor, não é apenas o ato de revisitar ficcionalmente um período histórico facilmente localizado que oferta ao romance uma condição peculiar que leva o autor a comunicar que “tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. A narrativa de B. Kucinski se estrutura a partir de um fato indiciário: o desaparecimento de uma militante política durante a ditadura civil-militar brasileira, Ana Rosa Kucinski Silva, irmã de Bernardo Kucinski, autor do romance. Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, apresenta com precisão os elementos factuais do desaparecimento de Ana Kucinski e de seu marido Wilson Silva, ao reunir diferentes fontes para compor um importante relato das circunstâncias do desaparecimento e morte dos militantes.

O casal foi preso pelo delegado Sérgio Fleury, em 22 de abril de 1974, e levado para a Casa da Morte, em Petrópolis, onde foi torturado e executado. Apesar de todas as buscas, durante anos o governo não reconheceu nem a prisão nem a morte deles. O ex-delegado Cláudio Guerra, em depoimento aos jornalistas Marcelo Netto e Rogério Medeiro para o livro *Memórias de uma guerra suja*, contou que transportou os corpos dos dois a fim de serem incinerados no forno da Usina Cambayba, no Rio de Janeiro. [...]

Em 23 de outubro de 1975 Ana Rosa foi demitida pela Congregação do Instituto de Química da Universidade de São Paulo por “abandono de função”. Em 12 de outubro de 2012 a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo e a Comissão da Verdade “Rubens Paiva”, enviaram um ofício requerendo que a Congregação do Instituto de Química revisse publicamente a demissão. [...] A revisão foi feita juntamente com um pedido formal de desculpas à família Kucinski. Foi decidida também a construção de um monumento nos jardins do Instituto de Química em sua homenagem, monumento que foi inaugurado em 22 de abril de 2014, quando se completavam 40 anos de seu desaparecimento. Em 4 de setembro de 1991 a então prefeita de São Paulo, Luiza Erundina, aprovou decreto

que deu o nome de Ana Rosa a uma rua no Jardim Toca, Zona Sul da capital paulista. (FIGUEIREDO, 2017, p. 125-6)

A citação é esclarecedora por desvelar o que “aconteceu” no plano factual, nos auxiliando a identificarmos o que é “invenção” no ato de “transfiguração dos fatos em narrativa” pelo autor em *K.*, conforme a própria Eurídice Figueiredo observa: “Com exceção dos acontecimentos recentes, todos os outros aparecem no romance, porém transmutados, reinventados, em capítulos curtos e enxutos” (FIGUEIREDO, p. 126). Interessa-me justamente esse exercício de recriação executado pelo autor, o ato de transmutação, reinvenção, dos acontecimentos em ficção. É justamente esse procedimento que permite a convergência entre o real documental e a fabulação literária, deslocando o livro para um espaço fronteiro entre o testemunho e a literatura. O comentário crítico de Vincenzo Russo, no artigo “Poder, pátria e a memória como patrimônio, sobre *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski”, aponta para um lugar paradigmático que o livro ocupa ao observar que

[...] como texto literário que suplementa os vazios, o vácuo da história, o déficit de narração histórica através do (dir-se-ia) fácil recurso à função da testemunha, cuja memória, ainda que falível, parcial e precária, contribuiria, mais que para reconstruir o inventário de memórias pessoais – para manter o “inventário de perda, da perda de uma vida”. (RUSSO, 2017, p. 38)

Em síntese, o crítico observa que a aparente simplicidade de apresentar a dissolução entre o real e o fictício surge como uma estratégia que rompe com os possíveis traços memorialísticos e reabilita o movimento fabular da narrativa. Dessa forma, se no romance temos a presença ou nomeação, mesmo que indireta, de personagens retirados do plano real factual imediato, como Sérgio Fleury, Rubens Paiva, Vladimir Herzog, Frei Tito ou Dom Paulo Evaristo Arns, a arquitetura ficcional elaborada por Kucinski reafirma a condição peculiar da obra e seu lugar intersticial, impedindo que ela ocupe um lugar fixo que a coloque enquanto relato memorialístico e testemunhal do período representado. Contudo, é importante ressaltar que a recusa do testemunho enquanto recurso narrativo não impede que o texto realize um gesto de interpelação do passado na mesma medida que se constitui enquanto arquivo de registro da violência protagonizada pelos agentes e órgãos de repressão do Estado. Ao construir o relato de uma busca por uma desaparecida política, a narrativa é a elaboração de um “inventário de perda, da perda de uma vida”, para citar a expressão do

próprio Bernardo Kucinski. É certo que *K.* ocupa um lugar diametralmente oposto ao de narrativas que investigaram o período da ditadura civil-militar a partir de um relato memorialístico de cunho testemunhal. Livros como *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, e *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, podem ser acionados como exemplares desse tipo de investigação narrativa realizada por sujeitos que testemunharam experiências traumáticas durante a luta revolucionária. Com base nos dois experimentos literários, Renato Franco examina como se opera a dimensão subjetiva do ato de narrar em diálogo com a intervenção política provocada pela própria narrativa:

A tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo –, envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado, além de alimentar nele esperança de que tal narração seja um meio de acessar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas. (FRANCO, 2003, p. 364)

Na análise do autor fica clara a dimensão ética que impulsiona o ato de narrar enquanto ato de resistência e enfrentamento do trauma e igualmente do responsável direto pela violência sofrida. O uso do conceito de testemunho enquanto recurso para nomeação dessas narrativas reforça o traço ético e a dimensão política das mesmas. Afinal, o discurso testemunhal só pode ser elaborado pela vítima diante daquele que se quer responsabilizar como agente do trauma sofrido. É possível acionarmos este protocolo de leitura enquanto referência para a abordagem do romance de Bernardo Kucinski e trilhar uma análise que evidencie a narração enquanto mecanismo que cria um “meio de acessar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas”, conforme observa Renato Franco acerca dos romances memorialísticos produzidos nos anos 1970. No entanto, há uma pequena interdição nesse exercício de cotejamento dos textos de Tapajós e Gabeira com a narrativa de Kucinski tendo como referência a dimensão política dos textos. Tal interdição repousa na localização de uma diferença incontornável: *K.* apresenta um sofisticado recurso de linguagem ficcional. Dessa forma, ainda que o elemento central do romance seja o relato do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski da Silva, a adoção de um modelo narrativo baseado em fragmentos, que não obedece a uma estrutura linear, oferece um sentido polifônico ao romance e reafirma o caráter literário do discurso.

O caráter literário de *K.* repousa, sobretudo, em sua intertextualidade, no exercício consciente de B. Kucinski ao produzir um tecido textual entrelaçado de referências, em especial a textos kafkianos e à



tragédia de Sófocles, *Antígona*. No primeiro caso, o romance *O processo* e o conto “O veredito”, ambos de Kafka, são citados textualmente pelo personagem K. no fragmento “Sobreviventes, uma reflexão” no momento em que este tece reflexões sobre o grau de melancolia que acomete os sobreviventes dos regimes totalitários. Nas palavras do personagem, “o sobrevivente só vive o presente por algum tempo; vencido o espanto de ter sobrevivido, superada a tarefa da retomada da vida normal, ressurgem com força inaudita os demônios do passado. Por que eu sobrevivi e eles não? É comum esse transtorno tardio do sobrevivente, décadas depois dos fatos” (KUCINSKI, 2016, p. 154). O ato de sobreviver, a resistência da vida diante das tecnologias necropolíticas dos regimes totalitários, é acompanhado por um sentimento de culpa que violenta o sobrevivente e torna presente um passado marcado pela dor. Para além de uma investigação subjetiva sobre os processos de internalização da culpa, B. Kucinski narra os recursos utilizados pelos aparelhos repressores para a produção de um “sadismo funcional” que transforma o sobrevivente em responsável pela morte do outro. É nessa chave que o fragmento cita o filme *A escolha de Sofia*, no qual “uma polonesa é obrigada pelo ocupante nazista a escolher qual de seus dois filhos ela prefere que sobreviva: o menino ou a menina?” (Kucinski, 2016, p. 155). O sadismo funcional citado pelo personagem está ligado ao mecanismo criminoso do ato de transferência da culpa pelo filho morto à própria mãe. Trata-se de um ato de tortura que irá persistir durante anos, fazendo-a carregar a culpa por uma atrocidade que nunca cometeu. O sentimento de ser responsável pelo infortúnio do desaparecimento da filha, de ser assim o culpado, também atravessa K., o velho pai judeu que, nas palavras do próprio personagem, destinava mais atenção ao ídiche e sua literatura, uma língua já velha e não conhecida, do que à própria filha. Em diversas passagens do livro surge esse sentimento de culpa e de modo recorrente a partícula “se” emerge como a possibilidade de edificação de um novo contexto: “Quem sabe teria sido diferente *se*, em vez dos amigos escritores do ídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento?” KUCINSKI, 2016, p. 16. Grifo nosso). A passagem é reveladora por colocar em foco a eficiência do sadismo funcional do regime totalitário. O pai de uma pessoa desaparecida – sendo assim igualmente uma vítima da ditadura civil-militar – atribui a si próprio a responsabilidade pela violência perpetrada contra sua filha.

