

# Trauma e precariedade em *A instalação*, de Bernardo Kucinski

Berttoni Licarião\*

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.

– Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

## Resumo

A obra de Bernardo Kucinski é um dispositivo que permite pensar a produção mais recente sobre os anos de repressão civil-militar como uma arena para o acerto de contas entre história pessoal e memória coletiva. Essa temática, evidente nas novelas *K: Relato de uma busca* e *Os visitantes*, atravessa também suas narrativas breves. A partir de leituras sobre trauma e estado de exceção, este artigo analisa o conto “A instalação” tendo em vista seu lugar na produção de Kucinski e os mecanismos de denúncia contra o esquecimento e a precarização da memória engendrados pela narrativa.

**Palavras-chave:** Bernardo Kucinski, ditadura brasileira, literatura brasileira, memória

---

\* Graduado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) mestre em Estudos Literários para Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG) e doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) com projeto sobre a memória da ditadura na ficção contemporânea brasileira e argentina. Orientado pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Regina Dalcastagnè (POSLIT/UnB). E-mail: berttoni@gmail.com

## Résumé

L'œuvre de Bernardo Kucinski permet de penser à la production la plus récente sur les années de répression civile-militaire comme une arène pour la réconciliation entre l'histoire personnelle et la mémoire collective. Ce thème, évident dans les romans *K: Relato de uma busca* et *Os visitantes*, traverse également ses récits brefs. À partir des lectures sur le trauma et l'état d'exception, cet article analyse la nouvelle « A instalação » en vue de sa place dans la production de Kucinski et des mécanismes de dénonciation contre l'oubli et la précarité de la mémoire engendrée par le récit.

**Mots-clés : Bernardo Kucinski, dictature brésilienne, littérature brésilienne, mémoire**

### I.

No que tange à produção literária brasileira e os anos de regimes autoritários na história recente do país, a obra de Bernardo Kucinski<sup>1</sup> se destaca pela presença quase ubíqua da ditadura em suas narrativas. O autor estreou na ficção em 2011, aos 74 anos, com a novela *K: Relato de uma busca*. Desde então publicou um romance policial, *Alice* (2014), a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), a novela *Os visitantes* (2016), espécie de epílogo à primeira obra, e o romance *Pretérito imperfeito* (2017). Apesar de breve, sua produção literária encontra-se predominantemente vinculada aos anos de repressão, tortura, perseguição e desaparecimentos que marcaram os governos militares iniciados com o golpe de 1964.

A novela *K: Relato de uma busca* apresenta a história de um pai à procura da filha e do genro, desaparecidos políticos da ditadura. Esse ponto nuclear da narrativa parte da vivência do autor, que perdeu a irmã e o cunhado – Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva – quando ambos foram sequestrados em 1974 pelas forças de segurança do estado de São Paulo. Não obstante o

---

<sup>1</sup> Formado em física, começou a trabalhar desde cedo como jornalista e levou ao prelo obras sobre economia, política e história. Kucinski chegou a exercer a função de assessor da Presidência da República entre 2003 e 2006, redigindo informes analíticos diários para o então presidente Lula. Passou a se dedicar à literatura após se aposentar como professor titular da USP em 2007, quando começou a publicar contos em revistas especializadas.

insumo biográfico, o livro de Kucinski é sobretudo obra de ficção, ainda que a complementaridade entre real e fictício seja evidente desde a advertência que abre a novela: “*Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.*” A busca empreendida por K., personagem central da obra, é marcada pelo absurdo, pela perda de sentido e, conseqüentemente, pela negatividade da experiência. Semelhante a uma fracassada versão moderna da Antígona, K. se vê impulsionado numa busca pelo direito de sepultar seus mortos sem, contudo, dispor dos mecanismos para vencer a máquina estatal de desaparecimentos. Enredado numa trama de personagens com matizes kafkianos, a jornada de K. o levará à reconstrução da individualidade perdida da filha, de quem soube tão pouco quando viva, mas cuja violenta supressão lhe proporciona, irônica e tragicamente, uma oportunidade de reaproximação. O sucesso dessa construção advém da estrutura do texto, composto por capítulos breves que intercalam diferentes vozes e pontos de vista, como uma carta da filha endereçada a uma amiga, o depoimento de uma amante do torturador Sérgio Fleury, a consulta com uma psicóloga de uma servente que trabalhou na “Casa da Morte” em Petrópolis, etc.

