

MÔNICA KLEN DE AZEVEDO

**O NARRADOR DE *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB, E  
A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA NA NARRATIVA  
CONTEMPORÂNEA**

**PORTO ALEGRE  
2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**O NARRADOR DE *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB, E  
A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA NA NARRATIVA  
CONTEMPORÂNEA**

**MÔNICA KLEN DE AZEVEDO**

**ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO MARCOS VIEIRA  
SANSEVERINO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2015**

A Selma Klen de Azevedo,  
por sempre acreditar.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Antonio Marcos Vieira Sanseverino, pelas aulas, pelo aceite à orientação, pela disponibilidade, pelas indicações teóricas e pelo carinho com que leu o meu trabalho e, principalmente, pela liberdade que tive durante o processo de escrita.

À minha mãe, Selma Klen de Azevedo, por tornar tudo possível e acreditar na realização dos meus sonhos. Por estar sempre presente em todos os momentos desta jornada dando suporte às minhas escolhas e por tornar a vida mais afável.

Ao Odi Alexander Rocha da Silva, pelas sempre tão profícuas ressalvas e incansáveis leituras que fez do meu trabalho, pelas palavras de incentivo e pelo apoio emocional.

Às amigas Alana Vizentin, Aline Job e Christiê Linhares Casanova pela ajuda e por servirem de apoio mesmo quando ocupadas.

Ao João Henrique Casara Borges pela amizade, pela disponibilidade, pelo carinho e pela cautelosa revisão que fez da dissertação.

Ao Luciano Marques de Jesus, por estar sempre presente, pelo ânimo e paciência, pelas incansáveis palavras de incentivo, por compartilhar comigo momentos de ansiedade e alegria e pela atenta revisão do meu texto.

Aos meus irmãos, Cássio, Fábio, Wilson e Cristiane, por tornarem a vida mais leve, pelo incentivo e pelo exemplo.

Aos meus sobrinhos, Laura, Luigi, Pedro e Bruno, por tornarem meus dias melhores e por darem sentido a tudo sempre.

Ao Michel Laub, por, a partir da escrita e publicação de seu livro, promover e motivar a ideia da análise da obra e a concretização deste trabalho.

*Se tivesse de falar por mim, diria que encontrei na literatura (tão hostil a que se estabeleçam sobre ela limites de verdade) as imagens mais exatas do horror do passado recente e de sua textura de ideias e experiências.*

Beatriz Sarlo

## RESUMO

Esta dissertação tem como principal objetivo apresentar uma análise da obra *Diário da queda*, do autor gaúcho Michel Laub, percebendo como a literatura contemporânea une os tempos, representando não apenas o presente, mas, também, ligando-se à realidade histórica, a partir do resgate dos fatos com elementos fragmentários da memória de um passado criado a partir de marcas de identidade que definem o lugar do homem no mundo. Há anos, a literatura apresenta como passado e presente são ligados ao individual, e ao coletivo, através do testemunho de catástrofes como a Shoah. Percebendo a memória traumática – mesmo que não possa ser assimilada em sua totalidade tendo em vista a impossibilidade da compreensão do fato ocorrido – como tema de inúmeras obras literárias. O que é apresentado aqui são aspectos de três representações de memórias traumáticas partindo de três lembranças de personagens distintas que ligam traumas individuais a um trauma coletivo. Para isso, o presente trabalho está dividido em três partes. A primeira contextualiza a literatura brasileira contemporânea para que se perceba de que maneira a obra literária produzida na contemporaneidade está relacionada com seu próprio tempo. A segunda parte discorre sobre o narrador contemporâneo e a forma como esse narrador do pós-guerra reconstrói fatos a partir do distanciamento temporal. A terceira parte busca estabelecer uma ligação entre a literatura e a memória a fim de perceber os reflexos que a recordação tem nas narrativas ficcionais tendo como foco a análise da memória do narrador de *Diário da queda*, e a forma como esse narrador, descendente de judeus, utiliza-se de outros relatos para construir o seu. A partir das lembranças do pai – que, quando criança, fora traumatizado pelo abandono paterno e pela ausência de identidade nos relatos do avô do narrador, e, quando adulto, é abatido por uma doença que afeta a memória – e do avô – ex-prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz que opta por uma visão otimista em seus escritos apesar de ter sido vítima de uma das maiores atrocidades da humanidade. A memória é o que constrói narrativa de *Diário da queda* representa o individual e o coletivo no contexto da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Memória. Trauma. Literatura Contemporânea. Michel Laub.

