

# “SE FOSSE POSSÍVEL, EU GOSTARIA DE CONTAR UMA HISTÓRIA”: O TEOR TESTEMUNHAL NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA PÓS-DITATORIAL

Lua Gill da Cruz<sup>1</sup>

*A gente aqui mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora eu faço o que? Os sobreviventes – Caio Fernando Abreu*

## RESUMO

Diante da série de catástrofes da “era dos extremos”, no século XX, as artes e a literatura, especificamente, junto de outras formas de representação do passado tiveram de repensar a sua própria relação com a linguagem. Na balança entre a necessidade e a impossibilidade do contar, a literatura encontrou no testemunho o seu principal representante. No contexto brasileiro, pós-ditadura civil-militar, a tentativa de “narrar o inenarrável”, ou seja, de apresentar outra forma de elaboração para que a experiência traumática possa, ainda que sob o signo da impossibilidade, ser contada e dividida, permanece até os dias atuais, com a literatura brasileira contemporânea. Esta proposta centra-se em uma leitura comparativa das obras *K. – relato de uma busca* (2011) e *Os visitantes* (2016) de Bernardo Kucinski, e *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher, tendo em vista o seu teor testemunhal.

**Palavras-chave:** *K. – relato de uma busca*, *Não falei*, Testemunho.

A volta dos soldados que regressaram da Primeira Guerra Mundial suscitou um texto importante de Benjamin, *Experiência e pobreza* (1933), no qual o filósofo debate o declínio da experiência e o fim da narração tradicional.<sup>2</sup> Os combatentes voltavam dos

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), bolsista FAPESP processo 2017/06026-2; mestre pelo mesmo programa e orientada pelo Prof. Márcio Seligmann-Silva; graduada em Letras Português/Francês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail para contato: luagillc@gmail.com.

<sup>2</sup> Este artigo se baseia no capítulo III da dissertação de mestrado intitulada *(Sobre)viver: luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial* e apresentada ao Programa de Teoria e História Literária do Instituto

*fronts* mudos e apesar de tudo o que viveram na guerra, “mais pobres em experiências partilháveis” (BENJAMIN, 2013, p. 86). Dessa maneira, a experiência no sentido pleno, coletiva, da tradição, capaz de construir uma conexão entre o passado e presente, *Erfahrung* (experiência coletiva), estaria em vias de extinção, enquanto permaneceria apenas a *Erlebnis* (experiência vivida), a qual estaria relacionada à experiência particular, ou seja, à sociabilidade do sujeito privado, isolado. Gagnebin defende que “a única experiência que pode ser ensinada hoje é a de sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória e dos rastros até na ausência do túmulo” (2013, p. 61), de forma que a tarefa de retomada do passado se construiria na realidade do sofrimento, este não partilhado em experiências comunicáveis ou na forma da língua.

Em um tom melancólico, em *O narrador* (1936), o crítico alemão retoma a questão da mudez dos soldados para refletir sobre o desaparecimento do narrador na história da civilização. Diante de um contexto de mudança econômica e de ascensão do capitalismo, a forma de narração só pode se constituir entre ruínas, entre cacos. Seria, portanto, o papel do narrador recuperar o que a tradição e a história oficial não recordam, de maneira a salvar os mortos e o passado. Dado a série de eventos do século XX, como guerras, genocídios, ditaduras, houve a necessidade de uma narração que não mais correspondesse à anterior, mas que não pode furtar-se ao esquecimento ou à negação. É imperativo pensar, dessa maneira, uma forma de narração que tente se construir exatamente no recalcado, no que ainda não teve direito às palavras, mas que deve ser elaborado. A proposta centra-se aqui na tentativa de discutir a narração e as suas formas nas obras *K. – relato de uma busca* (2011) e *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, e *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher, de forma a refletir sobre as (im)possibilidades de elaboração para que a experiência traumática da sobrevivência à ditadura civil-militar brasileira possa, ainda que sob os restos, ser contada e dividida.

## **O teor testemunhal**

Situações de extrema violência e brutalidade são, de alguma forma, transmitidas pelos sobreviventes, de maneira a elaborar a experiência e possibilitar uma história que, ao invés da historiografia tradicional, dê conta do viés dos vencidos. Em *É isto um*

---

de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, no ano de 2017, sob orientação de Márcio Seligmann-Silva.

*homem?* (1947), primeira obra de Primo Levi, o autor indica a insuficiência da língua perante a experiência dos campos de concentração nazistas na medida em que afirma que “a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem” (1998, p. 25) e ao mesmo tempo, revela a necessidade do contar, “por certo, teria podido matar-me ou me deixar matar, mas eu queria sobreviver, para vingar-me e para dar testemunho” (LEVI, 2004, p. 45).

O testemunho se situa exatamente nesta balança entre a necessidade de representação do trauma e a sua impossibilidade, o qual articula “de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46). O testemunhar torna-se, nesta aporia absoluta, um dos motivos para continuar vivo, para continuar esforçando-se para se manter “civilizado” em uma circunstância que a palavra civilidade já perdeu seu sentido inicial.

De acordo com Dori Laub (1995), os sobreviventes não só precisam sobreviver para contar a sua história, mas também precisam contar a história para que possam sobreviver. Há um “imperativo do contar” (*imperative to tell*), o qual se torna uma “tarefa de vida”, na qual “nunca há palavras suficientes ou as palavras certas, nunca há tempo suficiente ou o tempo certo, e nunca há escuta suficiente ou a escuta certa para articular a história que não pode ser completamente capturada no pensamento, na memória e no discurso”<sup>3</sup> (LAUB, 1995, p. 63).

Levi, tomado pelo imperativo ético do sobrevivente, escreve assim que sai dos campos de concentração na tentativa de tentar entender o acontecido, de contar sua história e dividi-la. Ruth Klüger, também sobrevivente dos campos de concentração nazistas, em *Paisagens da memória*, tem um processo diferente de escrita, já tardia, atrasada, o qual parte do relato de sua infância na Áustria, já depois da anexação, com casos dolorosos de antissemitismo, a passagem por campos de concentração e a sua vida posterior nos Estados Unidos. A narrativa perpassa um tempo diferente da escrita traumática, pois se dá já ao final de sua vida, quando ao retornar para a Alemanha, sofre um acidente e decide, em um processo de escrita *après-coup*, relatar as suas

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

experiências traumáticas. O atraso do testemunho está relacionado com a impossibilidade de testemunhar no momento do acontecido, mas o mesmo tempo, passados os anos, a autora sente que não pode furtar-se de contar o trauma.

