



## A TERCEIRA MARGEM DA HISTÓRIA: AUTOFIÇÃO E TESTEMUNHO EM K. RELATO DE UMA BUSCA E OS VISITANTES DE BERNARDO KUCINSKI

A THIRD MARGIN OF HISTORY: AUTOFICTION AND TESTIMONIES IN K.  
NARRATION OF SEARCH AND THE VISITORS OF BERNARDO KUCINSKI

Ane Beatriz dos Santo Duailibe<sup>1</sup>  

**RESUMO:** O presente artigo analisa as estratégias discursivas mobilizadas na construção das narrativas *K. relato de uma busca* (2016) e *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski. Nessas obras, a experiência da violência política e do trauma é construída em um espaço discursivo que tensiona as fronteiras entre fato e ficção, memória e escrita, desestabilizando o horizonte de expectativas do leitor. A partir dos estudos sobre testemunho de Seligmann-Silva (2008), Figueiredo (2017), Pacheco (2018) e Sarmento-Pantoja (2021), associados aos preceitos autoficcionais postulados por Doubrovsky (2014), Gasparini (2014) e Colonna (2014). Propõe-se uma leitura a partir da interseção entre testemunho e autoficção. A análise aponta que a autoficção potencializa o teor testemunhal da narrativa, instaurando uma terceira margem interpretativa: um pacto ambíguo em que a única verdade (im)possível é aquela acessada a partir da construção ficcional.

**Palavras-chave:** Autoficção. Testemunho. Literatura brasileira contemporânea.

**ABSTRACT:** This article analyzes the discursive strategies mobilized in the construction of narratives *K. relato de um busca* (2016) and *Os visitantes* (2016), by Bernardo Kucinski. These works, the experience of political violence and trauma, are constructed in a discursive space that tense the borders between fact and fiction, memory and writing, destabilizing the reader's horizon of expectations. Based on two studies on testimonies by Seligmann-Silva (2008), Figueiredo (2017), Pacheco (2018), and Sarmento-Pantoja (2021), associated with the previous autofictional stories postulated by Doubrovsky (2014), Gasparini (2014), and Colonna (2014). A reading is proposed from the intersection between testimonies and autofiction. The analysis suggests that autofiction potentiates the narrative's testimonial theory, establishing a third interpretative margin: an ambiguous pact in which the only (im)possible truth is that accessed from the fictional construction.

**Keywords:** Autofiction. Testimony. Contemporary Brazilian literature.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Doutoranda em Letras, pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista PROEX/Capes. Professora substituta do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão. E-mail: [ane.duailibe@ilc.ufpa.br](mailto:ane.duailibe@ilc.ufpa.br)

## Introdução

O passado é o que a gente pode mudar.  
[...] No sentido de uma busca de narrar algo, uma e outra vez, de maneiras diferentes para encontrar a verdade de uma experiência que escapa. A verdade aqui é o que é irredutível à ficção. Ou melhor, a ficção são as várias maneiras pelas quais se pode, quem sabe, chegar a ela. (Paloma Vidal)

Uma literatura que emerge de experiências de violência e trauma frequentemente desafia as fronteiras entre relato factual e invenção ficcional. No caso das narrativas *K. relato de uma busca* (2016) e *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, essa tensão se manifesta na confluência entre o testemunho e a autoficção, produzindo um espaço de instabilidade que exige do leitor uma postura ativa na construção de sentido. O teor testemunhal dessas obras não se apresenta de forma documental ou autobiográfica, mas se constrói por meio de estratégias narrativas que exploram os limites da memória e da escrita, evidenciando lacunas, deslocamentos e reconfigurações do real.

A autoficção, conforme postulada por Doubrovsky (2014), Gasparini (2014) e Colonna (2014), introduz uma ambiguidade que desestabiliza o horizonte de expectativas do leitor e desafia os modelos tradicionais de autobiografia e ficção. O narrador autoficcional, ao mesmo tempo em que se projeta como sujeito da experiência também evidencia as operações discursivas que reorganizam essa vivência na escrita. Esse mecanismo, quando aplicado a narrativas que se vinculam à memória traumática, amplia as possibilidades de representação e possibilita novas abordagens sobre a verdade dos fatos históricos.

A partir desse panorama, este artigo propõe uma análise das estratégias discursivas mobilizadas em *K. relato de uma busca* (2016) e *Os visitantes* (2016). A partir dos estudos de Seligmann-Silva (2003; 2008), Figueiredo (2017), Pacheco (2018) e Sarmiento-Pantoja (2021), sobre narrativas testemunhais, bem como das reflexões de Doubrovsky (2014), Gasparini (2014) e Colonna (2014) sobre autoficção, propõe-se uma leitura que articula testemunho e autoficção na composição dessas narrativas.

## Testemunho e autoficção: no limiar entre o real e o ficcional

A literatura de testemunho se manifesta de diferentes formas ao longo do século XX, variando de acordo com o contexto histórico e social em que é produzida. Três vertentes podem ser identificadas: o *Zeugnis*, associado ao Holocausto; o *Testimonio*, característico da América Latina

(Seligmann-Silva, 2003); a percepção da ambígua relação entre verdade e testemunho, a partir do teor ficcional e do teor testemunhal (Sarmiento-Pantoja, 2021) e o testemunho brasileiro pós-1964, que se distingue por sua relação peculiar com a ficção (Pacheco, 2018; Figueiredo, 2017). Apesar de compartilharem o objetivo de relatar experiências de violência e opressão, essas tradições mudam na forma, no propósito e na relação entre ficção e realidade.

O *Zeugnis*, ligado ao Holocausto, é um testemunho marcado pelo trauma individual e pela dificuldade de verbalizar a experiência vívida. Sobreviventes como Primo Levi e Jorge Semprun narram os horrores dos campos de concentração nazistas, frequentemente adotando uma estrutura fragmentada e introspectiva, característica de uma abordagem psicanalítica. Nesse contexto, o testemunho assume uma função crucial no processo de elaboração do trauma, ao mesmo tempo em que se destina ao tribunal da história como uma prova do genocídio. A busca pelas consequências e pela precisão do relato é um elemento central nessa literatura.

