

O PALCO EXPANDIDO DE B. KUCINSKI: MÍDIA, PERFORMANCE E A ÉTICA DA MEMÓRIA EM *OS VISITANTES*

Ane Beatriz dos Santos Duailibe¹

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2025.v18.49572>

RESUMO: Na era da cultura de massa e das mídias digitais, a função do autor se expande para além do texto, transformando-o em um performer no espaço público. Partindo dessa premissa, que se insere no debate sobre o retorno do autor, este artigo investiga a performance autoral de Bernardo Kucinski. Para o alcance dessa compreensão, discute-se o autor contemporâneo e os dispositivos de visibilidade da cultura midiática, a partir de teóricos como Lejeune (2014), Groys (2016) e Aguilar e Cámara (2017). Na sequência, observa-se a construção da figura do *auctor* B. Kucinski em sintonia com o conceito de autorialidade de Maingueneau (2010). Por fim, analisa-se *Os visitantes* (2016c), e sua estrutura autoficcional (Doubrovsky, 2014; Colonna, 2014; Klinger, 2012), cuja narrativa funciona como uma encenação do autor, da recepção crítica e dos conflitos da memória traumática. Conclui-se que Kucinski utiliza essa performance expandida para cumprir uma função ética, transformando a literatura em um palco para o debate e um instrumento contra o esquecimento das atrocidades ocorridas durante o regime ditatorial brasileiro.

Palavras-chave: Bernardo Kucinski; ética; memória; performance autoral.

B. KUCINSKI'S EXPANDED STAGE: MEDIA, PERFORMANCE AND THE ETHICS OF MEMORY IN *OS VISITANTES*

ABSTRACT: In the age of mass culture and digital media, the author's function expands beyond the text, turning them into a performer in the public space. Starting from this premise, which is part of the debate on the return of the author, this article investigates the authorial performance of Bernardo Kucinski. To achieve this understanding, the contemporary author and the visibility devices of media culture are discussed, based on theorists such as Lejeune (2014), Groys (2017), and Aguilar and Cámara (2017). Subsequently, the construction of the figure of the *auctor* B. Kucinski is observed, in line with the concept of authoriality by Maingueneau (2010). Finally, *Os visitantes* (2016c) and its autofictional structure (Doubrovsky, 2014; Colonna, 2014; Klinger, 2012) are analyzed, its narrative functions as a staging of the author, of the critical reception, and of the conflicts of traumatic memory. It is concluded that Kucinski uses this expanded performance to fulfill an ethical function, transforming literature into a stage for debate and an instrument against the forgetting of the atrocities that occurred during the Brazilian dictatorial regime.

Keywords: Authorial performance; Bernardo Kucinski; ethics; memory.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: ab.duailibe@gmail.com.

Introdução

A proposta de anular o corpo daquele que escreve, imortalizada por Roland Barthes (2004), encontra um desafio direto na própria lógica da cultura de massa do século XX e XXI. A ascensão de mídias como o rádio, a televisão e, posteriormente, a Internet, promoveu um movimento contrário: em vez de desaparecer, o autor foi progressivamente lançado ao centro do espaço público, tornando-se, como já ponderava Rancière (2003), uma figura insistentemente viva. Este artigo parte dessa tensão para investigar como as transformações nos meios de comunicação impactam não apenas a obra literária, mas a própria construção da figura autoral.

O fenômeno do retorno do autor (Schollhammer, 2011) intensifica-se com a passagem da mídia de massa tradicional para as plataformas digitais. Se antes a voz e a imagem do escritor eram mediadas por programas de rádio e televisão, hoje as redes sociais, os blogs, canais do Youtube, entre outros, oferecem um palco para uma performance contínua. Esse ecossistema de alta visibilidade e exposição da intimidade, como apontam Klinger (2012) e Sibilia (2016), favorece o florescimento de narrativas de primeira pessoa. A autoficção, em particular, surge como uma forma literária perfeitamente sintonizada com nosso tempo, onde a vida do autor e sua obra se entrelaçam em um espetáculo público.

Nesse contexto, a autoficção pode ser compreendida como uma narrativa expandida, cujo sentido transborda as páginas do livro para se completar na performance midiática de quem escreve, dinâmica que pode ser observada na figura e na obra de Bernardo Kucinski. Em seu projeto literário, marcado pela intersecção entre o trauma histórico da ditadura militar e a reconstrução ficcional, a *persona* pública do escritor e sua atuação na mídia são inseparáveis da composição e recepção de seus romances.