Cinco anos após o lançamento de *K: Relato de uma busca*, Kucinski publica *Os visitantes*, sua segunda novela. Mais uma vez os limites entre ficção e realidade são apagados numa obra em que pessoas afetadas pela publicação de *K.* vão bater à porta do autor para pedir reparação, apontar erros, acusar o escritor de falácias ou exigir emendas às edições futuras. Agora explicitamente, Kucinski apresenta um texto em que o autor se confunde com sua personagem, que deve se justificar perante os reclamantes que o acusam de falta de ética, autopromoção, insensibilidade e desrespeito à memória dos mortos. Em entrevista ao Suplemento Pernambuco<sup>2</sup>, o autor declara que os questionamentos de fato existiram, mas não se deram da maneira como são apresentados ao leitor. Junto a *K.*, *Os visitantes* compõe um díptico não apenas sobre a ditadura brasileira, mas sobretudo acerca das possibilidades de representação desse período pela literatura em um contexto pós-redemocratização<sup>3</sup>. Interposta entre essas duas obras, a coletânea *Você vai voltar pra mim* traz 28 contos

<sup>2</sup> Bernardo Kucinski, “Entrevista”, in *Suplemento Pernambuco*, n° 127, 2016, p. 16.

<sup>3</sup> Segundo o autor, na advertência à segunda edição de *K.*: “Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na da exumação imprevisível desses despojos da memória, o que de novo me obrigou a tratar os fatos como literatura, não como História.” Ver Bernardo Kucinski, *K.*, São Paulo, Expressão Popular, 2012, p. 13.

breves que podem facilmente ser amalgamados à estrutura de *K.*, cujos fragmentos foram, nas palavras do autor, arbitrariamente organizados<sup>4</sup>.

*A instalação* é um dos contos integrantes da coletânea publicada em 2014. Nesta breve narrativa, duas primas que mal se conhecem resolvem encontrar-se após a morte de seus maridos. Da primeira delas, Nair, cujo olhar às vezes se confunde com o do narrador, sabemos que é uma sobrevivente dos porões da ditadura e que carrega um tique nervoso na sobrancelha esquerda e uma lesão no tendão, sequelas das sevícias no pau de arara. Da segunda prima não conhecemos o nome, apenas que foi casada com um militar chamado Oswaldo e que agora vive sozinha num casarão que, aos olhos de Nair, funcionária da Pinacoteca de São Paulo, revela em cada detalhe a ausência de requinte característica do *kitsch*. O ponto de pressão e desequilíbrio do conto se concentra na imagem de uma instalação na cozinha do palacete – “finalmente uma obra de bom gosto”<sup>5</sup> – formada por uma “peça composta de cachos de banana carnudos e abundantes envolvendo um longo vergalhão de madeira envelhecida, erguido como um totem”<sup>6</sup>. Ao perguntar a dona da casa o que seria a haste no meio daquela “instalação de arte antropofágica”<sup>7</sup>, Nair descobre que se trata de um pau de arara, presente que o marido recebera dos colegas da polícia ao se aposentar.

A estrutura sucinta da narrativa e seu arremate desconcertante convidam à reflexão crítica as célebres considerações de Julio Cortázar em *Alguns aspectos do conto*. Para o escritor argentino, o elemento significativo do conto reside em seu tema e na capacidade que a forma tem de eleger “uma imagem ou acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*”<sup>8</sup>. No conto de Kucinski, essa abertura merece atenção acadêmica: ao aproximar o político e o literário, ela provoca a necessidade de indagarmos, junto a

<sup>4</sup> Da nota “Caro leitor” que abre a segunda edição de *K.*: “A ordem dos fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos”. Bernardo Kucinski, *ibid.*

<sup>5</sup> Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim e outros contos*, São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 137.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Julio Cortázar, “Alguns aspectos do conto”, *Obra crítica*, vol. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 351.

Márcio Seligmann-Silva, “como a memória pode ‘lançar raízes’ em um país como o Brasil que reconhecidamente ‘não tem justiça’, onde não se incriminam os assassinos, onde os crimes são abandonados na ‘lata de lixo da história?’”<sup>9</sup>.