Em uma definição estabelecida em direto diálogo com o conceito cunhado por Freud (2010), a contemporânea Cathy Caruth define o trauma como “a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos” (2000, p. 111). O evento permanece:

Não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão – [a repetição] sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão (CARUTH, 1996, p. 92).

A experiência traumática traz consigo um paradoxo, de acordo com a autora, ao mesmo tempo em que possui uma visão direta do evento, a qual pode fazer com que o traumatizado não consiga compreendê-lo, de outro, essa mesma imediatez pode gerar um atraso. É, como afirma Klüger sobre o seu processo de escrita, baseando-se na volta ao passado, de busca nos estilhaços e nos pensamentos que “lampejam por um instante” que as obras aqui estudadas se estruturam. O processo da lembrança traumática implica, nesses casos, uma temporalidade tardia, atrasada, ou seja, diz respeito ao período de latência. As obras, nas suas estruturas fragmentárias e lacunares do indizível, tentam lidar com processos de reelaboração da matéria histórica e traumática para a forma literária. *K. – relato de uma busca* e *Não falei* são obras que, quarenta anos depois do golpe militar, possibilitam uma leitura comparada e complementar sobre diferentes formas de evocar o passado e o presente.

A trama de *Não falei* (2004) narra a história de Gustavo, professor universitário que acaba de passar por processo de grandes mudanças: aposentou-se e está por se mudar para São Carlos. Recebe visita de seu irmão antes de venderem a casa na qual viveram toda a infância, e conhece Cecília, que pretende entrevistá-lo sobre um período definidor da sua história de vida - a sua prisão no ano de 1970 -, e o seu testemunho desse tempo, tanto no que tange à ditadura de forma geral, quanto às suas atividades como professor e ativista. A partir desses aspectos desencadeadores do processo de

rememoração, Gustavo apresentará a sua história com uma narração fragmentada, que tende para o fluxo de consciência, para a inserção de outros textos artísticos e aos *flashes* de memória, através dos quais perpassa o discurso ambíguo da própria linguagem articulada em texto, incapaz de garantir a fidelidade e a verdade das circunstâncias e dos episódios rememorados, mas que se constitui, talvez, a única possibilidade de localizar o sujeito na senda do entendimento. É na busca da “cura” ou do alívio - quem sabe sem tê-los encontrado - que se situa a narração de Gustavo.

É também com a distância temporal de quase cinquenta anos e com uma reflexão sobre o período contemporâneo, que Bernardo Kucinski escreverá *K. - relato de uma busca* (2011). O autor teve a irmã desaparecida no período da ditadura civil-militar e procurou, por meio da ficção literária contar a sua tragédia familiar. O livro narra a história do pai K., um velho judeu, na busca incansável (não é por acaso que remete o título ao labirinto kafkiano) por sua filha A., desaparecida em 1974, junto de seu marido. A sua procura se estrutura como um fio condutor para a inserção de outras histórias e de outras vozes narrativas, seja de personagens ficcionais, ou reais, como o Delegado Fleury, por exemplo.

Constroem-se sob o vazio, o irreparável, o irrestituível. A escrita, ou a elaboração simbólica, possibilita um contar(se) ou recontar(se), ou seja, uma posição diante do traumático imposto pela violência e uma garantia de modos de transmissão, a partir dos rastros. De acordo com Seligmann-Silva “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração”. A literatura seria, dessa forma, chamada “diante do trauma para prestar-lhe serviço” (2008, p. 70).

Aqui centra-se, quem sabe, a maior diferença das duas obras aqui estudadas: o teor testemunhal<sup>4</sup> da narração, na forma da relação que estabelecem entre o testemunho e o ‘real’ traumático. No caso de *K.*, o autor perdeu sua irmã para a ditadura civil-militar brasileira. A personagem A. refere-se a Ana Rosa Kucinski e mesmo que o autor defina a obra como literatura e tente se distanciar de um relato testemunhal “tradicional” – me refiro aqui à obra de Primo Levi, por exemplo, *É isto um homem?* (1998) -, ou ainda de

---

<sup>4</sup> O testemunho nesta perspectiva difere-se do gênero *testimonio*. A “literatura de *testimonio*” foi concebida como gênero a partir de 1970, com o prêmio da Casa das Américas. O projeto político de definição do gênero perpassa uma série de particularidades e de características próprias, como qualquer outro gênero literário, mas diz respeito a uma iniciativa específica que não nos interessa aqui. Por isso, adoto o conceito de “teor testemunhal”, cunhado por Seligmann-Silva (2010).

uma construção direta sobre os personagens e situações reais de sua vida, a própria narração mostra que o procedimento de distanciamento total da matéria testemunhal é impossível.

Na primeira edição de *K.*, publicada pela Editora Expresso Popular, a advertência inserida por Kucinski aprofunda a problemática<sup>5</sup>:

Caro leitor: 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 da época. Há referências a documentos em apenas duas histórias e somente como recurso narrativo. Depois, valendo-me da fabulação, levei essas recordações e cenários imaginados; juntei situações ocorridas em tempos diferentes, algumas idealizei do quase nada e preenchi com lacunas de esquecimento e os bloqueios do subconsciente com soluções inventadas.