Para demonstrar como a performance autoral de Kucinski cumpre uma função ética, este artigo seguirá um percurso analítico em três etapas. Primeiramente, investigará o autor contemporâneo como um personagem público na cultura midiática, a partir de teóricos como Lejeune (2014), Groys (2016) e Aguilar e Cámara (2017). Em seguida, a análise se voltará à construção da figura do *auctor* B. Kucinski, em sintonia com o conceito de autoralidade de Maingueneau (2010). Por fim, analisa-se *Os visitantes* (2016c), examinando como a capa, as epígrafes e as notas editoriais estabelecem um pacto de leitura ambíguo, típico da escrita autoficcional (Dobrovsky, 2014; Colonna, 2014; Klinger, 2012), na qual a chegada dos visitantes encena a recepção crítica e os dilemas da verdade histórica, demonstrando um modo singular de como a literatura e o autor podem responder aos desafios da contemporaneidade.

1. O autor em cena: performance e visibilidade na cultura midiática

A figura do escritor ganha cada vez mais visibilidade no cenário contemporâneo, sendo frequentemente observada em programas televisivos, canais do Youtube, cursos de escrita criativa e eventos literários, nos quais atua como figura central. Se antes a imagem dos escritores não alcançava o grande público, hoje, “ao lermos um texto, não temos apenas o nome

autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão e na internet” (Viegas, 2007, p. 18), aspecto que constantemente nos comprova a existência de uma figura autoral e nos distancia da concepção barthesiana de autor enquanto um ser de papel.

A busca pela presença do autor na cena literária, entretanto, não é uma prática recente e não se limita à contemporaneidade. A interação entre a literatura e os meios de comunicação sempre foi comum na história literária, adaptando-se aos meios disponíveis em cada época. Phillipe Lejeune, em “A imagem do autor na mídia” (2014), faz uma retrospectiva histórica sobre o espaço ocupado pelo escritor. Inicialmente, os textos literários eram os responsáveis por incitar no leitor o desejo de conhecer, de buscar informações sobre aquele que escreve. O autor era, como apresentado anteriormente, um alguém que está ausente.

A pessoa empírica do escritor não era conhecida do grande público e seu contato com os leitores não ultrapassava as páginas dos livros, o que lhe dava um certo ar de sacralidade. Para sanar o vazio de informações, já que os periódicos forneciam poucas ilustrações e fotos, os leitores recorriam às biografias canônicas ou aos perfis literários publicados em jornais, no intuito de se aproximarem daqueles pelos quais tinham admiração.

A partir da década de 1950, inicialmente com rádio e, anos depois, também com a televisão, a mídia passa a organizar, sistematicamente, a aproximação entre o leitor e o escritor. A constante participação midiática dos autores traz um efeito contrário àquele primeiramente estabelecido: se anteriormente era o livro que incitava o desejo de aproximar-se do autor, na atualidade, muitas vezes, há uma subversão dessa lógica fetichista: a presença do autor, enquanto sujeito midiático-literário, é capaz de despertar o interesse do leitor em suas produções.

Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda restar algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito (Lejeune, 2014, p. 227-228).

Nessa conjectura, o autor passa a ter um papel cada vez mais ativo no cenário editorial, na medida em que “deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que antes, era o texto que despertava o desejo de se aproximar dele” (Lejeune, 2014, p. 227). Para tanto, é necessário a fabricação da figura de um autor que encante o público, com uma personalidade rica e sedutora, mas que também “se venda” de modo “natural”:

A ilusão aumenta proporcionalmente com a impressão de realidade criada pela mídia [...]. Acredita-se ver o homem ao natural e se esquece que toda e qualquer participação [...] implica a construção de um papel ditado pela posição atribuída àquele homem. **O papel do autor é pré-construído pela expectativa do público visado** [...]. O autor se preparou para fazer boa figura. E cauciona o sistema até mesmo quando consegue ser natural (Lejeune, 2014, p. 227, grifos nossos).

O autor, em suas aparições públicas, encena um personagem, cria uma *persona* construída para atender à expectativa de seu público. Com o avanço da cultura midiática e da Internet, o escopo de atuação dos escritores se amplia: para além da venda de livros em programas de rádio e TV, também passam a atuar na autopromoção de suas obras em diferentes plataformas, como blogs e redes sociais, ferramentas essenciais para a interação entre o escritor e seu público.

É nesse cenário que, desde os anos 2000, a vida literária no Brasil exige cada vez mais a figura do escritor, tanto no eixo presencial com participações em feiras literárias, congressos e simpósios, quanto no virtual, com a utilização de seus perfis em diversas redes sociais para suas autopromoções, além de dividir posicionamentos e particularidades cotidianas (Aguilar; Cámara, 2017). Essa presença simultânea nos âmbitos físico e virtual desempenha um papel crucial na manutenção da visibilidade de sua imagem, condição essencial para que suas narrativas permaneçam em destaque no circuito midiático literário.