O conto *A instalação* responde ao questionamento acima por meio do confronto entre o trauma pessoal de uma torturada e a precarização da memória coletiva, simbolizada pela problemática ressignificação artística e utilitária de um instrumento de tortura. Nas seções que seguem, trataremos de analisar o edifício ficcional do conto de Kucinski à luz das considerações de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo, o testemunho e o estado de exceção, na tentativa de perceber os mecanismos que transformam essa narrativa num comentário sobre a violência institucional, a individualização do trauma e o esquecimento comandado como expressão de interesses autoritários.

## II.

Em entrevista ao programa Super Libris do canal Sesc TV, Bernardo Kucinski defende a tese de que houve um processo de individualização dos crimes contra a humanidade, na medida em que o país não assumiu a tarefa de superar o golpe de 64 como um trauma coletivo, deixando-o recair em tragédias pessoais. Destarte, nosso processo de recuperação dessa memória foi pervertido e limitou-se, com raras exceções, a medidas paliativas de retratação e indenizações. A Lei da Anistia de 1979 contribuiu sobremaneira para essa normatização do esquecimento, promovendo aquele “apagamento do erro” de que fala Paul Ricoeur<sup>10</sup>. Aqui, a anistia engendrou amnésia, e o luto de cada família ficou restrito à esfera do privado, carente de justiça. Torturadores seguem impunes, beneficiados pelo “mal de Alzheimer nacional”<sup>11</sup>, à medida que casos continuam a ser enterrados sem corpos e paus de arara viram peças de decoração.

O início de *A instalação* reforça essa inscrição do trauma coletivo na esfera do privado apontada por Kucinski. No parágrafo de abertura, à

<sup>9</sup> Márcio Seligmann-Silva, “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, in Márcio Seligmann-Silva (org.), *História, memória, literatura*, Campinas, Editora da UNICAMP, 2013, p. 83.

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Editora da Unicamp, 2007, p. 477.

<sup>11</sup> Bernardo Kucinski, *K, op.cit.*, 2012, p. 17.

medida que acompanhamos a chegada da personagem Nair à casa da prima, somos apresentados a um passado “vivido no presente”<sup>12</sup> expresso nas marcas de sofrimento que, mesmo após dez anos, continuam a acompanhar a protagonista:

Subiu os degraus devagar, um a um, já preocupada com a volta, quando teria que descer e sentiria as agulhadas no joelho direito. Dez anos haviam passado. O tique nervoso na sobrancelha esquerda, reflexo condicionado das cacetadas, sumira com dois anos de divã, mas a lesão no tendão, de quando a penduraram no pau de arara ficou para sempre. Se soubesse da escadaria, não teria vindo.<sup>13</sup>

Fica explícita, de imediato, a caracterização da personagem como sobrevivente dos porões da ditadura civil-militar brasileira, alguém que, nas palavras de Agamben sobre as testemunhas de Auschwitz, “tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar”<sup>14</sup>. Ademais, a abertura marca a entrada da narrativa no campo do trauma, cujos sinais se manifestam tanto física quanto psicologicamente. No entanto, como veremos ao final do conto, o excesso de estímulo que caracteriza o trauma virá desbaratar a aparente normalidade da protagonista, revelando a precariedade de sua condição de sobrevivente em uma sociedade sem lugar para a memória. Logo após ser informada da origem do vergalhão, a secura nervosa que havia sido “curada” após dois anos de terapia volta à tona:

Curiosa, ela perguntou:

- E essa coisa tão bonita, o que é?
  - São pencas de banana que eu deixo aí para madurar.
  - E aquela haste no meio?
  - É lembrança do meu marido; é o pau de arara que o Oswaldo ganhou dos colegas quando se aposentou da polícia.
- Ela sentiu um frio subindo pela barriga e logo o beliscar pesado dos tiques na sobrancelha.<sup>15</sup>

O acionamento da resposta nervosa frente ao instrumento de

<sup>12</sup> Judith Butler, *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017, p. 90.

<sup>13</sup> Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim e outros contos*, *op.cit.*, 2014, p. 135.