Neste trecho, o autor tenta esclarecer as questões levantadas, ou seja, definir na sua obra o espaço do testemunho, da memória e da narração, essa não facilitada, mas que tem na sua base as memórias soterradas que precisaram ser lapidadas e/ou completadas. Kucinski discorre sobre o fato de a própria construção da narrativa se fundar exatamente sobre suas lembranças e suas experiências, e não em documentos históricos. O caráter do testemunho e da relação com o “real” está posto essencialmente já na primeira frase: “tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. Há, evidentemente, um processo de “preenchimento” das lacunas da experiência, inserções de outros focos narrativos, outros personagens conhecidos, mas o cerne do testemunho funda-se exatamente na sua experiência com o contexto ditatorial e de desaparecimento de sua irmã. É também porque se baseia na “exumação imprevisível dos despojos da memória” e na inserção dessas outras vozes narrativas que, de acordo com o autor, faz com que seja considerado, necessariamente, como literatura e não como história. Kucinski faz questão de, em entrevistas ou espaços de debate, definir a obra como literatura, como se de alguma forma isso também pudesse protegê-lo. O caráter

---

<sup>5</sup> Na primeira edição da Editora Expresso Popular (2011), tal texto foi incluído como um posfácio explicativo do autor e retirado na versão da Editora Cosac Naify (2014), que acabou por ser a versão mais difusa. Na segunda edição, se mantém apenas como epígrafe a primeira frase, perdendo, portanto, o seu caráter inicial.

supostamente poético surge como uma espécie de barreira pela qual o filtro do julgamento não pode passar tão facilmente.

Tal necessidade de *proteção* fica evidente também em *Os visitantes*<sup>6</sup> (2016), livro no qual o autor, sempre que questionado ou culpabilizado por determinadas escolhas na escrita da obra inicial, reforça o seu caráter ficcional. O primeiro capítulo trata de uma senhora sobrevivente de Auschwitz, que cobra que as informações sobre os mortos nos campos de concentração, assim como os desaparecidos políticos, não foram registradas, mas ao contrário, muitas delas permanecem desconhecidas, assim como no contexto brasileiro. Para se justificar e responder a essa espécie de sacralização do testemunho como verdade, positivista inclusive, o autor-personagem afirma: “Senhora Regina, meu livro não é um tratado de história, é uma novela de ficção, e na ficção o escritor se deixa levar pela invenção” (2016, p. 13). Logo depois também afirma que não ignorou nenhuma atrocidade, apenas se valeu do “recurso que os escritores chamam de licença poética” (KUCINSKI, 2016, p. 15).

É também em *Os visitantes* que o autor aponta para a necessidade da escrita como forma de sobrevivência, bem como a sua relação direta com a tradição do testemunho. Em conversa com um amigo seu e de sua irmã, o visitante afirma que assim que soube que estava escrevendo uma novela, sabia qual seria o tema, “como se já aguardasse havia anos” (KUCINSKI, 2016, p. 25). Era como se o amigo soubesse que o que estava ali recalcado deveria emergir, ainda que em uma temporalidade tardia. Neste mesmo capítulo, o autor afirma que “Primo Levi também precisou escrever para sobreviver enquanto esteve preso. E Klemperer disse que só se manteve lúcido graças ao seu diário no qual escrevia todos os dias” (KUCINSKI, 2016, p. 31). Kucinski, assim como seu personagem principal, K., também precisa da narração para sobreviver.

O ato de narrar, entretanto, centra-se nesta aporia: a necessidade do contar, bem como a sua impossibilidade. Tal dificuldade é central no último capítulo, “*Post mortem*”, de *Os visitantes*, em que anuncia o destino dos visitantes ao longo dos dois anos da recepção de K. e de suas visitas, bem como uma continuidade do desconhecimento do destino final da irmã, o qual persistia até aquele momento. Durante

---

<sup>6</sup> Recorro a esta obra porque acredito que ilumina uma série de questões sobre o processo de escrita de K. - *relato de uma busca* (2011). Nesta obra, ao contrário da anterior, Kucinski não se apaga, mas ao contrário, é personagem principal, o que torna mais clara a sua relação com a matéria testemunhal narrada na obra primeira.

a narração deste capítulo, Kucinski havia sido avisado de uma entrevista, que seria transmitida na televisão, com um agente da repressão que sabia o que havia acontecido com sua irmã. O âncora do programa havia sido incisivo sobre a necessidade de o autor assistir. O narrador afirma: “O que ouvimos nos abateu. Fui tomado por um sentimento indizível, algo parecido a uma mágoa profunda, mas mais do que isso. Não me senti capaz de escrever com minhas próprias mãos o que ouvi. Recorri a uma transcrição da entrevista, que aí está na íntegra” (KUCINSKI, 2016, p. 77).

Quando posto em contato com o que havia acontecido de fato com a irmã, ou seja, com a brutalidade de sua morte, e diante do horror da narração do outro, Kucinski percebe a intraduzibilidade do trauma: é exatamente aí que está o cerne do testemunho, no vazio diante do irrepresentável, do indizível, da impossibilidade do narrar. O que pode dizer um irmão sobre a tortura, morte e desaparecimento de sua própria irmã? Ou ainda: *como* pode dizer? É possível que diga? O recurso narrativo de transcrever a entrevista na íntegra quem sabe tenha sido a única forma de contar, exatamente porque palavras não parecem dar conta do que sentiu ao reviver a experiência traumática, já muitos anos depois do acontecido. De fato, durante todo o capítulo, o escritor não consegue emitir exatamente nenhum comentário sobre o que foi dito ou sobre as circunstâncias da morte, mas apenas retratar a sua dificuldade e impossibilidade de dizer. É no próprio silêncio que reside a sua narração e porque nele se lê, quem sabe, muito mais do que se tivesse colocado em palavras, ou ao menos tentado. Depois de transcrita a entrevista, o autor afirma: “Neste ponto a entrevista terminou e a tela foi percorrida por uma lista de nomes. Conteí treze. Eu e minha ex ficamos em silêncio. Nossas mãos haviam se encontrado no instante em que o agente falara do forno, e permaneciam unidas” (KUCINSKI, 2016, p. 83). O silêncio se dá como a única forma possível.