Com essa constante aparição física e virtual, torna-se difícil ignorar a presença do autor, crescendo assim, o interesse pela figura autoral. Assistimos, hoje, a um retorno do autor que não traz à voga os receios estruturalistas de torná-lo o centro do texto, explicação única e última de sua obra, mas sim como uma figura midiática, como um personagem do espaço público (Viegas, 2007). Nesse espaço público-midiático, é possível perceber a construção de uma figura de autor pautada por um fio de tensão entre a vida pública, a instituição, o escritor e o mercado. Uma *persona*, de acordo com Aguilar e Cámara (2017, p. 22), construída a partir de “operações deliberadas [...] que não ocorrem no vazio, e sim interação com condições de visibilidade e discursividade determinadas”.

Imersos em uma cultura da celebridade, a autoria passa a ser sinônimo de visibilidade, uma forma privilegiada de estar e parecer no mundo em detrimento das obras. Ao se transformar em um ícone midiático, o autor passa a atuar, no duplo sentido da palavra, em diversos espaços públicos, nos quais encena um personagem de si que deve ser visto e exposto, seguindo os moldes dos meios de comunicação atuais que, cada vez mais, incitam a exposição: “Mais do que atravessar o sistema da arte e da literatura, foi o próprio sistema que adotou a lógica dos meios de comunicação. A literatura torna-se espetáculo e este também impõe suas regras” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 153)

Na análise das práticas artísticas atuais, Groys (2016) destaca a intenção dos artistas em gerar um “efeito de visibilidade”, focando na promoção do eu e na criação de uma imagem pessoal, ou seja, na elaboração de um “desenho de si”. Tal construção é marcada por dois dispositivos complementares: a pose – centrada no corpo do escritor, para os aspectos visuais que vão desde as suas roupas e gestos até a sua presença em determinadas ambientes previamente escolhidos; e a máscara – constituída por sua obra poética ou ficcional e expandindo-se para todo texto ou discurso público do autor (Aguilar; Cámara, 2017).

Nessa busca/demanda por visibilidade do artista literário, o que seria mais singular e íntimo do que escrever sobre si? Talvez por isso, a quantidade significativa de narrativas biográficas e autobiográficas cresce diariamente, ao ponto de teóricos (Sarlo, 2007; Arfuch, 2010; Moriconi, 2021) observarem que o nosso século é marcado pelo viés (auto)biográfico,

percebido a partir do “imperativo da primeira pessoa, a implicatura do eu nos discursos de arte e política, assinalando-se a presença de elementos auto e biográficos em boa parte da melhor ficção e poesia literárias contemporânea” (Moriconi, 2021). Esse aspecto reflete uma outra forma de manifestação do “retorno do autor” na contemporaneidade: a prevalência da primeira pessoa em muitas obras literárias atuais, em que o autor frequentemente se insere como personagem nas narrativas.

Em um contexto que evidencia uma aposta renovada nas estratégias autobiográficas como meio de acessar uma forma mais autêntica do real (Schollhammer, 2011), destaca-se a autoficção, narrativa híbrida, capaz de borrar as fronteiras entre ficção e não ficção, transformando vivências pessoais em matéria literária. Associada ao clima da nossa época, marcada pelos recursos midiáticos e exposição, Klinger (2012) propõe que a autoficção deve ser compreendida a partir do conceito de performance, pois seria capaz de revelar

o caráter teatralizado da construção da imagem de autor [...] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (Klinger, 2012, p. 59).

A performance não se limita a uma encenação a nível textual, pois liga-se a necessidade de “realizar uma ação” para além da sua obra: divulgá-la em mídias sociais, eventos literários, entrevistas, entre outros. É necessário falar sobre a sua produção, e não somente sobre a obra em si. É necessário manter-se visível, expor a si e a sua obra. Nessas aparições públicas, o escritor também atua, veste sua máscara de autor, que é diferente da sua pessoa no dia a dia. Por isso, nessa dramatização de si, também “é considerado enquanto sujeito de uma performance, de uma atuação, que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras” (Klinger, 2012, p. 59).

Essa figura do autor como performer, que alicerça e ao mesmo tempo se torna o próprio objeto da literatura autoficcional, pode ser observada no projeto literário de Bernardo Kucinski, marcado pela intersecção entre o trauma histórico da ditadura militar e a reconstrução ficcional. Nele, a *persona* pública do escritor e sua atuação midiática são inseparáveis da composição e recepção de seus romances. A análise a seguir se debruçará sobre essa performance expandida, investigando como Kucinski utiliza suas aparições públicas e a própria estrutura de *Os visitantes* para encenar os dilemas da memória e da verdade histórica.