## ABSTRACT

This paper aims to present an analysis of the work *Diário da queda*, written by the author Michel Laub, realizing how contemporary literature unites the times, representing not only the present but also connecting to the historical reality, rescuing facts fragmentary elements of the memory of a past created from identity markers that define man's place in the world. For years, the literature presents how past and present are linked to individual, and collectivity, through the witness of disasters such as the Holocaust. Realizing the traumatic memory - even if it can not be assimilated in its entirety taking into account the impossibility of understanding the fact occurred - as the numerous literary works about the subject. What is presented in this paper are aspects of three representations of traumatic memories starting from three distinct characters of memories that connect individual trauma to a collective trauma. For this, the present work is divided into three parts. The first contextualizes contemporary Brazilian literature in order to realize how the literary work produced in contemporary times is related to its own time. The second part discusses the contemporary narrator and how that postwar narrator reconstructs facts from the temporal distance. The third part seeks to establish a connection between literature and memory in order to realize the consequences that the memory has the fictional narratives focusing on the analysis of *Diário da queda* memory, and how its narrator, a Jewish descent, makes use of other reports to build his own narrative. From his father's memories - that as a child, had been traumatized by paternal abandonment and lack of identity in the narrator's grandfather's stories, and as an adult, is shot down by a disease that affects memory - and grandfather - former prisoner of the Auschwitz concentration camp that follows an optimistic view in his writings despite having been the victim of one of the greatest atrocities of mankind. Memory is the building fall Diary of narrative is the individual and the collective in the contemporary context.

**Keywords:** Memory. Trauma. Contemporary Literature. Michel Laub.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA</b> .....	<b>13</b>
1.1 O SÉCULO XXI E AS RAÍZES DE SI MESMO .....	15
1.2 A LITERATURA DO SÉCULO XXI ENQUANTO ESTÉTICA DE SI MESMA ..	17
1.3. REFLEXOS HISTÓRICOS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA.....	23
1.4 A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA E A MEMÓRIA .....	26
<b>2 O NARRADOR CONTEMPORÂNEO</b> .....	<b>32</b>
2.1 O NARRADOR EM PRIMEIRA PESSOA .....	36
2.2. O NARRADOR DE <i>DIÁRIO DA QUEDA</i> .....	41
<b>3 MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM <i>DIÁRIO DA QUEDA</i></b> .....	<b>46</b>
3.1 MEMÓRIA INDIVIDUAL: O TRAUMA E O TESTEMUNHO NA LITERATURA	48
3.1.1 Memória individual do avô, Auschwitz, os cadernos, o silêncio e o suicídio	55
3.1.2 Memória individual do pai e a doença de Alzheimer .....	59
3.1.3 Memória individual do narrador, a queda e Auschwitz .....	65
3.2 O <i>DIÁRIO DA QUEDA</i> E A MEMÓRIA COLETIVA.....	74
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>82</b>

## INTRODUÇÃO

*Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite  
 nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos  
 [de noite nós o bebemos bebemos  
 cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado  
 Um homem mora na casa bole com cobras escreve  
 escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de  
 [ouro Margarete  
 escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam  
 ele assobia para os seus Mastins  
 assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na  
 [terra  
 ordena-nos agora toquem para dançar  
 (...)]<sup>1</sup>*

Paul Celan

O foco desta dissertação é a análise de diferentes representações da memória e do trauma na obra *Diário da queda*, de Michel Laub, com base em estudos sobre o narrador, narrador em primeira pessoa e narrador testemunha, enfocando a produção literária brasileira na contemporaneidade. Pretende-se

---

<sup>1</sup> Tradução Modesto Carone

mostrar como o autor construiu a identidade das personagens a partir das memórias que essas possuem e de lembranças traumáticas presentes na narrativa.

As mudanças ocorridas ao redor do mundo, tanto em relação à política quanto à economia, alteram a experiência dos indivíduos. E, com isso, sua forma de representação, como a literatura, também sofre alterações. As obras literárias produzidas no século XXI estão mais comumente relacionadas à história, porque retratam a sociedade e as transformações pelas quais ela vem passando. Assim, a literatura tem abordado temas como as injustiças e desigualdade sociais, corrupções, e as modificações presentes no modo de vida da contemporaneidade causadas, entre outros motivos, pelo desenvolvimento e fácil acesso à tecnologia.

O contemporâneo é livre para tomar distância de si mesmo a fim de refletir sobre seu próprio tempo e espaço. Com esse afastamento, ele consegue criar um ponto de vista do qual é possível expressá-lo de seu próprio modo. Por isso, a literatura contemporânea não recria a atualidade como sua paralela, mas sim como uma forma de refletir sobre a escuridão do tempo vivido. Ela sabe ver a obscuridade de seu tempo, mesmo que nela haja luz, e é capaz de escrever a partir da treva.