Já o *Testimonio* latino-americano apresenta uma abordagem distinta, ao privilegiar a voz coletiva e a denúncia social. Em vez de se concentrar em um evento específico, essa tradição dá visibilidade à opressão contínua sofrida por grupos marginalizados, como indígenas, camponeses e operários. Nesse sentido, não apenas narra a violência, mas também se torna uma ferramenta política de resistência e transformação social. A obra de Rigoberta Menchú é um exemplo paradigmático dessa tradição, na qual a oralidade tem um papel fundamental.

No Brasil, a literatura de testemunho pós-1964 apresenta uma diferenciação em relação às duas vertentes anteriores (Figueiredo, 2017; Pacheco, 2018). Durante a ditadura militar, os escritores precisaram recorrer a estratégias ficcionais para contornar a censura e denunciar a repressão. Ao contrário do *Zeugnis* e do *Testimonio*, que buscam uma relação mais direta com a realidade, as narrativas testemunhais brasileiras frequentemente utilizam estratégias narrativas complexas, inscrevendo-se em uma estética que mescla elementos de ficção e realidade para narrar a violência do regime ditatorial.

Ainda que compartilhe alguns aspectos com o *Testimonio* latino-americano, como a preocupação com a denúncia e a resistência política, na literatura testemunhal brasileira há uma forte presença da mediação literária, com autores que criam personagens e narrativas ficcionais baseadas em eventos reais. O compromisso com a verdade histórica, fundamental no *Zeugnis* e no *Testimonio*, dá lugar a uma construção narrativa que, embora não abandone a realidade, prioriza a forma literária como meio de expressão: “a principal diferença com as outras duas tendências é basicamente a ausência da verdade narrativa empírica, mesmo sem abandonar o compromisso com a realidade

histórica. Em outras palavras, boa parte do testemunho brasileiro pós-64 é ficcional” (Pacheco, 2018, p. 454).

Ficcional aqui, entretanto, não é pensado como um sinônimo de fantasia e de imaginação, mas como uma estratégia ordenadora da linguagem, uma forma estética de criar uma narrativa compreensível para o leitor. Nesse caminho Augusto Sarmiento-Pantoja, problematiza as fronteiras do ficcional, quando analisa que sendo o testemunho um produto da experiência particular de quem a vive, ele está envolto à subjetividade, o que acarreta à narrativa testemunhal a afetação da técnica narrativa da ficção, e o contrário também. Isso porque, é preciso criar estratégias para dar conta dos eventos narrados e muitas vezes, precisam ser relatados de outros modos, daí a presença do teor ficcional no testemunho e do teor testemunhal na ficção, ambos marcados “por uma forte necessidade de narrar o trauma amalgamado pela reflexão sobre a condição humana e que diante da insuportabilidade dos eventos vividos pelo testemunhador” (Sarmiento-Pantoja, 2021, p. 128)

Em causa está a potência da linguagem para a empatia, para a constituição da responsabilidade para com o outro. A escrita não é capaz de restituir a verdade plena do acontecimento e ao escritor de literatura, diferentemente do arquivista e do historiador, importa o tecido de sua rememoração: ao reinterpretar o passado, cria narrativas “a fim de dar um testemunho pessoal da história” (Figueiredo, 2017, p. 46).

Em *A literatura como arquivo da ditadura* (2017), Eurídice Figueiredo faz uma sistematização das principais produções literárias que se referem ao período ditatorial brasileiro, sistematizando-as em três momentos: o primeiro contempla 1964 a 1979, cujas produções refletem uma tônica ora prospectiva e utópica, ora distópica, com romances que tematizam os impasses da luta armada, a morte e a tortura do militantes, além do despreparo das organizações de resistência; o segundo, de 1979 a 2000, é caracterizado por relatos autobiográficos, principalmente de ex-presos políticos que, devido a Lei da Anistia, puderam retornar do exílio; o terceiro, que engloba produções de 2000 aos dias atuais, “aborda o passado de pessoas reais ou fictícias, utilizando a forma do romance para transmutar o vivido através de um trato mais literário” (Figueiredo, 2017, p. 48).

As produções mais recentes, em sua maioria, voltam-se para a temática dos desaparecidos políticos, como uma forma de enfrentamento da experiência traumática, de reelaboração do vivido a partir da escrita ficcional. Tais textos, entretanto, “embora conservem um lado testemunhal, se distanciam do puro testemunho porque os autores não são *supertes*, não foram vítimas diretas da repressão [...] são romances que transfiguram as experiências” (Figueiredo. 2017, p. 87).

É o que faz Bernardo Kucinski em *K. relato de uma busca* (2016), ao transmutar em ficção o trauma familiar da desapareção de sua irmã, Ana Rosa, e do cunhado, Wilson Silva, assim como em *Os visitantes* (2016), em que encena a recepção de seu predecessor. Embora a escrita seja inspirada por experiências reais, sua transformação em narrativa exige um trabalho de composição que se afasta da verdade absoluta do acontecimento. De acordo com Figueiredo (2017, p. 123, grifos nossos),

[...] o fato de ter um fundo biográfico ou autobiográfico não quer dizer que é simples. Para escrever autobiografia, como para escrever romance, **é preciso pensar na arte da composição narrativa e isso só se consegue com artifício**, portanto, **não se pode imaginar a restituição de toda verdade do acontecimento**, porque o acontecimento pertence ao domínio do vivido e a escrita literária pertence ao domínio da linguagem (Figueiredo, 2017, p. 123, **grifos nossos**)

Nas narrativas testemunhais – em que se evidencia a impossibilidade de uma recuperação integral da memória e do trauma – a autoficção pode ser pensada como uma estratégia de composição narrativa que não apenas confirma a impossibilidade de uma restituição plena do vivido, mas transforma essa impossibilidade, esse indizível, em potência criativa que acende o testemunho literário das obras.