<sup>14</sup> Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, São Paulo, Boitempo, 2008, p. 36.

<sup>15</sup> Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim e outros contos*, *op.cit.*, 2014, p. 137.

tortura encerra a narrativa com a imagem da protagonista sofrendo um desconforto fisiológico, silenciada. Silêncio que parece indicar aquela aporia do relato traumático, a impossibilidade de elaboração de uma experiência que não pode ser expressa porque resistente à compreensão. No momento final do conto, “a língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem-língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar”<sup>16</sup>. O objeto que despertou o interesse estético da protagonista e que, logo em seguida, provoca-lhe um choque não traduz apenas “o impacto violento do trauma [que] se associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência”, mas, sobretudo, “os limites do sujeito em sua própria autoconsciência”<sup>17</sup>. Traída pela própria memória na instância do privado, e pela ausência de medidas oficiais capazes de promover regeneração ética e política na esfera pública, o gesto final da personagem Nair extrapola os limites do simbólico para incorporar aqueles que tocaram o fundo, as testemunhas integrais que sucumbiram nos porões da tortura.

Como adverte Yves Michaud, imprevisibilidade, caos e violência estão geralmente juntos<sup>18</sup>. Curiosamente, esses mesmos elementos encontram-se alinhados ao longo da narrativa de Kucinski, estrategicamente distribuídos com vistas a criar e manter a tensão narrativa até seu ponto de ruptura. A passagem forçada de Nair pelos cômodos do palacete acompanhando a prima orgulhosa revela em detalhes a confusão de móveis pesados, bibelôs, vidros imitando cristais, louças decorativas; um verdadeiro cabo-de-guerra no qual mau gosto e excesso estético competem pela hegemonia ornamental:

Nossa personagem nunca tinha visto tanto kitsch. *Nouveaux riches*, pensou. O canto era tomado por um pomposo bar de pseudojacarandá, com balcão de plástico marmorizado e prateleiras repletas de taças de vidro imitando cristal. Na passagem para a copa, pratos decorativos de louça pintados de ouro falso e carmesim pendiam da parede.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Giorgio Agamben, *op.cit.*, 2008, p. 48.

<sup>17</sup> Jaime Guinzburg, *Crítica em tempos de violência*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 158.

<sup>18</sup> Yves Michaud, *A violência*, São Paulo, Ática, 1992.

<sup>19</sup> Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim e outros contos*, *op.cit.*, 2014, p. 136.

É marcante na passagem a carga semântica relacionada com o simulacro e a aparência: o bar pomposo, o pseudo jacarandá, o plástico marmorizado, a imitação de cristal, o ouro falso, etc. ratificam veleidades de ascensão social e denotam o apreço daquele núcleo familiar por status e reconhecimento; uma crítica tanto à pequena burguesia que optou por se manter alienada quanto às patentes e aos abastados que participaram ativamente nos lucros da ditadura e se mantiveram à sombra das benesses do silenciamento que se seguiu. Também é importante ressaltar do trecho que, ao fazer uso do expediente cinematográfico da *misè-en-scene*, o narrador de Kucinski mantém-se colado à personagem que passeia pelos cômodos empurrada por sua anfitriã para construir, com isso, um escalonamento irônico da aversão e do horror: num primeiro momento, o leitor acompanha o olhar de estranhamento e desprezo de Nair sobre os elementos de decoração da prima; em seguida, é surpreendido por uma construção validada pela protagonista como “obra de bom gosto”, porém muito mais problemática porque eticamente condenável. Em meio à imprevisibilidade e ao caos do *kitsch*, a violência simbólica do pau de arara irrompe numa explosão de cores e frutas:

A peça era composta de cachos de banana carnudos e abundantes envolvendo um longo vergalhão de madeira envelhecida, erguido como um totem. Os bagos de banana iam do verde profundo ao dourado voluptuoso, passando pelo amarelo-ouro, o laranja, o marrom, um completo arco-íris tropicalista.<sup>20</sup>

Neste ponto, não deve passar despercebida a menção à Tropicália, movimento de ruptura cultural do final da década de 60 encabeçado por cantores-compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé e reprimido pela ditadura ainda em 68<sup>21</sup>. Um dos principais estandartes do movimento – a experimentação sensorial – surge na passagem encarnado num símbolo bastante representativo do paraíso tropical, a banana, cuja carga de saciedade e bonança entrará em curto-