2. A construção do *auctor*: de Bernardo a B. Kucinski

O autor Bernardo Kucinski, assim como preconiza as insígnias de nossa época, também possui a função de se manter visível e atuar na autopromoção de suas obras em diferentes plataformas, que possibilitam a interação entre o escritor e seu público. Em suas redes sociais,

a quantidade de postagens é pequena, quando comparada a de outros autores, mas traz alguns elementos elucidativos à nossa argumentação.

Em seu perfil do Facebook, é apresentado como escritor, cuja imagem de capa há um enfoque no sobrenome “Kucinski”, tal como perceberemos em sua assinatura autoral.

FIGURA 1 – Perfil de Bernardo Kucinski



Fonte: Facebook (2025)

Com poucas publicações que iniciam em 2016 – ano em que *K. relato de uma busca* foi relançado por uma grande editora, Companhia das Letras –, uma de suas primeiras postagens foi uma foto do livro *Os visitantes* (2016c), sua nova publicação que “estava saindo do forno”.

No ano seguinte, a publicação do dia 09 de junho de 2017 traz um folder do bate-papo com o autor, que aconteceria no dia seguinte, na Biblioteca Parque Villa-Lobos, mediado por Manuel da Costa Pinto – nome homônimo ao personagem crítico literário a que seremos apresentados em *Os visitantes* (2016c). No arquivo de divulgação, Bernardo Kucinski é apresentado como “renomado jornalista e cientista político”, que estreou na ficção em 2011 com a publicação de *K. relato de uma busca* (2016b), já sendo indicado a vários prêmios. No parágrafo seguinte, temos “A partir daí, como B. Kucinski, já publicou”, seguido de uma lista de suas obras, inclusive *Os visitantes* (2016c), como podemos observar na figura abaixo:

FIGURA 2 – Folder de divulgação de bate papo com Bernardo Kucinski



Fonte: Facebook (2025)

O que nos leva à reflexão: a partir de sua primeira obra ficcional, reconhecida pela crítica, ele transformou-se em B. Kucinski? No que difere, por exemplo, do Bernardo Kucinski, que assinou *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa* (2018), livro originado da sua tese de doutorado defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP, *Abertura: a história de uma crise* (1982), *A ditadura da dívida* (1987), e tantos outros editoriais de economia e política?

Em *A noção de autor em análise do discurso* (2010), a partir das considerações de função-autor foucaultianas, Maingueneau (2010, p. 26) se propõe a pensar acerca da autorialidade, compreendendo o autor como “uma instância que enuncia (atribui-se-lhe um *ethos* e a responsabilidade de alguns gêneros de textos), mas também certo estatuto social, historicamente variável”. O crítico francês investiga sobre quais condições um enunciado é suscetível de ter autorialidade, compreendida como um complexo específico que articula três dimensões: 1) o autor-responsável, válido para qualquer gênero do discurso, refere-se à instância que responde jurídica e institucionalmente pelo texto, não sendo nem o enunciador correlato do texto, nem o seu produtor em carne e osso, dotado de estado civil; 2) autor-ator, cuja carreira e existência organiza-se em torno de sua produção textual, cujo estatuto varia de acordo com as épocas e lugares; e 3) *auctor*, um focalizador capaz de dar unidade e sentido à sua produção, dimensão a qual associa-se uma “obra”, um *Opus*.

Em relação à última dimensão, destaca o privilégio da atividade literária que se distingue de outras igualmente voltadas para a produção de textos, como o jornalismo ou a política, pelo fato “de que toda pessoa que publica um texto de própria lavra torna-se ipso facto ‘autor’ em potencial. Mas será ‘*auctor*’ efetivo, fonte de ‘autoridade’ apenas se terceiros falarem dele, contribuirão para modelar uma ‘imagem de autor’ dele” (Maingueneau, 2010, p. 31).

Para emergir, essa dimensão passa por diversos estágios: inicia como uma autorialidade dispersa, responsável por diversos textos rotineiros e aos poucos vai reunindo suas produções dispersas para transformá-la em um *Opus*. Mas para tornar-se plenamente *auctor*, é necessário

ser reconhecido, possuir uma “imagem de autor”, construir uma marca discursiva. Em maior medida, essa validação pode vir por ter seus textos publicados por grandes editoras e discutidos pelo grande público, aparecer em circuitos midiáticos, entre outros.