O personagem assume um lugar de errância ao adentrar uma complexa engrenagem de contatos, fontes e referências em busca de informações sobre sua filha. Nesse aspecto, aqui repousa uma referência aos textos de Kafka. O percurso trilhado por K. revela um sofisticado sistema de gerência de informações por parte do estado totalitário que busca produzir desorientação e desinformação. Mas, antes de tudo, tal sistema também

incide na atribuição da culpa pelo desaparecimento de Ana Rosa Kucinski a ela própria. Seja pela falsa acusação de que a filha “fugiu com algum amante para Buenos Aires”, ato que busca ferir a honra, seja pela própria culpabilização da própria vítima – “ela não era comunista?” –, estamos diante de um mecanismo que cria um “totalitarismo institucional”, para citar uma expressão cunhada pelo próprio B. Kucinski. O conceito é inspirado na leitura que Milan Kundera realiza da obra de Kafka ao observar que existem elementos narrativos que exibem traços de culpabilização dos personagens que os levam a percorrer o passado em busca do momento em que poderia ter evitado determinada tragédia familiar e também o sentimento de culpa provocada pela herança. Essas seriam as marcas de um “totalitarismo familiar”. Ao ressignificar o conceito, B. Kucinski observa que o processo de culpabilização realiza um movimento de maior violência, transformando a dor pública em um sentimento privado: “O “totalitarismo institucional” exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar e não como tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois” (KUCINSKI, 2016, p. 156).

Em *K.* presenciamos não somente o drama familiar da busca de um pai pelo paradeiro de sua filha. A trama envolve um desdobramento mais soturno e traumático. Diante da completa ausência de notícias oficiais sobre a filha, o pai toma consciência da possibilidade de sua filha ter sido assassinada e a sua busca passa a ser pelo direito ao sepultamento do corpo. Nesse aspecto, é possível localizar marcas intertextuais do romance com a tragédia clássica *Antígona*, de Sófocles. Em semelhança, ambos os textos investigam o empenho familiar pelo direito de sepultamento dos mortos, pelo rito que revela as marcas intrínsecas do humano. Se *Antígona* se rebela contra a determinação de Creonte e busca impedir que seu irmão, Polínicos, tenha seu corpo devorado por animais, sem direito ao sepultamento, *K.*, o pai que busca por notícias da filha, também percorre de modo obstinado diferentes instâncias do poder com o intento de localizar o paradeiro do corpo da filha. No entanto, no romance de B. Kucinski a busca pelo direito ao rito do sepultamento do corpo assume outro contorno. A materialidade do corpo não somente permite a realização do rito fúnebre, mas é principalmente a comprovação do crime e a possibilidade de responsabilização dos órgãos oficiais enquanto culpados pela morte da filha. O drama familiar assume contornos mais complexos e ocupa a esfera pública. Localizar o corpo é localizar a vítima. Tásia Oliveira Souza, na tese *O trágico e os mortos sem sepultura da ditadura civil-militar brasileira: K., Ainda estou aqui e Antes do passado*, também analisa o jogo intertextual estabelecido entre *Antígona* e *K.* ao evidenciar que o texto trágico de Sófocles ocupa o lugar de uma encenação alegórica de sublevação contra o Estado pelo direito ao

sepultamento dos entes queridos e transforma a dimensão privada em uma forma de representação de todos aqueles que foram subjugados em nome de causas e resistências, vítimas do aparelho repressor do Estado. Dada a impossibilidade de realização do rito de sepultamento, cabe ao ato de narrar a edificação de outro rito, que se aproxima da ideia de luto e que se baseia na preservação da memória. A *Matzeivá*, expressão em hebraico que designa a lápide colocada no túmulo, não é permitida à filha de K.: “O que você está pedindo é um absurdo, colocar uma lápide sem que exista o corpo...”, é a resposta do rabino ao seu pedido. Resta à literatura a possibilidade de constituir essa memória, de ser uma espécie de lápide para os desaparecidos políticos que não tiveram direito aos ritos de sepultamento.