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>21</sup> Segundo Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling “a Tropicália misturava a tradição da canção popular com o pop internacional e com experimentações de vanguarda, evocava imagens estereotipadas do Brasil como paraíso tropical, e realizava a crítica aguda do país com referências incisivas à repressão política, à desigualdade e à miséria social”. Ver Lília Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, *Brasil: uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 466.



circuito com aquela imagem de privação e violência institucional, o pau de arara. À inventividade dos tropicalistas, Kucinski sobrepõe o castigo cruel, desumano e degradante da tortura, outro campo fértil da criação humana, segundo Michaud:

No campo dos tormentos, sevícias, castigos e crimes, a inventividade humana foi e é inesgotável. Os museus de suplícios atestam uma imaginação delirante a serviço da produção da dor, do pavor e da morte; não há técnica disponível que não tenha tido sua aplicação imediata sobre os corpos vivos como matéria-prima da dor, com uma solidariedade perversa entre habilidade técnica, conhecimento do corpo, de sua sensibilidade e de sua fragilidade.<sup>22</sup>

O percurso empreendido pela personagem central de *A instalação* pode ser ainda compreendido como passagem de regressão da *bíos* (a vida em sociedade) à *zoè* (a vida comum a todos os seres vivos), método de desumanização corolário dos estados de exceção. Essa distinção, apresentada por Agamben na obra *Homo sacer* (2004), nos ajuda a perceber o pau de arara como epítome da alienação total do corpo, da “redução sinistra da vida humana à vida nua”<sup>23</sup> a que foram submetidos aqueles classificados como “subversivos” por uma ditadura empenhada em destruir física e espiritualmente seus opositores. No domínio da *zoè*, o *homo sacer* é aquele cuja vida não tem valor e que pode, portanto, ser sacrificado em nome de um bem maior. Foi em nome da democracia, durante aqueles que foram os anos menos democráticos dos regimes, que o aparato repressivo dos governos militares desapareceu, matou e torturou barbaramente centenas de brasileiros, anulando “radicalmente todo estatuto jurídico do indivíduo, [e] produzindo, dessa forma, um ser juridicamente inominável e inclassificável”<sup>24</sup>.

Por trás da panóplia de bem-estar e probidade, o palacete representa, portanto, esse vazio de direito, a zona de anomia do estado de exceção da qual o Brasil nunca se retirou completamente. É caso notório que nosso país não puniu os culpados por crimes de lesa-humanidade durante a ditadura e continua a praticar os mesmos crimes de morte,

<sup>22</sup> Yves Michaud, *A violência*, São Paulo, Ática, 1992, p. 77.

<sup>23</sup> Jeane Marie Gagnebin, “Apresentação”, in Giorgio Agamben, *op.cit.*, 2008, p. 14.

<sup>24</sup> Giorgio Agamben, *Estado de exceção*, São Paulo, Boitempo, 2004, p. 14.

tortura e desaparecimento contra grupos desfavorecidos da população definidos por um “estereótipo criminoso”<sup>25</sup>. Com efeito, João Camillo Penna nos alerta que “grandes segmentos da população brasileira vivem hoje em dia sob um estado de sítio branco, por debaixo da cobertura de um suposto estado de direito”<sup>26</sup>. Deste modo, o paradigma do estado de exceção se alimenta da irresolução desses crimes, da inexistência de políticas públicas eficazes de valorização da memória, da morosidade na instauração de uma Comissão da Verdade. Alimenta-se, sobretudo, do esquecimento promovido pela anistia, como assegura a professora Eurídice Figueiredo:

No Brasil não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia, o país se recusa a enfrentar seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção. Enquanto houver esse “vácuo de justiça” (FUKS, 2016), ou seja, enquanto vigorar essa lei iníqua que perdoou os torturadores e os assassinos, o Brasil não ousará olhar para seu passado, continuará sendo um país desmemoriado.<sup>27</sup>

### III.

Apesar dos esforços de projetos como *Brasil: nunca mais*, do relatório da Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos (1996-2007) e de nossa tardia Comissão Nacional da Verdade (2012-2014), o trabalho da memória e do arquivamento, da justiça e do acerto de contas com a história foi mantido à sombra do esquecimento comandado pela Lei da Anistia. Após o perdão amplo, geral e irrestrito concedido a perseguidores e perseguidos, o país ficou à espera de uma catarse coletiva que nunca foi efetivada a nível nacional.