É nos vestígios, nas imagens do real, ou nas cinzas ainda, que se encontra tal narração. Seligmann-Silva defende que se deve ter cuidado com uma visão positivista do testemunho, pois quando se trata de uma cena violenta, de uma guerra, ou de um acidente, o testemunho “nunca deve ser compreendido como uma descrição ‘realista’ do ocorrido”, ou seja, “a impossibilidade de uma tradução total da cena vivenciada é um dado *a priori*” (2005, p. 105). O processo de escrita *après-coup*, de acordo com o autor,

marca a reorganização ou a reinscrição de uma cena que não foi ‘plenamente’ simbolizada. A vivência traumática é justamente a de algo que não se deixou apanhar pela nossa teia simbólica que trabalha na redução do visto/vivido ao ‘já conhecido’. Se para Walter Benjamin a realidade como um todo é traumática não podemos mais falar em representação no sentido tradicional da adequação ou de *mimesis*, mas tampouco devemos abrir mão da diferença entre noção de ficção e a de construção da cena traumática. O nosso conceito de ‘real’ é alterado e aproximado daquilo que Freud denominou de cena traumática (2005, p. 105).

O testemunho é compreendido nesse sentido como “uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que a história da literatura - após 200 anos de auto-referência - seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’”. Cabe aqui entender este real não como realidade; “o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373).

Inicialmente, a origem da noção de testemunho foi concebida a partir do caráter jurídico do termo e “remete etimologicamente à voz que toma parte de um processo, em situação de impasse, e que pode contribuir para desfazer uma dúvida” (GINZBURG, 2011, p. 21). Quando empregada no campo literário, funciona na tentativa de sobrevivência a um evento, que coloca no limite a vida do sujeito e que marca tanto a percepção quanto a possibilidade de expressão. Para além disso, é necessário entendê-la a partir das duas palavras a que se refere o termo testemunho, em latim, *testis* e *superstes*: a primeira remete a uma visão positivista do testemunho, insere a possibilidade de observar o acontecido e em seguida retratá-lo e restituí-lo, e a segunda, *superstes*, diz respeito “à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5). Para o teórico, “pensar a história a partir dele significa aprender a diminuir o papel dado ao *istor* do termo e se pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a meio” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5). Desse modo, não se trata de negar a noção de *testis*, mas compreendê-la de forma conjunta, de modo a “entender o testemunho na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar”, que “carrega a marca de uma passagem constante, necessária e

impossível entre o ‘real’ e o ‘simbólico’, entre o ‘passado’ e o ‘presente’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.5).

No caso de Kucinski, o real traumático da perda da irmã é reconstruído no testemunho e na literatura. Há um caráter moral e ético, como sobrevivente, em contar essa história, através da narração. A matéria historiográfica se torna origem para o relato e o cuidado formal e estético faz com que se constitua matéria literária. Não se opõem, mas ao contrário, se complementam. Há uma espécie de mistura de formas, que não podem ser separadas e é exatamente na falta de fronteiras formais tão estabelecidas que reside a força estética e ética da obra, ou seja, é a partir dessa reelaboração da matéria histórica e traumática da sua experiência que se constrói a narrativa literária.

Não é apenas o personagem K. que tenta, a partir da narração, expiar suas culpas e realizar o trabalho de luto, mas também, e principalmente, a própria escrita da obra literária que, em primeiro lugar, tenta e aponta, ainda que com todas as dificuldades e impossibilidades, para a necessidade da expiação e do luto que parte do autor Bernardo Kucinski e da sua experiência com sua irmã. Há, portanto, uma dupla “utilidade” no testemunho: de um lado coletiva, de contar essa história, não deixar que se apague, mas também, por outro, individual, no sentido de terapêutico, da *necessidade* do contar e da tentativa de elaboração do passado que possa trazer algum alívio, sempre dificultado.

O caso de *Não falei* é diferente quanto à construção da matéria literária, bem como a sua relação com o testemunho. Beatriz Bracher não teve nenhuma atuação direta no contexto ditatorial brasileiro, nem teve uma experiência traumática no período. Ainda que trate do contexto ditatorial, sua relação com a matéria narrada não é de testemunho direto. A autora constrói um narrador-personagem que viveu a experiência da ditadura, a partir do exercício de criação literária. Este narrador que procura entender o vivido, mas sabe da dificuldade de fazê-lo, é impulsionado pela existência de Cecília, a qual o procurou para que dividisse a sua experiência. Cecília seria essa figura disposta a ouvir, a testemunhar pelo outro.

O papel de Cecília parece ser representativo desse próprio processo de escuta, e depois de escrita, de Beatriz Bracher, ao passo que, em paratexto ao final do livro, escreve: “Agradeço aos amigos que entrevistei e consultei [...] Beatriz Bracher”. É a própria autora que se coloca em posição de entrevistadora ao citar uma lista de nomes de pessoas que consultou, mas mais do que isso, daquela que pode escutar, e depois,

portanto, testemunhar por alguns deles que têm, inclusive, a sua própria história relacionada com o período ditatorial.

Dori Laub, referindo-se à experiência do Holocausto, distingue os tipos de testemunho: “O nível de ser uma testemunha para si mesmo dentro da experiência, o nível de ser a testemunha do testemunho de outros, e o nível de ser a testemunha no processo de testemunhar em si mesmo”<sup>7</sup> (LAUB, 1995, p. 61). Um primeiro nível estaria relacionado à experiência do testemunho em si mesmo, como sobrevivente, o segundo diz respeito, como no próprio caso do autor, a um envolvimento no processo de testemunho como participante, não dos eventos em si, mas do próprio testemunho, ou seja, no seu papel como entrevistador no arquivo que constituiu sobre o Holocausto, o *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*. Para o autor, haveria, nesse contexto, a possibilidade de testemunho no sentido daquele que está disposto a ouvir o horror do outro e testemunhar tal horror. A perspectiva é completamente diferente, mas apresenta uma abertura para o ouvir e para dividir o fardo.

No caso do arquivo, Laub discorre sobre a importância da figura do entrevistador que está ali possibilitando uma escuta, o que o torna também uma espécie de testemunha do Holocausto. O psicanalista afirma que

Até certo ponto, o entrevistador-ouvinte assume para si a responsabilidade de testemunhar o que anteriormente o narrador sentia que testemunhava sozinho e, portanto, não podia testemunhar. É o encontro e o estar junto do sobrevivente e do ouvinte que possibilita uma espécie de responsabilidade, a qual é a origem da verdade que reemerge<sup>8</sup> (LAUB, 1995, p. 69).