[...] falar de uma literatura como epitáfio não é tratá-la como algo protocolar, formal e empedrado, mas roubar epitáfio e lápide de suas significações originárias para lhes dar outros sentidos, num exercício de luto que não equivale a um sepultamento, mas a uma escavação de memórias deixadas de lado pela história hegemônica, muitas vezes por meio do abuso de memórias impedidas e manipuladas ou mesmo de esquecimentos forçados, de acordo com os conceitos de Paul Ricœur (2007) referenciados anteriormente. (SOUZA, 2017, p. 136-7)

Nessa perspectiva, narrar a vida dos desaparecidos políticos pela ditadura civil-militar brasileira não é apenas preservar uma memória, em um sentido fixo e monumental, é tornar presente uma narrativa do passado que constitui uma rasura na história oficial que deseja apagar fatos que maculam o discurso hegemônico. O ato de revisitar o passado e a consequente vasculha da memória coletiva para a criação de uma narrativa da história a contrapelo, para citar a imagem de Walter Benjamim, torna-se um ato de maior potência pelo tempo presente evidenciado no romance, pela sua contemporaneidade. Afinal, conforme examina com bastante acuidade Luciane Maria Said Andersson, a publicação do romance de Bernardo Kucinski, no ano de 2011, ocorre no mesmo contexto histórico que viu ser criada a Comissão Nacional da Verdade com a finalidade de apurar as violações dos Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. A notícia da criação da Comissão ofereceu aos familiares de desaparecidos políticos uma esperança de ver a responsabilização do Estado pelos crimes cometidos no período e a condenação dos agentes dos órgãos de repressão. Contudo, a esperança foi substituída pela certeza da impunidade quando foi determinado que a Comissão teria poderes limitados, quase inócuos, podendo investigar, mas não condenar, convocar e não intimar. Nas palavras da própria autora,

Além disso, os arquivos contendo documentos do período ainda são vistos como sigilosos e propriedade do Estado pelos ministérios militares e pelo Itamaraty. A lei impeditiva da abertura dos arquivos é parte da Lei de Anistia, sancionada em 1979 por um Congresso sequestrado e dominado pelo regime de exceção. Sendo assim, enquanto a Lei de Anistia não for revogada ou pelo menos reinterpretada, as mortes, os desaparecidos, os sequestros não serão esclarecidos, e as 437 famílias à espera, não mais de seus filhos ou de notícias que confirmem suas mortes, apenas da ossada para poderem enterrá-la, continuarão sem respostas, e sem o direito a uma *matzeivá*, ou uma lápide, e ao merecido luto. Da mesma forma, os outros 80 mil presos e torturados não terão direito a reparação. (ANDERSSON, 2014, p. 20)

Diante do caráter inócuo da Comissão Nacional da Verdade, podemos dizer que cabe à literatura, devido à sua função fabuladora, a possibilidade de realização do merecido luto, tornando presente, de forma alegórica, a lápide ou uma *matzeivá* e produzindo uma espécie de reparação para as famílias dos mortos, desaparecidos e também para os presos e torturados durante o período. Não é simplesmente o ato de narrar e documentar que possibilita alcançar uma forma de reparação, de intervenção na consciência coletiva. O sofisticado trabalho de linguagem literária realizado por Bernardo Kucinski solicita que nós, leitores, percorramos de modo ativo o tecido narrativo do romance. Além do entrelaçamento de referências a textos clássicos que produzem um elaborado jogo intertextual, o traço que revela com maior precisão a literariedade do texto de *K.* é a consciência do autor no uso de uma linguagem literária marcada pela polifonia e pela multiplicidade de narradores que transitam em torno do relato da busca de um pai por informações sobre sua filha desaparecida.

O autor coloca em xeque o próprio gênero romance na medida em que rompe com os elementos formais e normativos que consagraram esse tipo de narrativa na modernidade ao optar pelo fragmento e pela não-linearidade enquanto modelo formal. O resultado é a criação de uma fragmentação narrativa que privilegia a escrita seca e dura, estruturando um movimento espiralado que transita entre temporalidades diversas, revelando-se também como um reflexo das marcas e tendências da literatura contemporânea. Os capítulos exercem uma função autônoma dentro da estrutura narrativa e podem ser lidos fora de uma estrutura linear. São 28 fragmentos, textos breves e curtos, que revelam a precisão narrativa e concisão do autor. Nesse conjunto, os textos “Uma carta ao leitor” e “*post*

*scriptum*”, que respectivamente abrem e fecham o livro, apresentam como particularidade o ato de rompimento com pactos formais da ficcionalidade por incluírem na cena narrada o próprio autor que estabelece com o leitor uma espécie de diálogo. Os outros fragmentos apresentam uma multiplicidade de procedimentos estéticos e recursos narrativos que ao serem reunidos e lidos em conjunto dá corpo ao relato do desaparecimento de Ana Rosa Maria Kucinski da Silva. Em um esforço de análise da estrutura do romance, Luciane Andersson (2014) e Alexandre Pilati (2013) buscam localizar traços de homogeneidade no conjunto de fragmentos tendo como horizonte índices como o foco narrativo no personagem K. e a presença de narradores em primeira ou terceira pessoa, além do uso de suportes discursivos epistolares. A definição desses conjuntos tem como recurso localizar procedimentos estéticos e experiências narrativas recorrentes.