Em outras palavras, o escritor não inicia sua produção com uma concepção totalmente definida de seu “estilo”, elaborando-o na medida em que sua obra se expande. Nesse processo, a crítica tem um papel significativo em sua construção autoral, influenciando em seu reconhecimento e incitando a sua presença para além do texto. Tal concepção converge à noção de “postura de autor” de Jérôme Meizoz (2007, p. 10), segundo a qual “a imagem do autor não resulta apenas de um esforço individual de autoconstrução, mas também de um processo coletivo, no qual as avaliações dos leitores, da crítica e de seus pares desempenham um papel determinante”.

Bernardo Kucinski, estreia na ficção aos 74 anos, após uma longa carreira jornalística. Em sua publicação de estreia no campo literário, a sua autoralidade ainda não estava atrelada a um *Opus*². No entanto, após a publicação de *K relato de uma busca* (2016b), em 2011, reconhecido pela crítica e indicado a vários prêmios literários, passa a ser convidado a eventos literários e programas midiáticos, que auxiliaram a construção da sua figura de autor: B. Kucinski.

B. Kucinski aparece, então, em diversos espaços discursivos expondo a sua imagem, sua história e a sua obra. A essa imagem, constantemente, associa-se a voz do narrador-autor responsável pelos capítulos “Cartas à destinatária inexistente” e “*Post scriptum*” de *K relato de uma busca* (2016b), estabelecidos em similaridade: no uso da voz narrativa em 1ª pessoa, no destaque tipográfico da letra cursiva e na data que remonta a uma temporalidade próxima ao lançamento da obra.

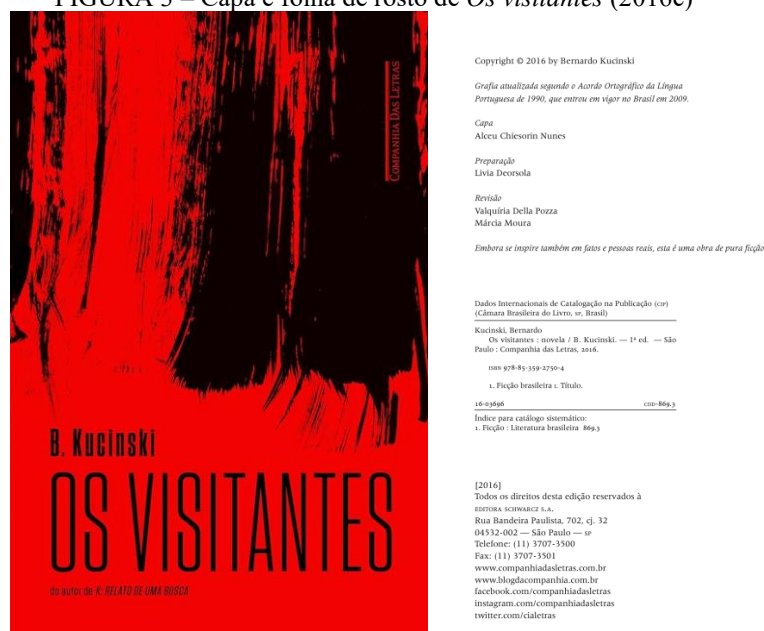
É essa figura do autor, B. Kucinski, que reaparece em cena em *Os visitantes* (2016c), narrativa que tematiza a recepção crítica de sua obra de estreia a partir dos questionamentos de onze visitantes que, cada um ao seu modo, apontam erros, acusam-no de macular a imagem de entes mortos e difamar aqueles que ainda estão vivos.

3. Visitas ao palco da incerteza: a encenação crítica e o dever da memória

Concebido para formar um díptico ao lado de seu predecessor, conforme orienta a aba da publicação, *Os visitantes* (2016c) traz importantes elementos paratextuais que contribuem para a indecidibilidade narrativa, característica da escrita autoficcional, observados nas imagens de sua capa e folha de rosto:

² O *Opus* pode até ser constituído por um único texto, mesmo que seu autor tenha produzido apenas um, ou que só um texto dele tenha chamado atenção (Maingueneau, 2010, p. 31).

FIGURA 3 – Capa e folha de rosto de *Os visitantes* (2016c)



Fonte: Kucinski (2016c)

A ambiguidade interpretativa inicia-se desde a capa, também feita por Alceu Chiesorin Nunes. Nela, temos B. Kucinski, grafia do nome que assina as todas 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”.