À contrapelo da história e do controle econômico de grupos conservadores, essa função catártica tem sido desempenhada pela literatura, que congrega não apenas o acervo das feridas e cicatrizes

<sup>25</sup> João Camillo Penna, “Estado de exceção: um novo paradigma da política?”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 29, 2007, p. 190.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>27</sup> Eurídice Figueiredo, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017, p. 26.

infringidas pelo aparelho repressor durante os anos de exceção, mas pode ser vista com igual potência desestabilizadora como manifestação de uma semântica própria da memória da ditadura. A literatura cumpre, dessa forma, “um papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o abjeto, conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e interdita que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devam dizer”<sup>28</sup>.

A elaboração ficcional do período da ditadura passa a ser, portanto, uma reação à normatização do silenciamento e àquela individualização do trauma de que se alimentam os estados de exceção:

O “totalitarismo institucional” exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar, e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois.<sup>29</sup>

Nesse sentido, a capacidade que boa parte da produção de Kucinski tem de olhar para o que é lacunar, inaudito e conflituoso representa, a nosso ver, aquilo que Giorgio Agamben postulou como *contemporâneo*. Para o filósofo italiano, a contemporaneidade se caracteriza por uma relação de aproximação e distanciamento com o próprio tempo. Ser contemporâneo consiste, pois, em ser capaz de observar, no presente, não as luzes do século, mas seus pontos de fuga e escuridão<sup>30</sup>. Realizadas no encontro entre tempos e gerações, as narrativas de Kucinski demonstram que o escuro do presente é algo que lhes concerne profundamente e nunca deixam de interpelar. O conto *A instalação* atesta que o extravasamento daquilo que há de privado proporciona uma visão indissociável dos espaços de vivência do sujeito. Faz sentido, portanto, como sugere Flávia Biroli,

abandonar a visão de que esfera privada e esfera pública correspondem a “lugares” e “tempos” distintos na vida dos indivíduos, passando a discuti-las como um complexo diferenciado de relações, e práticas e de direitos (...) permanentemente imbrincados, uma vez que os

<sup>28</sup> Ettore Finazzi-Agrò, “(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 43, 2014, p. 181.

<sup>29</sup> Bernardo Kucinski, *K*, *op.cit.*, 2012, p. 163.

<sup>30</sup> Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, Chapecó, Argos, 2009.

efeitos dos arranjos, das relações de poder e dos direitos garantidos em uma das esferas serão sentidos na outra.<sup>31</sup>

Com efeito, a ficção de Kucinski se abre para uma representação mais abrangente do drama vivido por brasileiros durante os anos de repressão política. Por meio do trauma de Nair, Bernardo Kucinski restaura um debate imprescindível sobre a cultura da impunidade e a precarização da memória. Uma restauração talvez defeituosa, mas que não deixa de figurar como “um patrimônio outro que a literatura proporciona por defeito, onde uma comunidade [...] pode se reimaginar e narrar, inclusive no labirinto tormentoso de um passado que continua fugindo e não se deixa integralmente, ainda, apreender”<sup>32</sup>. Dessa feita, o choque traumático descrito em *A instalação*, mesmo emergindo de uma esfera privada, é projetado num lugar de transferência e interpelação<sup>33</sup> – a literatura – que, sendo ao mesmo tempo simulacro e potencialidade, gera um diálogo que “não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquele que morre, vive, nasce”<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Flávia Biroli, “O público e o privado”, in Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel, *Feminismo e política*, São Paulo, Boitempo, 2014, localização kindle 603.

<sup>32</sup> Regina Dalcastagnè e Roberto Vecchi, “Apresentação”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 43, 2014, p. 12.

<sup>33</sup> Judith Butler, *op.cit.*, 2017, p. 90.

<sup>34</sup> Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, São Paulo, Hucitec, 2010, p. 161.