Dessa forma, ser contemporâneo é ter coragem de reconhecer e de se envolver com um presente que não parece pertencer-lhe, sendo capaz de se orientar no escuro. De acordo com Karl Erik Schøllhammer, que aborda questões centrais visando à compreensão das mudanças que estão presentes na literatura das últimas décadas, “o escritor contemporâneo parece estar motivado por grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (2009, p. 10).

A obra de Michel Laub, autor gaúcho, nascido em Porto Alegre, retrata a contemporaneidade de maneira a relacionar memórias individuais a acontecimentos coletivos. Em seus textos, aborda temas repletos de traumas<sup>2</sup>, reflexões sobre a

---

<sup>2</sup> De acordo com o Dicionário de Psicologia da APA (2010, p. 992), o trauma é o “evento no qual uma pessoa testemunha ou vivencia uma ameaça a sua própria vida ou segurança física ou a de outros e experimenta medo, terror ou impotência. [...] Eventos traumáticos desafiam a visão de mundo de um indivíduo como lugar justo, seguro e previsível. Para o teórico literário brasileiro Seligman-Silva (2000, p. 8), a palavra trauma deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’; mas também ‘suplantar’, ‘passar através’. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o

existência e questões morais. O romance *Diário da queda*, objeto de análise do presente trabalho, apresenta a forma como a memória de um sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz está atrelada à memória do filho e do neto, narrador do livro.

A obra gira em torno do trauma do avô do narrador, que presenciou o extermínio de milhares de judeus no campo de concentração de Auschwitz, tema há décadas recorrente na literatura mundial e que deixou de pertencer apenas à história para se tornar um tema contemplado em um registro tradicionalmente reservado à arte. O trauma histórico, presenciado pelo avô do narrador, não é encontrado em seus escritos após a morte. Por isso, o silêncio em relação ao passado faz parte da cadeia traumática que passa de geração em geração.

A memória da narração, considerada o nascer póstumo da experiência, possibilita o entranhamento na consciência e na apresentação das palavras, daquilo que chamamos de real. Contudo, ao mesmo tempo em que a memória possibilita, ela também limita, pois o silêncio pode ser a solução encontrada para as vítimas de catástrofes<sup>3</sup> que escolhem não relembrar os medos vividos.

A história contemporânea vem sendo entendida a partir do testemunho e a memória é a ferramenta utilizada na construção de relatos que dão origem à criação da literatura contemporânea. São muitos os autores que presenciaram a Shoah<sup>4</sup> e alguns deles estiveram em Auschwitz e usaram suas memórias na construção de narrativas sobre suas experiências. Primo Levi e Viktor Frankl são alguns deles. Ambos contam suas memórias a partir do horror do inenarrável, que foi o sofrimento pelo qual os judeus foram submetidos durante o nazismo. Eles escolheram livrar-se dessas memórias a partir da rememoração, do relato e do registro escrito dos fatos vividos.

---

paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa”.

<sup>3</sup> “A palavra catástrofe vem do grego e significa literalmente virada para baixo (kata+strophé). [...] É, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. (SELIGMAN-SILVA, 2000, p. 08)

<sup>4</sup> Termo hebraico que significa catástrofe, utilizado para se referir ao Holocausto, contudo, sem que haja conotações sacrificiais. (Publicado em Arquivo Maaravi, Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, nº1, v.1, outubro de 2007. SHOAH OU HOLOCAUSTO? – A APORIA DOS NOMES por Leila Danziger).

Com a grande mudança que os traumas geram nos indivíduos, também a sociedade é modificada com catástrofes. A obra de Laub representa a forma como três gerações são afetadas por um trauma e como esse trauma constituiu as personagens. Tanto o excesso de memória presente no relato no narrador, como a ausência de relatos nos escritos do avô ajudam a entender como cada um lidou com seus traumas. São três personagens que apresentam diferentes cicatrizes deixadas por um mesmo acontecimento traumático.

Para a construção desta análise, o trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado “Literatura Brasileira Contemporânea”, apresenta de que forma a literatura brasileira produzida no século XXI retrata como a memória é transformada em narrativa a partir do testemunho e pelo resgate da memória de acontecimentos individuais e coletivos que fazem parte da história. Tendo em vista que o testemunho oferece um discurso incompleto do evento, ele evidencia determinadas características da sociedade. Os testemunhos sobre a Shoah, fazendo parte da enorme gama da produção literária do pós-guerra, é um exemplo de como literatura e história caminham juntas, estabelecendo relações entre história e relato ficcional.