O exercício crítico realizado por Andersson (2014) e Pilati (2013) abre a possibilidade de ativação de outro índice de leitura dos fragmentos que permite a definição e a localização de um novo conjunto de fragmentos. Neste podem ser inseridos fragmentos que apresentam como traço comum o exercício de representação do horror da violência da ditadura civil-militar brasileira pela perspectiva do Outro. De forma mais clara, ao examinarmos os textos de K., é possível identificarmos fragmentos que apresentam como foco narrativo situações protagonizadas por personagens que participam de forma direta ou indireta da estrutura do sistema totalitário. Nestes, o leitor depara com representações da engrenagem do sistema totalitário ao ser incluído dentro de cenas que narram o horror pelas margens. Os fragmentos “A cadela”, “A abertura”, “Paixão, compaixão” e “A terapia” podem ser acionados como exemplares desse modelo de narrar experimentado por Bernardo Kucinski. Em comum, tais fragmentos apresentam um sofisticado trabalho de linguagem por narrarem a violência a partir de uma perspectiva que coloca em cena o horror sem prejuízo para a própria linguagem literária, posto que, conforme expressado na abertura deste ensaio, existem acontecimentos que são difíceis de serem transmitidos e que solicitam um novo trabalho que possa explorar os limites da linguagem. O relato da busca por uma desaparecida política é um desses acontecimentos que colocam em questão os limites da linguagem literária e solicitam a produção de novos recursos para conseguir narrar tal horror e não apenas informar sobre ele.

Narrar das margens desloca não somente o foco narrativo, mas coloca também em evidência personagens excêntricos – fora do centro da narrativa, fora da experiência limite, fora da engrenagem do Estado ditatorial – que elaboram novas perspectivas que resultam na produção de pequenos indícios que dão um novo corpo para o relato. No fragmento “A cadela” localizamos como se opera tal recurso de linguagem que se ocupa das margens, do excêntrico, para colocar em relevo a experiência do horror. Nele,

um personagem que é facilmente identificado como o policial responsável pela prisão clandestina de um casal – mesmo não citados nominalmente sabemos que se trata de Ana Rosa Kucinski e Wilson da Silva – discute qual destino deve dar à cachorra de estimação do casal. O fragmento é extremamente violento devido a um sofisticado trabalho de linguagem que informa ao leitor a partir de elementos interditos, ou seja, por meio do que não é dito. “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 [...]” (KUCINSKI, 2016, p. 60). A prisão do casal é descrita como uma atividade corriqueira, um trabalho como outro qualquer, expressada de forma banal, e ocupa apenas duas linhas do discurso do personagem. No entanto, o questionamento do policial, que ganha contornos morais, se destina ao animal: “O que fazer com a cachorra?”. O fragmento examina a atenção que o personagem destina à cachorra e resulta em um perceptível contraste com a frieza com que o mesmo trata o casal vítima da violência. O horror está localizado em ofertar um tratamento mais humanizado a um animal do que a pessoa humana. A própria especulação sobre a possibilidade de sacrificar o animal é lida enquanto uma atitude covarde a ser repreendida. Quando a narrativa se ocupa da representação dos agentes que atuaram de forma clandestina na repressão são colocados em cena os mecanismos violentos da ditadura civil-militar:

“[...] o pior foi ontem, quando falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de covarde, que quem maltrata cachorro é desumano e covarde; quase falei: e quem mata esses estudantes coitados, que têm pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não resta nada, é o quê? (KUCINSKI, 2016, p. 62)

Uma leitura atenta do fragmento nos permite observar que o trabalho de linguagem construído por Bernardo Kucinski apresenta os mesmos indícios mencionados por Ricardo Piglia no ensaio já citado. Aqui é o próprio sujeito da ação clandestina, personificado no policial que não consegue vislumbrar um destino para a cadela, que expõe as entranhas do mecanismo de repressão e sua violência ao cotejar o tratamento que é dado para o animal e o destinado a estudantes vítimas do Estado. A construção do fragmento oferece uma perspectiva nova para o horror vivenciado nos porões da ditadura ao permitir que o personagem que participa dessa engrenagem exponha a verdade. Desse modo, se o crítico Ricardo Piglia expressa em seu ensaio que uma das propostas da literatura para o próximo milênio tem como foco a necessidade de discussão da noção de verdade como horizonte político e objeto de luta, a outra está ligada à noção de limite, isto é, à impossibilidade