A relação da obra com a verdade histórica é tensionada desde seus elementos paratextuais. A advertência de que o livro, “embora se inspire também em fatos e pessoas reais, esta é uma obra de pura ficção”, dialoga diretamente com a primeira epígrafe, sobre a Torre de Babel: “Desçamos e confundamos a língua deles, para que um não entenda o que o outro fala” (Gênesis, 10-11). Segundo a narrativa bíblica, os habitantes de uma cidade decidiram erguer uma torre que chegaria ao céu, mas Deus interferiu no plano ao gerar confusão entre as pessoas, criando uma diversidade de línguas.

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, cujos detalhes físicos e históricos são incertos e contestados. Ao estabelecer essa analogia, a narrativa de Kucinski sinaliza que não pretende ser um documento ou um relato fatural. Assim como a torre, cujos vestígios não resistiram ao tempo, a verdade objetiva dos eventos, tanto das visitas quanto da ditadura, é apresentada como algo fragmentado ou perdido, liberando a obra do compromisso de uma representação estritamente fatural.

A segunda epígrafe, do autor S. Y. Agnon, pode ser pensada como uma chave de leitura para compreender a estratégia autoficcional de Kucinski: “os fatos são escassos, as palavras,

numerosas”. Cada polo dessa dicotomia encontra um lugar preciso na obra. O “fato escasso”, singular e irrefutável, está ancorado na dedicatória do livro: a menção explícita aos nomes de Ana Rosa Kucinski Silva e Wilson Silva, identificados como vítimas reais do regime ditatorial. Essa dedicatória funciona como a âncora biográfica, o ponto de partida que atesta a origem da narrativa em um trauma histórico concreto e pessoal. Em contrapartida, as “palavras numerosas” podem ser pensadas como as versões conflitantes acerca de suas mortes e desaparecimentos, um campo vasto de incertezas, especulações e silêncios que a história oficial não conseguiu ou não quis resolver.

Essa dinâmica se materializa na própria estrutura narrativa de *Os visitantes* (2016c). A chegada de cada um dos onze personagens que batem à porta do autor-personagem para contestar os acontecimentos relatados em *K. relato de uma busca* (2016b) é a encenação literária das “palavras numerosas”. Cada visitante não chega para restaurar a verdade factual, mas para apresentar sua própria versão, sua memória particular, sua objeção ética ou sua correção pontual ao que foi relatado.

Assim, a narrativa promove, intencionalmente, a confusão entre o escrito por B. Kucinski e uma possível recepção da obra predecessora. A partir da constante referência ao seu díptico, o autor do romance *K.* sai das margens da obra e entra no palco da escrita de *Os visitantes* (2016c), assumindo os papéis de autor, narrador e personagem, identidade onomástica típica da escrita autoficcional (Doubrovsky, 2014), cuja 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. A autofabulação ocorre a partir de dados reais, mantendo-se próximo à verossimilhança, aspecto que reflete em sua obra uma certa verdade subjetiva.

No entanto, “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, como 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 de desaparecidos políticos da ditadura militar:

Até os nazistas que reduziam 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, 2016b, p. 25).

Durante o processo de divulgação de *Os visitantes*, em entrevista concedida ao canal Livrada, especializado em literatura, o escritor revela que a identificação de equívocos em *K.* funcionou como catalisador para a escrita da nova obra. A observação partiu de um amigo,

funcionário do Museu do Holocausto, que apontou uma imprecisão no trecho anteriormente citado: nem todas as vítimas tiveram seus nomes registrados pelos alemães, apenas aquelas destinadas ao trabalho forçado, e tampouco era possível localizar todos os corpos. A partir dessa crítica, Kucinski concebeu a ideia de um conto em que um sobrevivente, descrito por ele como “choroso”, apareceria à sua porta para exigir explicações acerca do que fora escrito. No entanto, ao apresentar o texto ao amigo, recebeu uma nova correção: “os sobreviventes não são chorosos, são porretas”. E assim, dessa reescrita, surge o primeiro capítulo de *Os visitantes*: “A velha com o número no braço”.

Nele, o autor de *K.* é confrontado por Regina Borenstein, uma sobrevivente do Shoah, que cobra dele a responsabilidade por ter distorcido dados históricos do Holocausto. A personagem, ao contestar as imprecisões contidas na obra., força o autor-personagem a revisitar suas fontes e, posteriormente, reconhecer sua ignorância. A cena ilustra a presença de uma estratégia recorrente na autoficção contemporânea: a figura do autor colocado em julgamento por suas escolhas estéticas e morais. O narrador-personagem escuta a acusação, oferece justificativas baseadas na liberdade ficcional – “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, 2016c, p. 13) – mas também revisa seu posicionamento, reconhece a lacuna e se reeduca.