Nesse sentido, o papel daquele que escuta é essencial para o testemunho, pois sem que exista o outro para dividir, não há narração. Defendo aqui, portanto, que ainda que a obra de Beatriz Bracher não seja exatamente um testemunho de uma experiência traumática vivenciada por aquele que divide agora essa história, diferente de *K.*, a obra carrega consigo o que os teóricos costumam chamar de um *teor testemunhal*. Partindo da premissa de Benjamin de que não há documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, documento da barbárie, os produtos culturais podem ser lidos no seu *teor testemunhal*, ou seja, “não se trata de uma velha concepção realista e naturalista que via

---

<sup>7</sup> Tradução da autora.

<sup>8</sup> Tradução da autora.

na cultura um reflexo da realidade, mas antes um aprendizado - psicanalítico - da leitura de traços do real no universo cultural” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71). O testemunho se inscreve na materialidade literária, ou seja, na própria linguagem e na forma literária, de modo que reúne, em si, o presente e o passado traumático e desenvolve também a nossa própria capacidade de lidar com o traumático e de reescrever a história a partir de outro ponto de vista.

A tentativa de Bracher se dá, nesse sentido, a partir da escuta de outros e da possibilidade de reescrita dessa história tão apagada, silenciada e “conciliada” no Brasil. O seu teor testemunhal constitui-se de outra forma, portanto, não menos interessante, mas certamente diferente. Ainda que não se possa ser testemunha *no lugar de outro*, o seu testemunho *segundo* perpassa a escuta do testemunho de outros e a vontade de ouvir o lado das vítimas e de não deixar que a história seja esquecida<sup>9</sup>.

As duas obras, neste sentido, procuram, através da narração, lidar com o contexto histórico sem esconder a precariedade de tal tarefa, mas pelo contrário, encarando-a de frente. Através de uma linguagem fragmentária e que não se pretende totalizadora, enfrentam a experiência traumática, individual e coletiva, da ditadura civil-militar a partir de suas obras.

### **As formas de elaboração nas narrativas**

Não basta apenas afirmar que o trauma é indizível, irrepresentável na sua totalidade, e nem apontar a necessidade de dizer e representar de alguma forma o acontecido, sem pensar quais são as formas, dentro da narrativa, que os personagens e narradores - para além dos autores - utilizam para “dizer o indizível”, ou seja, diante da impossibilidade de uma narração “fechada em si” ou inteira, como afirma o personagem Gustavo, de *Não falei*, como a linguagem pode dar suporte para o impossível? De que forma a literatura procura “resolver” ou indicar caminhos para que o trauma possa encontrar um interlocutor? Para que seja, de algum modo, dividido? Internamente, os personagens dão de cara com a tarefa de ter de representar, elaborar a culpa e o luto, bem como lidar com os limites e as insuficiências da linguagem. Tentarão, a partir da narração, dar algum sentido ao vivido.

---

<sup>9</sup> No caso dos sobreviventes do Holocausto, há também uma discussão interessante sobre o estatuto do sobrevivente perante o testemunho. Cf. PENNA (2005); LEVI (2004).

No caso de *K. - relato de uma busca*, tal necessidade é inserida na narrativa logo no início. Ao deparar-se com o desaparecimento da filha, K. encontra sustentação em um grupo de familiares de desaparecidos políticos, no qual ouve as histórias de outros familiares, identifica-se com elas e divide o seu próprio infortúnio. A incapacidade de simbolizar o choque, a catástrofe, é diminuída a partir da estruturação em narrativa. Além disso, o testemunho só existe quando há alguém para ouvir, ou seja, quando alguém está disposto à escuta. Tal noção também é defendida por Gagnebin (2006, p. 57), que define a testemunha, não como aquela que esteve meramente presente, mas aquela que

não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.

Na reunião, afirma o narrador, “mais relatos de sumiços; todos queriam falar. E queriam ouvir. Queriam entender. Talvez do conjunto de casos surgisse uma explicação, uma lógica, principalmente uma solução, uma maneira de pôr fim ao pesadelo” (KUCINSKI, 2014, p. 21). Na reunião, K. descobre o que está acontecendo a partir dos relatos das perdas de várias pessoas e decide dividir também a sua história. A importância da escuta também é debatida porque até aquele momento K. não havia encontrado quem o ouvisse. Obcecado, contava a todos o que havia acontecido com a filha, mas “a maioria ouvia até o fim em silêncio, depois davam-lhe eventualmente um tapinha nas costas encurvadas e diziam: eu sinto muito” (KUCINSKI, 2014, p. 19). Outros interrompiam já no início, alegando qualquer desculpa, “como se ouvir já os colocasse em perigo” (KUCINSKI, 2014, p. 20). Em outro trecho, o narrador afirma que as pessoas que compravam na loja de K. “comparavam o K. de antes do sumiço da filha com o K. de depois e se condoíam. Antes, K. queria ouvir suas histórias. Agora eles que tinham que ouvir seu lamento” (KUCINSKI, 2014, p. 171).

O medo de não ter com quem dividir a sua experiência traumática é também central nas narrativas de Levi, nas quais se remete ao sonho bastante conhecido pelos sobreviventes de campos de concentração nas noites de confinamento. A recorrência era

de “terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente” (LEVI, 2004, p. 9-10). Em *K.*, o espaço da reunião, entre aqueles que viviam as mesmas circunstâncias e se solidarizavam com a sua dor, é o único que vê o seu trauma sendo acolhido e a narração possibilitada.

É também sobre a dificuldade do dizer que se organiza o capítulo “O abandono da literatura”, em *K.*. Antes do desaparecimento da filha, o pai era um poeta reconhecido, mas assim que a tragédia se instaura, a possibilidade de narrar ou de contar histórias, desaparece. O trauma o emudece. Quando perde as esperanças, a narração parece ser a única salvação possível “quando seus dias custavam a passar na agonia de não ter mais o que procurar ou a quem falar, só lhe restava mesmo retomar seu ofício de escritor, não para criar personagens ou imaginar enredos; para lidar com seu próprio infortúnio” (KUCINSKI, 2014, p. 134).