de expressar diretamente essa verdade. É justamente esse experimento de linguagem que é adotado por Bernardo Kucinski ao realizar o deslocamento da perspectiva e narrar das margens, produzindo uma representação do horror da repressão clandestina da ditadura. Em seu ensaio, Ricardo Piglia toma como exemplo o conto “Esa mujer” (1963), de Rodolfo Walsh, sobre alguém que está procurando o cadáver de Eva Perón, que nunca é nomeada diretamente, mas é o que move o relato. Sobre esta passagem o crítico Renato Cordeiro Gomes observa que Piglia demonstra

que o cadáver desaparecido condensa a tensão entre o mundo do letrado, do intelectual, e o mundo popular, o mundo do outro. Afirma ele que há uma estratégia de “deslocamento”: atribuir a outro uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos, indo além da mera informação, uma vez que é um movimento interno ao relato que desloca para o outro a verdade da história, verdade que tem a estrutura de uma ficção na qual outro fala, isto é, propõe-se a construir na linguagem um lugar para que outro possa falar. (GOMES, 2004)

No ensaio de Piglia há outro exemplo que ilustra qual o procedimento que o autor identifica como deslocamento ao atribuir a outro uma cena que condensa e cristaliza uma possibilidade de verdade histórica; trata-se de outro conto de Walsh, “Carta a Vicky”, em que conta a morte da filha, que lhe é revelada por meio da visão de outro. O grande escritor argentino escolhe essa visão mediada para contar uma experiência extrema e transmitir um acontecimento impossível; dá para isso, portanto, a palavra ao outro, um desconhecido que fala da dor da filha e narra a sua morte. E assim, com esse deslocamento, pode chegar a contar esse ponto cego da experiência que quase não se pode transmitir. Ao produzir o relato sobre a morte da personagem a partir da perspectiva do outro, a experiência limite da violência da ditadura militar argentina ganha outra forma representacional e apresenta uma leitura excêntrica, de uma perspectiva marginal e periférica, permitindo dimensionar o evento abjeto e não apenas informar sobre o mesmo.

Em *K*, o fragmento “A terapia” promove esse deslocamento de perspectiva que faz que o outro narre a verdade que os aparelhos clandestinos de repressão desejam ocultar. Nele é narrada uma sessão de terapia de uma jovem que trabalhou como faxineira na chamada Casa da Morte – imóvel localizado em Petrópolis que foi utilizado de modo clandestino como local de tortura – com uma psicóloga do INSS, anos após o fechamento do imóvel. Mesmo que tenha sido urdido em uma consciente estratégia de linguagem ficcional, o fragmento coloca em tensão a ideia de testemunho ao apresentar

indícios documentais, como a citação da Casa da Morte e do delegado Sergio Fleury, reafirmando um recurso adotado pelo autor em diferentes fragmentos. No entanto, interessa-nos a forma como a personagem Jesuína, que atuou como faxineira no imóvel, apresenta seu relato sobre os episódios vivenciados durante o período em que realizou trabalhos na localidade. Ao ser estruturada como uma sessão de terapia, a narrativa devassa um espaço de intimidade e confissão, colocando o leitor diante de um local de interdição. Jesuína busca tratamento para vencer os tremores que sofre, o constante sangramento que a constringe e o barulhos que não saem da sua cabeça. O exercício de elaboração conduzido pela psicóloga ao longo do conto alcança o ponto que revela a origem desse estado de tensão vivenciado pela personagem. A razão do processo de somatização da personagem é fruto dos horrores testemunhados durante o período em que atuava na Casa da Morte e percorreu os porões da ditadura civil-militar cumprindo ordens de torturadores e policiais. É essa personagem que irá apresentar o relato sobre a morte de uma jovem militante. A narrativa ganha contorno aos poucos, sendo construída a partir do processo de elaboração orientado pela psicóloga. Mas o primeiro aspecto evidenciado pelo relato é a permanência da imagem do rosto da jovem.