A personagem encarna o papel de uma leitora que não aceita a licença poética como desculpa para a desinformação. Após ouvi-la narrar sua própria dor e trajetória de busca, o autor-personagem sai em busca de mais referências, admitindo que “com razão a velha me chamara de ignorante” (Kucinski, 2016c, p. 15). Menciona o filme *A lista de Schindler*, além do 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 por Regina assim como os objetos artísticos apresentados são referenciais que podem ser validadas pelo leitor.

Na mesma entrevista ao canal Letrada, B. Kucinski menciona os demais que contos que compõem a obra foram escritos com base na recepção crítica de *K.*, incluindo episódios curiosos que envolvem a dificuldade de distinção de aspectos referenciais e ficcionais que foram entrelaçados na construção do enredo anterior. O escritor menciona um encontro com um representante da Aliança Nacional 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, 2016a).

Assinada por Rodriguez e endereçada ao companheiro Klemente exilado no exterior, a carta em questão 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, 2016b, p. 164).

Tal encontro também virou um capítulo dentro da novela. “Sétimo visitante” traz a visita de Lourdes, militante que perdeu o companheiro durante a Ditadura, em agradecimento pela

publicação do documento: “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, 2016c, p. 44).

Tanto personagem Lourdes quanto o representante da ANL mencionado na entrevista (que também pode ser um personagem do epíteto da obra) acreditaram na autenticidade do manuscrito que “não só virara documento como adquirira vida própria, criara novos fatos” (Kucinski, 2016c, 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 (2016a) 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, essa carta não, ela foi imaginada por mim da primeira à última linha” (Kucinski, 2016c, p. 46).

Ainda que 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.

Embora Kucinski não seja um escritor com amplo apelo midiático, suas aparições públicas para a divulgação de *Os visitantes* (2016c) revelam uma encenação que não pode ser dissociada da obra, uma vez que reforça a ambiguidade constitutiva da autoficção. Nesse contexto, o palco autoficcional estende-se para além da obra, configurando-se também nos espaços midiáticos em que representa a si mesmo diante das câmeras e do público leitor. Como adverte Lejeune (2014, p. 229), “acredita-se ver o homem ao natural e se esquece que toda e qualquer participação em programas de rádio e televisão implica a construção de um papel ditado pela posição atribuída àquele homem. O papel do autor é pré-construído pela expectativa do público visado”.

A performatividade autoral, intensificada pela presença do escritor em entrevistas, canais de YouTube e debates públicos, contribui para a consolidação do pacto de leitura autoficcional. Nesse palco, o autor se inscreve no centro da narrativa, ainda que jamais se revele por completo. Sua figura, embora não se comprometa com a veracidade dos fatos, está vinculada à criação literária e, ao mesmo tempo, assume uma postura ética diante da memória coletiva, posicionando-se como agente de uma responsabilidade simbólica frente aos traumas históricos.

Em seu Facebook, no dia 13 de julho de 2016, compartilha a foto do artigo “O mundo assombrado por demônios”, publicado na Folha Ilustrada, em que reflete sobre sua produção literária ligada à ditadura militar brasileira e sobre o uso da autoficção como forma de expressão artística e política.

FIGURA 4 – Artigo da Folha Ilustrada



Fonte: Facebook do autor (2025)

A entrevista destaca o romance *K.*, publicado em 2011 e amplamente reconhecido pela crítica. Tal como já mencionado, a obra parte do desaparecimento de sua irmã e cunhado, militantes políticos durante os anos de chumbo. Kucinski esclarece, no entanto, que não transforma a dor em espetáculo, pois não se trata de fazer arte a partir da maldade, mas de converter a experiência do sofrimento em denúncia e reflexão. Há, em sua postura, uma ética da escrita, marcada pelo respeito às vítimas e pela recusa em estetizar a violência de forma gratuita.

Ao abordar a ditadura em sua literatura, Kucinski parece acreditar que a ficção, mesmo quando atravessada por experiências pessoais, pode iluminar aspectos universais da opressão, do medo e da injustiça, contribuindo para a memória coletiva e a resistência à repetição dos horrores do passado. Além disso, afirma que a literatura pode dar conta de aspectos profundos da experiência humana que os registros oficiais muitas vezes ignoram. A imagem dos “demônios” no título da reportagem remete a essas forças destrutivas, políticas, morais e históricas, que ainda assombram o mundo contemporâneo, sobretudo em países como o Brasil, onde a memória da ditadura continua sendo tema de disputa.

Se não há culpa em escrever sobre um passado nefasto, a necessidade de escrever *Os visitantes* (2016c) parece surgir como uma forma de cumprir um dever ético de escritor: rever o escrito, corrigir seus erros e, com isso, retornar ao palco da escrita para perpetuar comentários

da sua obra anterior, para que os ecos, quem sabe, espantem o Alzheimer nacional que paira sobre o período ditatorial brasileiro.