O personagem decide que para se redimir pela atenção dada à literatura iídiche, ao contrário do foco a filha, iria escrever uma obra, de forma a romper a produção anterior. Todo o processo de produção literária se organizou como anteriormente, a partir de pequenas anotações de episódios ou diálogos, mas dessa vez, ao tentar reuni-los em uma narrativa, algo não funcionou. A questão centrava-se na intraduzibilidade do trauma:

Não conseguia expressar os sentimentos que dele se apossaram em muitas das situações pelas quais passara [...] Era como se lhe faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada (KUCINSKI, 2014, p. 135).

A dificuldade da escrita é também linguística, pois expressa a dupla impossibilidade do testemunho. Por um lado, afirma Agamben (2008, p. 48), a língua deve ceder lugar a uma não-língua, pela falta de sentido do que apresenta, e por outro é da própria lacuna da língua humana conseguir testemunhar o que não pode ser dito em língua alguma. *K.* questiona-se sobre a possibilidade de a língua iídiche conseguir

expressar o sofrimento, mas pondera que “se o ídiche era uma língua de diminutivos carinhosos, uma língua doméstica de artesãos e gente muito pobre” (KUCINSKI, 2014, p. 135), como não poderia expressar os sentimentos, por pior que fossem? Aos poucos, percebeu que o problema da narração e da sua expressividade não era da língua, mas da própria obscenidade do trauma.

K. reconhecia que o problema estava em uma esfera moral, isto é, acreditava que “estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado” (KUCINSKI, 2014, p. 136). Para o poeta, a língua e a escrita literária deveriam ser “bonitas”. Como se pode escrever sobre uma experiência tão brutal de forma bela? K. não percebe na literatura o potencial questionador, duro, de confronto com o unimaginável. Como pode pensar em fazer poesia com uma experiência tão atroz?<sup>10</sup>

Além disso, o ídiche seria o motivo pelo qual K. não teria prestado a atenção devida na filha e, na sua lógica de culpabilização, caso não tivesse se dedicado exclusivamente à literatura ídiche, a filha poderia ainda estar viva. Naquele momento, desistiu da escrita na forma imaginada e “rasgou os cartões de anotações, picou-os em pedacinhos miúdos para que deles nada restasse e atirou tudo no lixo. Jurou nunca mais escrever em ídiche” (KUCINSKI, 2014, p. 136). Decidiu que a melhor forma de contar essa história, ou tentar, ao menos, seria relegar à família a necessidade de lembrar e enlutar A.. Resolveu escrever, a partir de cartas, à neta em Israel, em hebraico. Dessa forma, “não era mais o escritor renomado a fazer literatura com a desgraça da filha; era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar”, e assim a história da filha permaneceria, além do tempo e além de si mesmo.

É na tentativa de contar, ou de encontrar-se no mesmo lugar onde a filha podia ter passado, que K. falece<sup>11</sup>. O personagem foi até o quartel visitar os presos políticos e levar-lhes cigarros e chocolates. Ao chegar, “depositou no piso a sacola e começou logo

---

<sup>10</sup> Não pretendo aqui entrar em uma discussão aprofundada sobre a mudança no campo da estética perante os acontecimentos do século XX. K. se refere a uma tradição clássica do “belo” nas artes. A partir do século dos extremos, a literatura e as artes em geral tiveram de repensar a sua relação com o “belo”, com a “experiência” e com a representação, ou seja, com a sua própria forma anterior. Cf. GINZBURG (2003).

<sup>11</sup> Essa é uma questão que Bernardo Kucinski afirma deixar ambígua na obra. Seu pai não morreu de fato nessas circunstâncias e há uma temporalidade “errada”, no sentido que K. inaugura as placas em homenagem a filha depois do fim da ditadura, bem como encontra as fotos da filha oito anos depois, mas ao meu ver, a interpretação da escrita literária aponta para o que seria a morte do personagem naquele momento.

a contar a história que já havia repetido tantas vezes. Mas era como se contasse pela primeira vez” (KUCINSKI, 2014, p. 174). No meio da fala, o personagem retornava a sua língua materna, o iídiche, tropeçava nas palavras, e repetia, a todo momento, “minha filhinha querida”. Sentia-se ainda como se estivesse no Brasil há pouco tempo e se reencontrasse agora com o antigo militante que havia sido. Ali, repetiu a história que havia contado tantas vezes:

Mas era como se a contasse pela primeira vez. Fitava um preso, depois outro. Tropeçava nas palavras. No meio da fala saíam palavras do iídiche. Repetia como um refrão, *mein tiere techeter*, silêncio, de olhos fixos no rosto afogueado de K., como que hipnotizados pelas órbitas intumescidas de seus olhos vermelhos e úmidos. Muitos nunca mais esqueceriam aquele momento. O sofrimento do velho os impressionava.

De repente, no meio da narração confusa, entre a língua da infância e a língua com a qual conviveu grande parte da vida, o personagem cai e os prisioneiros o levam para uma cela adjacente. A impossibilidade de continuar contando remete ao colapso total da tentativa do testemunho. Em meio à confusão e à dificuldade do dizer, K. “não conseguia estancar os soluços. Não tinha força para nada” (KUCINSKI, 2014, p. 175).

Na busca sem fim e sem respostas de “onde”, “quando”, “por que”, que nunca o eximem de sua culpa, lidar com a morte da filha parece impossível e o fim só pode ser a morte, entre os semelhantes de A., em um lugar onde poderia ter estado a filha. A cena simboliza que o fim só podia ser, um reencontro com a filha querida. O que o mantinha vivo era a necessidade de sustentação pela filha, a possibilidade de salvá-la, mas quando já não precisa ampará-la, pode ele também sucumbir. Morre sem conseguir superar a morte da filha, sem respostas e ainda exigindo por elas.