Porque não me sai da cabeça, essa moça, tinha um rosto desses que a gente não esquece nunca; trouxeram ela de tarde, não de noite, era um fim de tarde, tinha umas marcas no braço, acho que forçaram ou torceram o braço dela, mas não estava machucada no rosto, fiquei com essa coisa forte do rosto por causa do que aconteceu depois. (KUCINSKI, 2016, p. 120)

Tal qual ocorre no fragmento “A cadela”, aqui também não é explicitada a identidade da personagem que é vítima da violência executada pelos agentes do Estado, mas a forma como B. Kucinski conduz a narrativa dos eventos nos faz compreender que se trata de Ana Rosa Kucinski da Silva. É importante observar que o relato ficcional desse encontro entre as personagens Jesuína e Ana Rosa Kucinski da Silva apresenta aspectos que devem ser compreendidos enquanto o desejo de produção de uma narrativa que restaura a dignidade, preserva a memória da desaparecida política e, principalmente, evidencia a resistência da mesma ao apresentar a causa de sua morte por auto envenenamento, conforme a personagem relata: “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 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, 2016, p. 120-1). Ao ser descrita a partir da memória da



personagem, a cena da morte de Ana Rosa Kucinski ganha outro contorno dramático. A narração do evento, ao ser construída dentro do espaço confessional de um atendimento psicológico, torna-se dotada de maior significado por ser elaborada a partir da perspectiva da personagem que atuou diretamente na repressão clandestina. A linguagem literária transforma a dor e a morte da personagem enquanto um ato consciente em um exercício de resistência. O rosto da moça que não sai da cabeça de Jesuína exibe a dignidade de uma mulher que enfrentou a complexa engrenagem do sistema de repressão clandestina da ditadura civil-militar brasileira. Ao narrar essa morte na perspectiva do outro, na perspectiva da faxineira que trabalhava na Casa da Morte, Bernardo Kucinski promove um exercício de linguagem que acaba por ressignificar a própria morte de Ana Rosa Kucinski, devotando ao texto literário a sua capacidade fabuladora de reinventar realidades e atacar as verdades oficiais. Com base no mesmo fragmento analisado acima, Eurídice Figueiredo igualmente investiga a condição fabular do trecho que narra o suicídio de Ana Rosa Kucinski ao observar que a produção dessa “doce mentira”, para citar as palavras da própria autora, “evita imaginar todas as torturas sofridas pela irmã, preferindo dar-lhe uma cápsula de cianureto”(Figueiredo, 2017, p. 131). O recurso ficcional adotado pelo autor apresenta uma forma de recuo diante da experiência limite da tortura. A introdução da imagem da personagem cometendo o suicídio com cianureto, além de ser um mecanismo de restauração da dignidade, é igualmente um ato de resistência. O gesto realizado pela personagem – atitude consciente diante da possibilidade de sofrer tortura e por conseguinte delatar os companheiros – alcança um êxito ainda mais profundo por não somente significar uma ação de preservação do próprio corpo frente à eminente possibilidade de uma experiência desumana, mas por ser lido na perspectiva daqueles que atuam na repressão clandestina enquanto uma atitude de coragem. O resultado do ato é materializado na narrativa pela permanência da imagem do rosto da jovem militante na memória da faxineira Jesuína, criando uma espécie de retorno de recalado.

O fragmento “A abertura” igualmente tem como foco narrativo um personagem que integra os mecanismos clandestinos de repressão durante a ditadura civil-militar brasileira. Nesse acompanhamos as ações orquestradas por um delegado de política – um possível duplo ficcional de Sérgio Fleury – com o objetivo de confundir os familiares de desaparecidos políticos. A partir da adoção do discurso direto, B. Kucinski faz que o próprio personagem expresse as ações e medidas clandestinas adotadas para apresentar pistas desconstruídas sobre o Ana Rosa Kucinski com o intuito de torturar psicologicamente K. e deixar “o velho doidão”, segundo palavras do próprio. O elenco de ações é vasto, começando por um telefonema que noticia que Ana Rosa Kusincki foi vista no Dops, passando pelo envio de uma