O segundo capítulo desta dissertação, “O Narrador Contemporâneo”, discorre acerca da forma como os relatos trazidos pelos combatentes do campo de batalha fazem parte da memória do pós-guerra. Este capítulo é subdividido em duas partes: uma delas apresenta o narrador em primeira pessoa e o narrador como testemunha de seus próprios acontecimentos, assim como a violência sofrida como tema de inúmeras narrativas; e outra parte apresentando o narrador de *Diário da queda* relacionando sua narração aos traumas vividos.

No terceiro capítulo, “Memória e testemunho”, é realizada a análise da obra *Diário da queda* tendo como ponto de partida a memória e o testemunho das personagens da obra. Iniciando pelos dos conceitos sobre as narrativas contemporâneas como reflexo da memória individual e coletiva, este trabalho visa a análise da obra *Diário da queda*, do escritor gaúcho Michel Laub, a partir do retrato da memória do narrador e tendo em vista o passado traumático de seu pai e seu avô, percebendo como o trauma de seus antepassados cruzam-se com seus traumas da adolescência. Assim, o último capítulo está subdividido a fim de

apresentar de que maneira a memória de cada uma das personagens analisadas é constitutiva da narrativa.

A análise da representação da memória traumática na obra *Diário da queda* permite a reflexão acerca das marcas que eventos traumáticos como a Shoah deixaram na humanidade. Sendo o contemporâneo engajado com as necessidades de seu tempo, a obra de Michel Laub mantém o olhar fixo no momento presente ao mesmo tempo em que se distancia dele a fim de observar a escuridão na qual a atualidade vive.

## 1 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

*A tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem.*

(Theodor Wiesengrund Adorno)

A literatura, assim como toda forma de expressão artística, é condicionada pela época na qual é produzida, pelo lugar de origem e pelas características de quem a cria. A história, mesmo não retratada de forma direta na obra literária, pode ser aspecto determinante à criação dos elementos presentes no texto. Nesse sentido, analisar as estruturas da narrativa contemporânea é também compreender quais são as relações estabelecidas entre história e o relato ficcional, entendendo por meio da literatura que a contemporaneidade é a relação que um texto literário tem com seu próprio tempo e partindo de certo distanciamento. Isso não significa que as obras que combinam inteiramente com seu próprio tempo sejam contemporâneas, mas em geral são assim chamadas aquelas que, em seu tempo, conseguem observá-lo a partir de certa distância.

A literatura contemporânea diferencia-se da produção literária feita até então. Os modelos, as relações entre personagens e os espaços que esses habitam já não são mais os mesmos, porque até mesmo o hábito da leitura modificou-se. Com efeito, em se tratando, por exemplo, de apresentação de personagens o nosso tempo possui outra dinâmica em relação ao século XIX, por exemplo. Naquele contexto, um personagem era descrito com minúcias, seja nas questões de caráter

ou mesmo de personalidade tal como é feito, por exemplo, com o diretor Aristarco d' *O Ateneu* de Raul Pompeia. Quanto a isso a dinâmica de nosso tempo é outra.

O estilo [do séc. XIX] é magnífico, mas pertence a uma cultura mais paciente e mais despreocupada que a nossa. Os romancistas modernos preferem que os fatos sobre o personagem venham à tona aos poucos, de diferentes formas, ou então que sejam depreendidos a partir de ações e falas. (LOGDE, 2009, p.77)

O “jeito de ser” do contemporâneo se relaciona com o fato de que o menos importante esteticamente é o passado. Em se tratando da produção literária do século XXI, de modo geral, o que predomina é uma estética de procura, de busca por uma identificação, por uma marca, uma vez que o mundo é cada vez mais caracterizado pela imprevisibilidade, assinalada por manifestações que postulam mudanças nos governos, ataques entre países; tudo cada vez mais constante e presente no cotidiano mundial.

Vivemos na era das constantes mudanças. Tecnologias se tornam obsoletas mal tendo sido criadas. O mundo virtual, digital, está constantemente revisando o sentido da palavra *imediatismo*. As economias se tornaram globais, bem como a vida das pessoas atualmente, considerando-se a capacidade de conectar-se com o mundo inteiro a partir de um telefone celular. Então surge uma importante pergunta: qual o lugar da literatura nesse momento histórico?

Chegamos a essas novas configurações no cenário global; afinal, o mundo passou por grandes transformações referentes às estruturas políticas, econômicas e sociais, que sem dúvida alteraram os sentidos de vivência que possuíamos. A literatura, neste cenário de grandes mudanças e transformações, foi também modificada, uma vez que surgiram novas formas de representação, novas representações e entendimentos do mundo.