Desde a formulação inicial do termo de Serge Doubrovsky (2014), a autoficção tem sido debatida por teóricos como Philippe Gasparini (2014) e Vincent Colonna (2014), que ressaltam sua natureza paradoxal: ao mesmo tempo em que parte de uma experiência pessoal, desestabiliza o aparato referencial pela incorporação de elementos ficcionais. O uso da autoficção como estratégia discursiva em testemunhos literários permite a transfiguração dos fatos em narrativa, criando um *entrelugar*, um território híbrido situado entre o vivido e a criação literária, em que o autor pode reconfigurar sua experiência subjetiva sem o compromisso estrito com a factualidade.

### Um *entrelugar*: a terceira margem da história

Bernardo Kucinski estreia na ficção aos 74 anos, após uma longa carreira: jornalista por mais de quatro décadas, atuou como correspondente na BBC de Londres, foi professor de Jornalismo Econômico e Internacional da USP, além de assessor de comunicação da Presidência da República durante o primeiro mandato do presidente Lula. Ativista contra a ditadura militar, a escrita e a busca pela verdade de uma experiência traumática entrecruzam-se em seu romance de estreia *K. relato de uma busca*, lançado pela Editora Expressão Popular, em 2011.

A obra traz a trajetória de K., um idoso judeu que procura informações sobre a filha, professora da Universidade de São Paulo e militante da Ação Libertadora Nacional (ANL) que

desaparece junto com o marido em condições não esclarecidas pelas autoridades do regime ditatorial. O entrelaçamento de fatos reais e ficcionais possibilita a recriação literária do drama familiar – que também pertence ao autor, cuja irmã e cunhado são desaparecidos políticos – e de fatos históricos do período ditatorial brasileiro.

A literatura e a experiência se entrecruzam na formação de um palco ambíguo que se ergue desde os peritextos de sua obra de estreia. Desde o par de epígrafes, grafadas em itálico, já é possível estabelecer uma relação com os eventos que sustentam a indefinibilidade do pacto narrativo. A citação de Guimarães Rosa, retirada de Grande Sertão: Veredas — *Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba* — parece colocar em cena as faces de quem conta a história a partir daquilo que conhece e do que desconhece, e que solicita o conhecimento daquele que o ouve para preencher as lacunas deixadas pelo seu não saber. Repetidas vezes, ao longo do enredo, a instância enunciativa abre espaço à outras vozes erguidas a partir desse jogo de saber e não saber: seja nos momentos de tortura, nos quais a verdade é escondida ou inventada para proteger os companheiros de luta; ou na dissimulação das autoridades que negam os fatos ocorridos e fabricam pistas falsas sobre os desaparecidos.

Em um mosaico de vozes que reverberam o real e o inventado, o conhecido e o desconhecido, ergue-se a hibridez do relato, marcada também pela diversidade interpretativa da citação de Mia Couto contida na segunda epígrafe: “*Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz*”. Acender a história seria revisitar o vivido ou dar início a narrativa contada na obra? A sombra sem voz ao fim do escrito será o autor biográfico ou da instância narrativa que se ergue durante a narração?

15 dos 29 capítulos do romance são conduzidos por uma narração em 3ª pessoa que relata o enfrentamento da violência e a busca do senhor K. por esclarecimentos acerca do desaparecimento da filha e do genro. O personagem tenta decifrar os labirintos e as arbitrariedades típicas do regime ditatorial, mas os contatos que consegue estabelecer transformam-se em uma forma de terrorismo psicológico arquitetado pela repressão, com a implantação de diversas pistas falsas sobre o desaparecimento de sua filha: “Mineirinho, lembra do velho que nós fodemos mandando o Fogaça inventar que viu a filha dele? Pois não é que o velho não desiste? Vamos ter que ser mais espertos” (Kucinski, 2016a, p.67).

Aos poucos, K. vai tomando consciência, de uma forma muito penosa, sobre a morte da filha, embora nunca tenha sido confirmada pelas autoridades. Na falta de um corpo, recorre ao rabino para um sepultamento simbólico, que nega o pedido sob a justificativa de que comunistas são indignos



de serem sepultados em um campo sagrado. Após um ano sem novas notícias sobre o desaparecimento, sente a necessidade de “compor um pequeno livrinho em memória da filha e do genro. Uma lápide em forma de livro. Um livro *in memoriam*” [...] uma vez que “a falta de lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade, ela existiu [...]” (Kucinski, 2016, p.77-78; 74). No romance, o livro não se concretiza; no entanto, o narrador, assim como Barthes (2011, p.110), parece escrever não para lembrar, “mas para combater a dilaceração do esquecimento na medida [em] que ele se anuncia como absoluto”.

Em outra chave interpretativa, o “K.” do título também fazer referência ao autor B. Kucinski, que assina a obra, cujo vínculo familiar com o senhor K. e sua filha desaparecida aparece tanto no primeiro capítulo do livro, intitulado “Cartas à destinatária inexistente”, quanto no último, “Post scriptum”, estabelecidos em similaridade: ambos são narrados em primeira pessoa, grafados em itálico e trazem a mesma marcação espaço-temporal ao final de suas linhas, 31 de dezembro de 2010, data de suposto término da escrita.

Em “Cartas à destinatária inexistente”, um narrador não identificado reclama das constantes correspondências bancárias que chegam ao seu antigo endereço, com ofertas bancárias a uma destinatária que “já não existe”. Embora seu nome não seja revelado, ele informa tratar-se da sua irmã desaparecida há mais de trinta anos.