Nessa encenação, nos apresenta um autor-personagem cuja identidade parece destoar de sua figura de autor. Conforme mencionado, B. Kucinski passa a ser reconhecido pela crítica após o sucesso de seu romance de estreia. No seu díptico, temos um escritor amargurado, que embora negue que tenha escrito um livro bonito sobre algo tão feio em busca de prêmios literários, constantemente reclama do ostracismo de sua produção: “Passaram-se dois meses. Tento não me incomodar, mas é difícil. Necessito de reconhecimento” (Kucinski, 2016c, p. 25); “O descaso com a novela acabou por me derrubar” (Kucinski, 2016c, p. 32).

Dessa forma, como garantir a “verdade” do processo de produção que estampa na obra? Como acreditar nos procedimentos utilizados para trabalhar os fatos de modo ficcional? O autor encena e novamente desafia o leitor a não crer em um espaço-tempo capaz de abrigar, ao mesmo, tudo aquilo que é invenção e, também, quase tudo o que aconteceu.

Conclusão

Ao percorrer a construção da *persona* autoral de Bernardo Kucinski e a tessitura de sua obra *Os visitantes* (2016c), torna-se evidente que seu projeto literário transcende as páginas do livro, configurando o que se pode chamar de um palco expandido. A análise demonstrou que a figura do autor, longe de estar morta ou ausente, ressurgiu na cena contemporânea como um ator performático, cuja presença midiática e cujas escolhas éticas são indissociáveis do pacto de leitura proposto.

A novela opera como o ato central dessa performance, ao encenar a própria recepção de sua obra anterior e transformar a crítica em matéria ficcional. A chegada dos onze visitantes que contestam, corrigem e reinterpretam o passado funciona como a materialização das palavras numerosas que surgem para preencher o vazio deixado pelos fatos escassos da história. Nesse movimento, Kucinski não busca oferecer respostas definitivas, mas sim dramatizar o próprio território da incerteza, forçando o leitor a participar da angústia de uma memória fraturada, onde a verdade não é um ponto de chegada, mas um horizonte em constante disputa.

Contudo, o diferencial de sua performance reside em seu propósito fundamentalmente ético. Diferente de uma autoficção voltada para o espetáculo do eu, a exposição de Kucinski está a serviço da memória coletiva e da denúncia. Sua atuação pública, marcada pela sobriedade e pelo compromisso com a história, constrói uma *persona* autoral que usa a visibilidade não para a autopromoção, mas para combater o que ele mesmo aponta como um “Alzheimer nacional” sobre o período ditatorial. A autoficção, em suas mãos, torna-se uma ferramenta política, um dispositivo para manter abertas as feridas do passado e para garantir que os demônios que assombram a nação não sejam esquecidos.

Desse modo, a performance autoral de Bernardo Kucinski revela um autor “vivo demais”, que compreende e utiliza as regras do jogo midiático, mas o faz para subvertê-las, redirecionando o foco da sua pessoa para uma causa coletiva. Ao encenar a incerteza e dar voz às múltiplas e conflitantes palavras que cercam o trauma, Kucinski não apenas escreve sobre a

história, mas intervém nela, garantindo que as vítimas do silêncio, como sua irmã Ana Rosa, permaneçam como visitantes eternos, a nos interpelar sobre nosso passado e nosso presente.

Referências

AGUILAR, G.; CÁMARA, M. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução: Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada: Ave-Maria*. 120. ed. rev. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002.

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.

GROYS, Boris. *Self-Design, or Productive Narcissism*. E-Flux - Superhumanity, Nova York, n. 22. set 2016. Disponível em: <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66967/self-design-or-productive-narcissism>. Acesso em: 25 set. 2025.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2010.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scene modernes de l'auteur*. Genebra: Slaktine Érudition, 2007.

MORICONI, Ítalo. O século biográfico. *Revista Z cultural*, Rio de Janeiro, n. 16, ago./dez. 2021.

- KUCINSKI, Bernardo. *Entrevista concedida ao canal Livrada*. [YouTube], 2016a.
- KUCINSKI, Bernado. *K. relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- KUCINSKI, Bernado. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c.
- RANCIÈRE, Jacques. *Autor morto ou artista vivo demais?* Tradução: Paulo Neves. Folha de S.Paulo, São Paulo, 6 abr. 2003. Seção Mais, pág. 8 (FSP). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>. Acesso em: 25 set. 2025.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Data de submissão: 25/07/2025

Data de aceite: 18/09/2025