correspondência de Lisboa que forja uma carta da própria filha ao pai e chegando ao ápice da violência no momento em que inventa o local em que os restos mortais de Ana Rosa Kucinski foram enterrados. Tudo forjado com o objetivo de violentar ainda mais o velho pai que busca informações sobre a filha: “Vamos quebrar a espinha desse velho. Vamos dar uma canseira nele, uma canseira de matar, até ele ter um infarto, filho da puta” (Kusincki, 2016, p. 68). Ao colocar em cena o próprio personagem relatando suas ações clandestinas, o fragmento já surge como um registro de produção de uma verdade sobre o regime da ditadura, uma verdade produzida e criada pelos próprios agentes de repressão. Não existe uma espécie de acusação sobre a clandestinidade das ações e violação de direitos; é o próprio delegado que narra, de forma esbravejante, os recursos adotados para deixar K. atordoado e fragilizado, numa tentativa de vencer o familiar de uma desaparecida política pelo cansaço. Contudo, a narrativa expressa uma espécie de contranarrativa do processo ao evidenciar a atitude de resistência protagonizada pelo velho pai judeu. Interessa-me exatamente este último índice, a forma como o personagem do delegado encara a persistência de K. em busca de informações, em uma atitude obstinada em seu trabalho de localização da filha. Dessa forma, o fragmento apresenta de modo paralelo duas histórias, duas narrativas distintas. A primeira história ocupa-se do relato das ações desenvolvidas para confundir K. No entanto, em paralelo a essa narrativa, temos a elaboração da história de resistência do personagem, que persistente em sua busca. O próprio agente clandestino da repressão acaba por reconhecer na figura do velho pai a imagem de um sujeito obstinado. Se no início a atitude de K é lida como uma forma de negação da aceitação da morte da filha – “Porque se ele está correndo atrás desses figurões, mesmo depois desse tempo todo, é porque não quer aceitar que a filha já era. Se recusa” (Kucinski, 2016, p. 67) –, aos poucos o personagem passa assustar-se com a obstinação do pai: “Pois não é que o velho não desiste?” (Kucinski, 2016, p. 67). O fragmento é povoado por essa atitude de incredulidade do delegado diante da persistência dos familiares e, principalmente, do êxito destes em acionar mecanismos internacionais de defesa de direitos, como observados nos trechos a seguir: “O inimigo agora são as famílias desses terroristas. Mas temos que usar mais a cabeça, a psicologia, Mineirinho. Temos que desmontar esses familiares pela psicologia” (Kucinski, 2016, p. 69); “Mineirinho, estamos fazendo alguma coisa errada, os filhos da puta não entregam os pontos. Mineirinho, você acredita que o velho conseguiu envolver o Kissinger?” (Kucinski, 2016, p.70); “Mineirinho, senta aí. Tá acontecendo uma coisa estranha. Não estou gostando nada. Sabe quem me procurou? O cara da CIA, Mineirinho, o Robert, nem mais nem menos. O filho da puta do velho conseguiu virar alguém da CIA lá dos esteites para o lado dele”(Kucinski, 2016, p. 72). Os trechos citados evidenciam a luta dos

familiares dos desaparecidos políticos em busca de informações, compondo no fragmento uma espécie de contranarrativa que coloca em cena a persistência dessas famílias que, nas palavras do próprio personagem, “não entregaram os pontos” e lutaram por informações sobre seus familiares desaparecidos e também pela responsabilização do Estado pelo desaparecimento e morte dessas pessoas.

Ao provocar uma espécie de deslocamento do foco narrativo e ocupar-se do relato das ações clandestinas dos órgãos de repressão da ditadura civil-militar brasileira, Bernardo Kucinski elabora uma linguagem literária que examina de forma crítica as atrocidades cometidas no período. A dimensão fabular do texto literário emerge enquanto possibilidade de esmiuçar os crimes e violações cometidos pelos órgãos e agentes de repressão. Diante do desafio de ofertar um tratamento literário, melhor seria dizer ficcional, para o relato do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski da Silva – desafio este que envolve não apenas uma questão estética, mas, sobretudo, ética –, Bernardo Kucinski elabora um sofisticado mosaico de vozes que ao serem reunidas produzem um relato pungente sobre a busca de um pai pela filha desaparecida. A materialidade do relato se torna mais potente pelos distintos recursos ficcionais e experimentos de linguagem adotados pelo autor, resultando em um texto que rompe com a noção estanque de testemunho e investe na função fabuladora da literatura.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSSON, Luciane Maria Said. *As cadeias da humanidade são feitas de papel: o testemunho da ditadura civil-militar no romance K.*, 2014. 213 folhas. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

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

GOMES, Renato Cordeiro. De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. *Alea*, Rio de Janeiro, v.6, n.1, jan.-jun. 2004.

\_\_\_\_\_. Móviles urbanos: eles eram muitos... In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance ‘eles eram muitos cavalos’*, de Luiz Ruffato. Vinhedo (SP): Horizonte, 2007.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio – y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PILATI, Alexandre. *A ditadura lida por dentro. Outras palavras*. São Paulo, 12 abr. 2013. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/a-ditadura-lida-por-dentro/>. Acesso em: 12 de dez. 2020.

RUSSO, Vincenzo. Pater, pátria e a memória como patrimônio: sobre *K.*: relato de uma busca, de Bernardo Kucinski. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 35-46, jan.-dez. 2017.

SOUZA, Táschia Oliveira. *O trágico e os mortos sem sepultura da ditadura civil-militar brasileira: K., Ainda estou aqui e Antes do passado*. 2017. 200 folhas. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

Data de recebimento: 14 maio 2020

Data de aprovação: 13 nov. 2020