*Sempre me emociono à vista de seu nome no envelope e me pergunto: como é possível enviar reiteradamente cartas a quem inexistente há mais de três décadas? [...] Não, ela nunca conheceu a nossa casa. Nunca subiu os degraus íngremes do jardim da frente. Nunca conheceu meus filhos. Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos. [...] O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar (Kucinski, 2016, p. 13; 15, grifos do autor).*

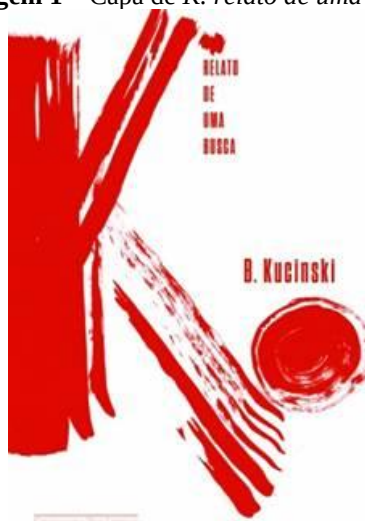
A escolha de uso da voz narrativa em 1ª pessoa, o destaque tipográfico da letra cursiva e a data que remonta a uma temporalidade próxima ao lançamento da obra nos remete à saída do autor das coxias da escrita e sua entrada no evento autoficcional, assimilando-se à autoficção intrusiva ou autoral proposta por Colonna (2014). A autofabulação não acontece a partir de um personagem central da narrativa, mas ocorre por meio de um narrador-autor, que supõe um romance na terceira pessoa, que se coloca à margem da escrita, que rejeita as residualidades biográficas.

Essa função heterodiegética possibilita a liberdade de enriquecer o seu papel como um contador de histórias sejam por meio digressões ou comentários que enfatizam um salto temporal, como faz no capítulo “A queda do ponto”, com foco narrativo em um casal de guerrilheiros: “Numa sacola maior, de lona, despejam documentos arduamente elaborados de denúncia, os que consideram

mais valiosos. A lista dos duzentos e trinta e dois torturadores, *que jamais serão punidos, mesmo décadas depois de fartamente divulgada, mesmo décadas após o fim da ditadura*” (Kucinski, 2016, p. 28, grifos nossos); e também revela o caráter ficcional da narrativa, tais como nos trechos: “Enquanto o medo e a incerteza invadiam os corações dos ativistas de esquerda, *nosso personagem*, resoluto [...]”/ “*Este relato foi imaginado a partir da ata de reunião*” (Kucinski, 2016, p. 51; 142), no quais é possível observar marcas metaficcionais.

Esse narrador-autor também é responsável por fazer advertências ao leitor, tal como a nota grafada em itálico que surge após o sumário, último elemento antes do início da narrativa: “*Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu*”<sup>2</sup>. Se quase tudo ocorreu, como separar os aspectos referenciais e ficcionais durante a leitura da obra? O nome B. Kucinski que assina a nota é o mesmo grafado na capa como o responsável pela autoria do livro, observado na imagem abaixo:

**Imagem 1** – Capa de *K. relato de uma busca*



**Fonte:** Alceu Chiesorin Nunes, Companhia das Letras (2016)

A capa feita por Alceu Chiesorin Nunes parece acompanhar esse movimento, ao centralizar a escrita “relato de uma busca” e colocar o K. e B. Kucinski lateralizados na imagem. Abaixo deste último um ponto, um círculo, um universo ficcional que engloba tantas outras vozes que apresentam um outro ponto de vista e compartilham novas informações sobre o desaparecimento do casal, retomando a epígrafe em cita Guimarães Rosa.

<sup>2</sup> Em sua primeira edição publicada pela Editora Expressão Popular, o prólogo evidencia ainda esse procedimento discursivo ambíguo: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, na forma como lá estavam, há décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completá-las ou lapidá-las com registros na época. Há referências a documentos em apenas duas histórias e somente como recurso narrativo” (Kucinski, 2012, p. 13).



É esse autor, B. Kucinski, que reaparece em cena em *Os visitantes* (2016b), narrativa que tematiza a recepção crítica de sua obra de estreia a partir dos questionamentos de onze visitantes que, cada um ao seu modo, apontam erros, acusam-no de macular a imagem de entes mortos, difamar aqueles que ainda estão vivos e trazer informações que o narrador-autor não sabe. Críticas que o levam a questionar: deveria ter utilizado aspectos de sua biografia, de terceiros e da história ditatorial do país para a construção de uma obra de ficção?

Concebido para formar um díptico ao lado de seu predecessor, conforme orienta a aba da publicação, o livro traz importantes elementos peritextuais<sup>3</sup> que contribuem para a indecidibilidade narrativa, observadas nas imagens de sua capa e folha de rosto:

**Figura 2** – Capa e folha de rosto de *Os visitantes*



**Fonte:** Alceu Chiesorin Nunes, Companhia das Letras (2016)

A ambiguidade interpretativa inicia-se desde a capa, também feita por Alceu Chiesorin Nunes. Nela temos B. Kucinski, grafia do nome que assina a todas as produções do escritor, seguido de *Os visitantes* e abaixo, alinhado com os demais elementos, “do autor de K. relato de uma busca”. A disposição escolhida possibilita compreender como título tanto *Os visitantes*, cujo autor é o mesmo da obra mencionada na capa, como também “Os visitantes do autor de K. relato de uma busca”.

Junto aos dados catalográficos, observamos a seguinte nota, também grafada em itálico: “*Embora se inspire também em fatos e pessoas reais, esta é uma obra de pura ficção*”, parece ressoar

<sup>3</sup> Elementos que circundam o texto dentro do próprio espaço da obra, em continuidade ou unidade com a publicação. Podem ser editoriais, como o projeto gráfico do livro, com sua capa e ilustrações; e autorais, referentes aos prólogos, dedicatórias, epígrafes etc.

no par de epígrafes do livro. A primeira “*Desçamos e confundamos a língua deles, para que um não entenda o que o outro fala*” e traz como referência Gênesis 10-11. O excerto é localizado no livro bíblico, entretanto, somente no capítulo 11, versículo 7 e faz alusão ao mito da Torre de Babel, em que Deus confunde as línguas dos homens para impedir a construção de uma torre que chegaria ao céu.