Há outros dois personagens figurantes na narrativa que remetem à dificuldade de contar a experiência traumática e à dificuldade de encontrar alguém que a escute, com quem possa dividir. Em capítulo intitulado “A terapia”, narra-se o encontro de uma das trabalhadoras da Casa da Morte<sup>12</sup> com uma terapeuta. A faxineira está pedindo uma licença médica porque a “chefia mandou” e porque passa mal com tanto “grito e sujeira”. Ainda que o objetivo principal seja a licença, ela afirma que prefere ficar bem

---

<sup>12</sup> A Casa da Morte situava-se em Petrópolis, no Rio de Janeiro, e era um centro clandestino de tortura e de assassinato dos órgãos de repressão da ditadura civil-militar brasileira.

do que ter a aposentadoria: “sinto muito barulho na cabeça, quero tirar tudo da minha cabeça e não consigo” (KUCINSKI, 2014, p. 122). A moça de apenas 22 anos está sempre deprimida e sangra muito, como se estivesse sempre menstruada. As alucinações teriam começado quando a casa fechou, de forma que a trabalhadora carrega consigo uma série de efeitos psicológicos duros resultantes do seu trabalho. A terapeuta, também nervosa com a narração e sem saber exatamente o terreno no qual estava pisando, pede que a faxineira divida o acontecido, pois é apenas a partir da narração, contexto da cena terapêutica, que pode melhorar. A profissional apela para a importância do testemunho da experiência traumática: “Jesuína, você não precisa falar tudo de uma vez, e nem falar o que não quiser, mas para você sarar, tem que encarar o passado, tem que botar pra fora as coisas que te incomodam, que provocam as alucinações, os sangramentos” (KUCINSKI, 2014, p. 127). A faxineira decide contar à terapeuta o que via, a tortura, os lugares, o sangue, a causa de toda essa dor, e ao fim, assim como K., a narração entra em total colapso<sup>13</sup>, pois a menina “se põe a soluçar, de início um gemido surdo; logo o choro se acelera e ela é tomada por convulsões, escorregando lentamente da cadeira; a terapeuta a agarra antes que desabe e a põe de pé, abraçando-a” (KUCINSKI, 2014, p. 132).

Outro personagem interessante nesse sentido é a amante de Fleury que tenta ajudar familiares de desaparecidos fornecendo informações de forma a expiar a sua culpa. Percebe-se que tais encontros possibilitam que conte a história, divida a sua experiência com pessoas que, por estarem atrás de um favor, estão mais abertas ao seu relato sem carregar tantos juízos de valor. Como qualquer pessoa, quer ser ouvida e explicar os seus motivos. Durante todo o capítulo “Paixão e compaixão”, a única voz a que temos acesso é a da amante, ainda que se trate de um diálogo entre ela e mãe de um desaparecido, a partir do qual ela tenta insistentemente explicar os motivos pelos quais tem uma relação com Fleury, apesar de saber “que a minha história não lhe interessa, não precisa ficar constrangida” (KUCINSKI, 2014, p. 110). A amante, totalmente excluída do seu meio social, irmãos e amigos, por causa de sua escolha, procura também nessas pessoas a possibilidade do diálogo e de voltar a ser “alguém”.

---

<sup>13</sup> Cf. ARENDT (1999); FELMAN (2014). Um exemplo bastante discutido sobre o colapso da narração e do testemunho é o caso do poeta K-Zetnik, o qual desmaia na tribuna no momento do seu testemunho durante o julgamento de Eichmann. Tanto Arendt (1999) quanto Felman (2014) debatem os sentidos do colapso perante o júri, bem como a relação do trauma e do testemunho no ambiente jurídico.

Assim como o narrador-personagem de *Os sobreviventes*, de Abreu, ou os personagens de *K.*, em *Não falei* há esse “azedo na boca” de Gustavo, a dificuldade de lidar com essa “coisa apertada aqui no peito, um sufoco, uma sede, um peso” (ABREU, 2006, p. 56). O romance *Não falei* parte e centra-se na necessidade do narrador-personagem de, ao fim da vida, contar a sua história, enlutar os seus mortos e liberar-se das culpas. A impossibilidade dessa narração é inserida desde o momento inicial da narrativa pelo *incipit*. O narrador afirma que gostaria que fosse possível contar uma história com um “bloco” fechado e inteira, a partir do qual o ouvinte pudesse ter acesso completo em um enquadramento específico. Em outro trecho repete: “Se fosse possível. Minha história percebida como coisa, sem palavras, sem voz, mas apreendida inteira, sólida” (BRACHER, 2004, p. 37).

O sintagma “se fosse possível” reaparece diversas vezes na obra e traduz a impossibilidade de uma representação totalizadora do trauma. Em outro trecho, acrescenta:

Se fosse possível. Minha história percebida como rumor, sem palavras, sem voz, mas incorporada inteira, sólida. Na verdade, ela assim é. A nossa imagem no mundo é a soma de rumores, dos passos que demos e dos que não andamos, passaram por nós. Não há alibi nem conserto para a história que fica sendo nossa (BRACHER, 2004, p. 114).

A própria estrutura da obra faz com que o leitor se sinta em dúvida, assim como o personagem Gustavo, sobre os fatos que conta e sobre a possibilidade de narrar com “veracidade”. Cabe ao leitor estar comprometido com a “montagem”, pois o narrador, tipicamente contemporâneo, não pretende ser mais aquele que tudo sabe, confortável em suas certezas e que pode pensar o mundo como totalidade (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75), mas, ao contrário, ele mesmo não quer mais passar a ideia de infalibilidade. Assim, nós, os leitores, como constata Dalcastagnè, “vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada”, enfim, por um “narrador suspeito”, cujo

objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso, desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da

construção. E cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos. Não estão aí para adormecer nossos sentidos. Um narrador suspeito exige um leitor compromissado (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75).

No entrelaçamento de vozes, discursos, dúvidas e certezas que não se sustentam com a apreensão de imagens esfumadas pelo tempo, perpassa o discurso ambíguo da própria linguagem articulada em texto, incapaz de garantir a fidelidade dos episódios rememorados. De acordo com Agamben, “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável [...] quem assume para si o ônus de testemunhar, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar” (2008, p. 43).