Esse fragmento já antecipa um dos temas centrais do livro: a impossibilidade de uma verdade única e absoluta, especialmente em contextos de trauma, memória e ficção. Na narrativa de *Os visitantes*, essa confusão linguística se manifesta na multiplicidade de versões sobre os acontecimentos e no embate constante entre ficção e realidade. O narrador, que é ao mesmo tempo um autor e um personagem de sua própria obra, é confrontado por diferentes visitantes que questionam a veracidade do que foi escrito em *K. Relato de uma busca*. Enquanto no mito bíblico, a confusão das línguas impede a construção da torre; em *Os visitantes*, a fragmentação das versões impossibilita a construção de uma narrativa única, verdadeira e definitiva sobre o passado.

De acordo com historiadores, a torre mencionada não pode ser considerada um acontecimento histórico, um fato, mas sim como um mito de origem dos hebreus, semelhante aos mitos fundadores de outros povos antigos. Caso tenha existido, seria um zigurate, uma espécie de palácio construído na antiga cidade da Babilônia. Alguns afirmam que foi adotado pelos mesopotâmicos com função cosmológica de conexão entre céu e terra; outros que a estrutura, construída pelos babilônios e dedicada ao deus Marduk, teria cerca de 90 metros de altura, mas não resistiu ao tempo. Nas diversas perspectivas – tanto da Torre de Babel quanto dos eventos narrados em *K*. – “*os fatos são escassos, as palavras, numerosas*”, como pontua a citação do autor israelense S. Y. Agnon, apresentada como a segunda epígrafe do livro.

Os fatos, escassos, aparecem na dedicatória de *Os visitantes*: “Em memória de Ana Rosa Kucinski Silva e Wilson Silva”, que foram vítimas do regime ditatorial brasileiro. A deficiência de informações concretas sobre esse crime abriu espaço para a criação de narrativas que preenchem essa lacuna: as palavras, numerosas, podem ser pensadas como as versões conflitantes acerca de suas mortes e desaparecimentos, cujos cenários continuam indefinidos, assim como o estatuto narrativo da obra que se desenvolve como uma quase reinterpretação não só mesmo contexto histórico de seu díptico, como também da advertência feita ao leitor: “*Tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu*”, que invoca um pacto ambíguo de leitura e, assim como as epígrafes, anunciam o território da incerteza das próximas páginas autoficcionais.

A narrativa promove, intencionalmente, a confusão entre o escrito por B. Kucinski e uma possível recepção da obra predecessora, ao reunir personagens que exigem respostas e justificativas sobre os eventos relatados. Para respondê-los, o responsável pelo romance *K.* sai das margens da obra e entra no palco da escrita de *Os visitantes*, assumindo os papéis de autor, narrador e personagem. Com o uso de identidade onomástica típica da escrita autoficcional, sua estrutura se assemelha à segunda tipologia apresentada por Colonna (2014), classificada como autoficção biográfica, na qual o escritor se coloca no centro de sua narrativa, ficcionalizando, em maior ou menor escala, determinado período ou episódio de sua vida: o narrador, homônimo do autor, assume a posição de um escritor que revisita sua obra anterior, inserindo-se na trama como personagem ao mesmo tempo em que reafirma o caráter ficcional da história.

Nessa concepção, o grau de ficcionalização não é tão interessante quanto a revelação do nome próprio, sua maior originalidade, uma vez que, na maioria dos romances autobiográficos, os nomes (reais) dos personagens e, às vezes, do próprio autor, eram alterados ou codificados (Colonna, 2014; Lecarme, 2014). Por meio dessa utilização, a narrativa autoficcional pode transformar-se em “uma quermesse onde os vivos deambulam com um crachá indicando sua identidade – e, às vezes, se engalfinham como em filmes burlescos” (Colonna, 2014, p. 50), aspectos que podem gerar alguns embates éticos, tal como ocorre em *Os visitantes*: “[...] não faça arte com pessoas que podem ser identificadas nem com episódios que todo mundo sabe que aconteceram, faça ficção mesmo, inventada” (Kucinski, 2016a, p. 73).

“É ficção!”, o autor-narrador-personagem B. Kucinski argumenta a cada um dos 11 visitantes que batem a sua porta questionando elementos apresentados em sua obra anterior, acusando-o de manchar e difamar tanto a imagem de pessoas, vivas e mortas, e também de retratar de forma equivocada momentos históricos tão nefastos, como a Ditadura Militar Brasileira e o Holocausto. Tal como ocorre em *K., relato de uma busca*, no capítulo “Sorvedouro de pessoas”, em que aponta a diferença entre o extermínio sofrido pelos judeus e as mortes desaparecidos políticos da ditadura militar: “Até os nazistas que reduzem suas vítimas a cinzas registravam os mortos. Cada um dia tinha um número tatuado no braço. A cada morte, davam baixa num livro. [...] os góis 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 um sumidouro de pessoas” (Kucinski, 2016a, p. 25).

Foi justamente a percepção desse equívoco que fez com que Kucinski começasse a nova obra. No processo de divulgação de *Os visitantes*, o escritor concede uma entrevista ao *Livrada*, um

canal do Youtube especializado em literatura, na qual menciona o impulso inicial de sua escrita parte do encontro com um amigo, funcionário aposentado do Museu do Holocausto, que refutou as informações contidas no trecho acima transcrito: somente os selecionados para trabalhos forçados tinham os nomes registrados pelos alemães e tampouco era possível localizar todos os corpos. A partir disto, surge a ideia de um conto em que um sobrevivente bateria à sua porta para cobrar explicações sobre o que foi escrito. E assim nasce o primeiro capítulo de *Os visitantes: A velha com o número no braço*.

Regina Borenstein, uma sobrevivente do Holocausto, que exige que ele corrija as informações colocadas em *K*. Em sua defesa, o narrador-personagem argumenta: “meu livro não é um tratado de história, é uma novela de ficção e na ficção o escritor se deixa levar pela invenção [...] os escritores às vezes se valem de fatos reais para criar uma história, e podem até torcer os fatos para dar mais força a história” (Kucinski, 2016b, p. 13).

Após ouvi-la contar sobre detalhes sobre o Holocausto, até então desconhecidos por ele, e sobre a sua própria busca por informações acerca de seus entes desaparecidos, o autor-personagem admite: “com razão a velha me chamara de ignorante” (Kucinski, 2016b, p. 15). Expandindo suas buscas, menciona o filme *A lista de Schindler*, além dos livros *É isto um homem?* e *A trégua*, de Primo Levi, fazendo alusão a expressões artísticas que reverberam o testemunho da violência e do horror que marcam o extermínio de milhares de judeus. Os esclarecimentos feitos acerca do Holocausto, assim como os objetos artísticos apresentados, são dados que podem ser validados pelo leitor como referenciais.

A inclusão desses componentes em um texto que se coloca em favor da ficção é mais um dos elementos que alicerçam o pacto ambíguo da narrativa, já revelado tanto no epítexto<sup>4</sup> entrevista quanto no excerto acima em que o autor-narrador explicita como ocorreu o seu processo de criação: um espiralar de eventos reais e ficcionais, uma ficcionalização de fatos estritamente reais, como diria Doubrovsky.

Na mesma entrevista ao canal *Letrada*, o escritor menciona que os demais contos de *Os visitantes* foram redigidos com base na recepção crítica de *K*., incluindo episódios curiosos que envolvem a dificuldade de distinção de aspectos referenciais e ficcionais entrelaçados na construção do enredo anterior. Como exemplo, menciona o encontro com um representante da Aliança Nacional

<sup>4</sup> Elementos autorreferenciais que estão situados fora do livro. Podem ser públicos, como os discursos do escritor em entrevistas, resenhas, vídeos em canais da internet, perfis em redes sociais; e privados, como as correspondências, diários e fotografias que podem integrar a sua obra e torna-se público.

Libertadora (ANL) que foi parabenizá-lo, especificamente, por uma carta retratada em “Mensagem ao companheiro Klemente”, o último capítulo de *K.*: “essa pessoa achava que aquilo era um documento que eu tinha. Outros militantes da ANL também. Eu tive que desmentir, tem gente que até hoje não acredita que inventei a carta” (Kucinski, 2016c).

Assinada por Rodriguez e endereçada ao companheiro Klemente exilado no exterior, a carta traz críticas à Organização que não finalizou sua luta ao perceber sua derrota iminente: “Tínhamos que ter analisado; feito a autocrítica, reconhecido que estávamos isolados. Talvez ainda desse para preservar muitas vidas. Em vez disso, decidimos lutar até o fim, mesmo que não desse em nada. Ali começou a insanidade” (Kucinski, 2016a, p. 164).

Tal encontro transforma-se em “Sétimo visitante”, em que Lourdes – militante que perdeu o companheiro durante a Ditadura e parte da atual Comissão da Anistia – fez questão de agradecer pela publicação da carta mencionada anteriormente: “Você não imagina como foi importante para mim e para todos nós da organização você ter publicado a carta; sabíamos que existia, mas ninguém a tinha lido [...] Fizeste um grande favor para nós, aos sobreviventes, e à história” (Kucinski, 2016b, p. 44). Coincidentemente (ou não), a mensagem também mencionava a execução de um certo Márcio, que fora condenado à morte, acusado de traição, por ter proposto sua retirada da luta ao perceber a derrota. Segundo a personagem, o documento, que até então existia somente na sua imaginação e de seus companheiros, foi extremamente importante, uma vez que “nada do que dissemos até hoje sobre o justicamento do Márcio teve o impacto da carta que você publicou; um amigo dele que na época me criticou muito me telefonou surpreso com a veracidade do que eu tinha dito” (Kucinski, 2016b, p. 45).

Como menciona Paloma Vidal no início desta seção, “a verdade aqui é o que é irredutível à ficção. Ou melhor, a ficção são as várias maneiras pelas quais se pode, quem sabe, chegar a ela”, talvez por isso a personagem Lourdes e o representante da ANL mencionado na entrevista (que também pode ser uma criação ficcional) acreditam na autenticidade do manuscrito que “não só virara documento como adquirira vida própria, criara novos fatos” (Kucinski, 2016b, p. 45). Enquanto a história oficial não consegue explicar desfechos trágicos, a ficção se apresenta como uma possibilidade de alcançar um desenlace, de recriar o vivido, de criar possíveis caminhos sem estabelecer um compromisso com a veracidade do narrado. Conforme observa Kucinski (2016c, s/p) na entrevista já mencionada: “o escritor de ficção não tem compromisso nenhum com a verdade. Ele tem com a literatura. [...] A literatura não busca a verdade, busca a criação”.

Esse compromisso com a criação também aparece na passagem em que autor-personagem sai em defesa do caráter ficcional de sua produção: “Essa mensagem do Rodriguez ao Klemente é invenção pura, não tem nada mais ficcional no livro do que essa carta. A maioria dos outros capítulos inspirou-se em alguma medida em fatos, esse cartão não, ela foi imaginada por mim da primeira à última linha” (Kucinski, 2016b, p. 46).

Embora não seja possível afirmar que os eventos mencionados na entrevista aconteceram ou não, tampouco seja possível mensurar se foram ficcionalizados em maior ou menor escala no momento de seu discurso, é possível pensá-los como elementos necessários à construção do evento autoficcional da narrativa. As inspirações divulgadas pelo escritor se embaralham com o escrito e o imaginado de tal forma que o leitor não conseguirá distinguir um do outro, fazendo com que a obra seja lida a partir de um entrelugar indecível, típicas de um pacto/palco autoficcional.