Ao mesmo tempo que a obra não garante se monólogo é dirigido a alguém em especial, a um leitor imaginado, ou à própria Cecília, o narrador tenta organizar, também internamente, as questões que externaliza. É o recalcado que, à medida que narra, vai procurar espaço para ser elaborado, ainda que seja extremamente difícil. Mesmo que Gustavo não esteja escrevendo uma narrativa, a princípio, tal trabalho de elaboração também perpassa uma reflexão de metaficção. Gustavo é um educador, formado e educado nos estudos da linguagem e Cecília é uma jovem que quer entrevistá-lo para escrever um livro sobre o período histórico da ditadura civil-militar. Para o processo de escrita, a personagem afirma que não bastam livros sobre repressão ou sobre movimentos de resistência, é necessário ouvir o sobrevivente, aquele que de fato testemunhou, porque no trauma e na literatura, Gustavo afirma: “talvez não seja possível um retorno coletivo ao que já aconteceu, apenas individual” (BRACHER, 2004, p. 115), e a partir disso estabelecer uma história coletiva. A jovem entrevistadora quer os “lampejos de um personagem, pedaços de um ser no mundo que ela não conheceu inteiro, mas cujos ecos, mortos e sobreviventes formaram a estrutura do que viveu e vive” (BRACHER, 2004, p. 66). As entrevistas, portanto, darão a ela uma visão de fora, “o comum com o qual cada um foi construindo sua couraça e placenta” de forma que Cecília terá de “tirar de dentro de si, que não viveu lá, um habitante original, velho o suficiente para que convença, um artifício que encante” (BRACHER, 2004, p. 115).

O narrador-personagem questiona-se sobre a decisão de dar a entrevista ou não. Em primeiro lugar, afirma que não pode ajudar, pois não participou ativamente do período, depois defende que não “lembrava de quase nada, e ela disse que queria isso também, a lembrança quebrada, um embaralhamento do que sobrou visto de longe, quase sumindo no meio de tal vazão agressivo” (BRACHER, 2004, p. 19), mas ao fim se pergunta porque ela demora a procurá-lo. Gustavo constrói a sua narrativa baseando-se nessa possibilidade e situa as dificuldades de fazê-lo. Muitas vezes, inclusive, não sabe se pode dar a entrevista, o que deve dizer, ou como colocar “em palavras” o indizível. Mas além disso, ao refletir sobre o trabalho de Cecília - e também do irmão José, o qual está escrevendo uma narrativa sobre a família -, o narrador-personagem questiona-se sobre o próprio papel da literatura e a possibilidade de a escrita literária “mudar o mundo”. Para ele, não basta escrever uma narrativa conciliadora, que não questione, assim como a educação não o deve ser. As duas devem criar, construir um passado que não seja “dócil ao presente”, mas ao contrário que, como ele afirma fazer: “eu procuro meus erros, vou chutando pedras e desentocando baratas, dando com teias de aranha na cara e indagando a cada marco que resta pomposo, você ainda me serve?” (BRACHER, 2004, p. 16). Qual seria o sentido de uma versão que não fosse assim?

As duas narrativas, *Não falei* e *K.*, apontam exatamente para essa necessidade de contar uma história não conciliadora ou dócil, mas ao contrário, que construa outro caminho questionador para o futuro. A narração aparece como uma necessidade do sobrevivente de dividir e construir outra história acerca do passado a partir de um testemunho que dê sentido para o acontecido.

É importante ainda questionar-se: pode a narração auxiliar o processo de luto? Consegue o testemunho expiar as culpas? A narração permite uma elaboração, de fato? As narrativas demonstram que a cura é impossível, exatamente porque o luto e a culpa, em catástrofes como essas, são impossíveis de ser completamente elaborados. O “objeto perdido” é insubstituível e não há restituição que garanta uma elaboração plena. As narrativas, nesse sentido, construídas sobre as fissuras e sobre as ausências, demonstram que não há um lugar seguro, redentor, mas ao menos, simbolizam o imperativo ético de, através do ficcional, tentar incluir toda essa violência de outra forma, uma forma que garanta que tais histórias não serão completamente apagadas. Como afirma Kucinski, em *Os visitantes*, “Primo Levi nunca se libertou verdadeiramente de Auschwitz” (2016,

p. 16), mesmo com todos os livros que escreveu, com tudo o que narrou. O que permaneceu, entretanto, foi o seu testemunho, outro viés da história e toda uma tradição que dali se originou e que hoje, através dessas obras, por exemplo, resta como herança.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo, SP: Boitempo, 2008

ARENDETT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Tradução de Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: EDIPRO, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. *Revista Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: Editora UnB, 2003, n.21. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2206/1763>. Acesso em: junho de 2016.

\_\_\_\_\_. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth. (org.) *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Ed. 34, 2005.

KUCINSKI, Bernardo. *K. - relato de uma busca*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Os visitantes: novela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LAUB, Dori. Truth and testimony: the process and the struggle. In: CARUTH, Cathy. (org.) *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: The John Hopkins University, 1995.  
LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PENNA, João Camilo. Sobre viver (entre Giorgio Agamben e Primo Levi). In: *Outra travessia. Revista de Literatura PPGL*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12580>. Acesso em: outubro de 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. *Psic. Clin.*. Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, p. 55-82, 2008.

\_\_\_\_\_. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. O local do testemunho. *Tempo e argumento*. Florianópolis: UDESC, v.2, n.1, p. 3-20, junho de 2010.

\_\_\_\_\_. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: \_\_\_\_\_ (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

## **“IF IT WAS POSSIBLE, I WOULD LIKE TO TELL A STORY”: TESTIMONIAL CONTENT IN THE POST-DICTATORIAL CONTEMPORARY LITERATURE**

### **ABSTRACT**

In face of the series of catastrophes of the “age of extremes”, the arts and literature, more specifically, during the 20<sup>th</sup> century, along other forms of representation of the past had to rethink their own relation with language. Balancing the necessity and impossibility of telling, literature found in testimony one of its most important representatives. In the Brazilian context, after the civilian-military dictatorship, the attempt of “narrating the non-narratable”, that is, of presenting another form of elaboration so that the traumatic experience can, even if under the sign of impossibility, be told and shared, remains until the present day within contemporary Brazilian literature. This paper focuses on a comparative reading of *K. – relato de uma busca* (2011) and *Os Visitantes* (2016), by Bernardo Kucinski, and *Não falei* (2004), by Beatriz Bracher, with their testimonial content in sight.

**Keywords:** *K. – relato de uma busca*, *Não falei*, Testimony.

Recebido em 18/11/2017.  
Aprovado em 10/02/2018.