Em *Os visitantes*, conforme Figueiredo (2017, p.138), cada um dos onze personagens reflete essas apreensões e “podem ser tomados por figuras espectrais que despertam as inquietações éticas e estéticas do autor”. Essa inquietação, inclusive, já aparecera também no seu díptico, quando o senhor K., ao esgotar todas as possibilidades de procurar pela filha, decide retomar o seu ofício de escritor em uma tentativa de lidar com a própria dor. No entanto, ao perceber que a semântica das palavras não alcançava a dimensão de seu trauma, K. abandona a literatura, tal como o título do capítulo em questão, e compreende que “seu bloqueio era moral, não linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado. Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia” (Kucinski, 2016a, p. 128).

Além disso, em *Os visitantes* é possível observar um elemento retórico analisado por Gasparini (2009) como “lugares de sinceridade”, que dentro de uma narrativa marcada por uma identidade onomástica e por elementos referenciais, faz com que o leitor se incline a acreditar na sinceridade do relato. Essa lógica confessional estaria ligada a relatar ou admitir uma série de falências pessoais seja como indivíduo – Em vez de denunciar as atrocidades da ditadura, você fazia entrevistas para as amarelinhas da *Veja*.” (Kucinski, 2016b, p. 23); seja como escritor – ao admitir seu erro em utilizar “licença poética” para retratar situações sobre as quais pouco sabia: “O que você sabe sobre a tortura? Nada! Absolutamente nada! Pensei: mais um que me chama de ignorante. E com razão” (Kucinski, 2016b, p. 35).

Essa falência como pessoal e profissional também aparece ressoar de forma ambígua na obra, pois mesmo tempo que o autor-narrador nega querer ganhar prêmios por escrever bonito sobre uma coisa tão feia – “[...] dizer que escrevi para ganhar prêmio é me chamar de oportunista. [...] eu



escrevi sem intenção nenhuma” (Kucinski, 2016b, 19), lamenta o não reconhecimento da crítica – “Os jornais continuam me ignorando. Passaram-se dois meses. Tento não me incomodar, mas é difícil” / “O descaso com a novela acabou por me derrubar” (Kucinski, 2016b, p. 25; 32).

O próprio não reconhecimento também é descrito de forma contraditória: como um livro que não fez sucesso poderia estar esgotado? “Disse que passou em três livrarias e não encontrou. [...] Minha novela não se encontrava em parte alguma” (Kucinski, 2016b, p. 42). Como poderia ser um fracasso, se havia grande demanda para lê-lo na melhor Universidade de Israel? “Só li a novela semana passada porque tinha uma fila de espera enorme na biblioteca” (Kucinski, 2016b, p. 60). A ambiguidade em questão também confunde o estatuto narrativo, uma vez que o romance *K.* foi objeto de críticas favoráveis tanto na mídia, quanto na academia.

A recepção crítica da obra parece estar condensada em “Uma visita surpresa” do crítico literário Manuel Alves: “Para um iniciante, é muito bom” (Kucinski, 2016b, p. 33). Nesse capítulo, há diversas menções a como, no âmbito referencial, *K.*, *relato de uma busca* foi analisado pela crítica: narrativa originada pelo trauma que se confunde com a vida dos autores (pensada aqui como uma prática autoficcional), novela que se propõe kafkiana (título e linguagem objetiva) e a fragmentação *a la Pedro Parámo*: narrativa que não possui capítulos, mas fragmentos soltos, em uma mistura de primeira e terceira pessoas, com um mosaico de personagens com voz em primeira pessoa.

Nele também é possível perceber um embate irônico entre o autor-narrador e a recepção crítica da obra, representada pelo personagem Manuel (que embora tenha um homônimo na “vida real”, na obra também é uma criação do autor): “Mané, nem minha novela se propõe kafkiana nem eu entrei na cabeça deles! [...] Fiquei na dúvida se ele entendia mesmo de Kafka. Lembrei-me de que ele fazia crítica literária porque não tínhamos outro. Eu mesmo o havia contratado. Éramos todos amadores” (Kucinski, 2016, p. 37). Tais menções também podem ser observadas entrevista que o autor Bernardo Kucinski concedeu à Júlia Albergaria, em que comenta a respeito de sua produção literária:

Aqueles que estudaram minha ficção muitas vezes preferem usar a categoria literária “autoficção”. Embora eu não seja um especialista em literatura, alguns estudiosos tratam assim, principalmente quando tentam localizar no vasto campo literário, o meu livro principal, “K: relato de uma busca”. Isso também acontece com outros livros do mesmo gênero, escritos por pessoas que viveram os anos difíceis da ditadura civil-militar brasileira e sentiram a necessidade de fazer um relato pessoal, muitas vezes usando elementos imaginativos e preocupação literária (Kucinski, 2023, s/p).

Nesse capítulo também é mencionado uma espécie de dever ético do escritor, que parece mover toda a diegese narrativa de *Os visitantes*: “o escritor revê, corrige erros” (Kucinski, 2016b, p.

36). Sua função, como pondera Sartre (1989, p. 21), “é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele”. Em um esquema iterativo, o leitor se vê diante de uma repetição de imagens e narrativas como uma forma de retomar a violência e a barbárie já mencionadas no primeiro livro. O autor-narrador explica o processo de sua construção ficcional, assim como abre espaço para que outros personagens, em primeira pessoa, mencionem novas informações: um novo *Pedro Páramo*, diríamos. Essa relação entre a criação e a recepção expande o pacto ambíguo da obra, expande a existência do romance que passa a figurar em uma dialética ficção-realidade *ad infinitum*.

Outra figura importante no processo de construção do livro anterior é a ex-esposa, que aponta erros temporais nos capítulos grafados em itálico no romance *K.*, embaralhando ainda mais o aspecto biográfico ao ficcional da obra anterior: “Essa parte do livro é factual, não é ficção e está errada. Como você foi se enganar numa coisa tão básica? [...] Disse a ela: Na minha memória nunca sei o que aconteceu antes e o que aconteceu depois”.

Como separar o real do ficcional de uma escrita que, até nas partes que se propõe “verdadeira” é tomada pela ficcionalização inconsciente, como mencionaria Gasparini (2014), que ocorre através de erros, seleções e esquecimentos comuns a toda reconstituição narrativa? Nessa sobreposição intransponível, o autor-personagem apresenta constante elementos que confundem o estatuto narrativo, ora afirmando, ora negando as influências biográficas. À nona visitante, que questiona os pensamentos atribuídos aos acadêmicos que votaram pela expulsão por abandono de função da professora de química desaparecida no capítulo “A reunião da congregação”, ele afirma: “Minha senhora, não estamos falando de um emprego [...], estamos falando de uma vida! Se a congregação tivesse negado a demissão, talvez uma vida teria sido salva!” / “[...] o livro é a história do seu desaparecimento” (Kucinski, 2016b, p. 56; 54). Acerca desse evento, o autor comenta:

[alguns] capítulos são registros de coisas que me surpreenderam, como por exemplo quando a Congregação do Instituto de Química da USP, ao invés de se juntar às demandas de esclarecimento sobre o desaparecimento da minha irmã, a demitiu por abandono de cargo. Na verdade, eles sabiam muito bem que ela havia sido sequestrada. Somente após a publicação do *K.* relato de uma busca, essa mesma Congregação, embora formada por outras pessoas, aprovou um voto de repúdio ao ocorrido. Isso eu não inventei, foi um fato que realmente aconteceu (Kucinski, 2023, s/p).

Ao visitante derradeiro também admite que sua escrita parte de experiências pessoais: “O escritor não inventa do nada, se alimenta do que viu, do que viveu, do que sentiu”, mas ressalta: “[...] é ficção, caralho! Ficção!” (Kucinski, 2016b, p. 73). evidenciando a relação entre o fabulado e a realidade que permeia a sua construção narrativa.

Também alimentado de suas vivências, no *Post mortem*, recria o depoimento de um extorturador visto em uma reportagem televisiva, em que informa sobre a incineração dos corpos de Ana Rosa Kucinski Silva e o marido, Wilson Silva, em um forno de assar melaço. Tomado por um sentimento indizível, “algo parecido a uma mágoa profunda, mas mais do que isso” (Kucinski, 2016b, p. 77), o autor-narrador-personagem não consegue relatar o que ouve e recorre a transcrição da entrevista. Embora o procurador tenha dito que “é truque, que é mentira, que não aconteceu”, B. Kucinski sabia que era verdade, uma verdade que é irredutível à ficção – uma das únicas formas pelas quais se é possível chegar a ela.

### Considerações finais

Os testemunhos literários e a autoficção convidam o leitor a participar da construção de sentido, ampliando sua função para além da simples recepção do texto. O leitor, ao acessar esse relato, não apenas o interpreta, mas também o reinscreve em novas camadas de significado, tornando-se uma testemunha que permanece diante da narração insuportável do outro e a reverbera, como uma parte integrante do processo de transmissão da memória.

Ao abordar a violência da ditadura militar, as narrativas *K. relato de uma busca* e *Os visitantes*, de Bernardo Kucinski, mostram como a literatura pode ser um espaço de encontro entre memória, testemunho e construção ficcional. Nelas, o uso da autoficção, não enfraquece o testemunho, mas amplia a sua potência, pois confirma que a “verdade” não está apenas na precisão dos fatos, mas na forma como a experiência é elaborada e compartilhada, permitindo uma retomada reflexiva do passado que “pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história” (Gagnebin, 2009, p. 57).

A articulação entre testemunho e autoficção ocorre por meio de um pacto narrativo ambíguo que combina elementos históricos e ficcionais, tensionando os limites entre realidade e criação, em que a única verdade (im)possível é aquela acessada a partir da construção ficcional. Essa fusão entre diferentes registros cria uma terceira margem: um espaço interpretativo em que a história de violência e trauma do regime ditatorial brasileiro não apenas é lembrada, mas constantemente reelaborada pelo leitor, com a garantia de que “*tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu*”.

## Referências

- BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.
- GANEGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de que? In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KUCINSKI, Bernardo. **K. relato de uma busca**. Companhia das Letras: São Paulo, 2016a.
- KUCINSKI, Bernardo. **Os visitantes**. Companhia das Letras: São Paulo, 2016b.
- KUCINSKI, Bernardo. **Estante INB por Bernardo Kucinski**. 27 de abril de 2023. Disponível em: <https://inb.org.br/estante-inb-por-bernardo-kucinski/>. Acesso em 28 jan. 2025.
- LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PACHÊCO, Abílio. Vozes narrativas em contracanto: A Literatura de Testemunho na Ficção Brasileira Pós-64. In: Andrei dos Santos Cunha, Cinara Ferreira, Gerson Roberto Neumann, Rita Lenira de Freitas Bittencourt. (Org.). **Ilhas Literárias: estudos transárea**. Porto Alegre: editora do Instituto de Letras, 2018, p. 450-456.
- SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Entre frestas: considerações sobre o teor ficcional, o teor de verdade e o teor testemunhal. **Moara**. V2, N.52, pp. 112-139, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/moara.v2i56.10479>
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, v.20, n. 1, p.65-82, 2008.

Recebido em: 15/10/2024

Aprovado em: 06/12/2024

**Como citar este artigo**

DUALIBE, Ane Beatriz dos Santos. A terceira margem da história: autoficção e testemunho em *K. relato de uma busca* e *Os visitantes* de Bernardo Kucinski. **Revista Narrares** – V.2, N.2, Jul-Dez, 2024, pp. 109-127.