Para entender a literatura nesse cenário controverso no qual a contemporaneidade se configura, cabe primeiramente pensar em como esse *status quo*, tornou-se aquilo que é hoje. Por outras palavras, cabe perguntar por que a literatura é tão atravessada por imprevisibilidade e de busca de identidade.

## 1.1 O SÉCULO XXI E AS RAÍZES DE SI MESMO

O pensamento antigo, conforme afirma Terry Eagleton, filósofo e crítico literário britânico, (1993, p. 264), era caracterizado por três interrogações principais: a) o que podemos saber?; b) o que devemos fazer?; e c) o que nos atrai? Essas três questões, que Eagleton chama de “três grandes áreas da vida histórica”, não se dissociavam. Isso simplesmente porque o conhecimento (o que podemos saber), a política (o que podemos fazer) e o desejo (o que nos atrai) eram elementos que faziam parte do pensamento antigo de não separar a ética da estética. Ou seja, a arte, em qualquer de suas formas, era comprometida com o conceito que se tinha então de verdadeiro, uma vez que, em termos aristotélicos, a arte era um trabalho que visava a *enfatizar o real*<sup>5</sup>.

Esse pensamento estético cai por terra no início do século XX com a literatura como representação da realidade. A literatura não tem mais a necessidade de representar a realidade, enquanto *mimesis*<sup>6</sup> de um mundo estável. A realidade torna-se mais vasta e inapreensível; a arte torna-se mais fragmentária e descontínua. Tal representação não está comprometida com o que era chamado de

<sup>5</sup> (POÉTICA, 1448b, 4-20). “A tendência dos homens para imitar provém da infância e isto os diferencia de outros animais [...]. Através da imitação, adquirem seus primeiros conhecimentos e, nela, todos experimentam prazer. Pelos fatos, temos (disto) a evidência. Os mesmos objetos que não olhamos sem (sentir) alguma rejeição, nos alegamos em observá-los *em suas imagens exatas*. [...] Se acontece de alguém não ter visto o objeto original, não é a imitação que produz o prazer, mas sim a execução, a cor ou alguma outra causa equivalente”. Grifos meus. Tradução realizada do grego antigo por Odi Alexander Rocha da Silva a partir da edição grega estabelecida por S. Halliwell.

<sup>6</sup> “Faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. O alemão Erich Auerbach traça, em *Mimesis* (1946), a história da representação poética da realidade na literatura ocidental, analisando a relação do texto literário com o mundo, mas recusando definir o que seja a imitação.”

[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=1551:m%C3%ADmesis/mimese&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=1551:m%C3%ADmesis/mimese&task=viewlink) Acesso em: 20 dez 2014.

real, uma vez que isso passou a ser uma busca e não um parâmetro obrigatório a atingir. O mundo tornou-se imprevisível e não existe possibilidade dessa transição não afetar o próprio conceito de real. Como afirma Eagleton (1993):

Imagine tudo isso mudando depois de um tempo. A serpente entra no paraíso, a classe média começa a ascender, os pensamentos se separam dos sentimentos [...] e a história deslancha em sua longa viagem até Mr. George W. Bush. As três grandes áreas da vida histórica – o conhecimento, a política, o desejo – são descoladas uma da outra; cada uma se torna especializada, autônoma, fechada em seu próprio espaço. O conhecimento se desliga de suas restrições éticas e começa a operar a partir de leis próprias, internas e autônomas, não mantém mais nenhuma relação óbvia com o ético e o estético. [...] Para o pensamento clássico, responder à pergunta “o que eu devo fazer?” implicava a referência ao lugar que se ocupava dentro das relações sociais da polis e os direitos e responsabilidades que estavam aí implícitos. (p. 264)

A grande diferença do padrão estético atual, leia-se século XXI, consiste basicamente no modo de operar a arte. Mais precisamente, o que a arte projeta enquanto constrói a si mesma. Em sua procura, está a necessidade de compreender propósitos, seja da existência ou mesmo da própria busca em que se tornou o fazer artístico (*literário* para os efeitos desta discussão). Por mais que o passado seja um farol de experiência a propor uma luz para novas nuances de pensamento, é fato que a estética do século XXI rejeita a luz do passado porque este farol traz a poeira de seus dogmas. No passado, as relações se estabelecem a partir de dogmas, agem por dogmas, a poesia é metrificada, o teatro e a própria obra em prosa tinham uma estética específica, a qual era dever de todos seguir, sob pena de não praticarem a boa arte. Se o contemporâneo rejeita tudo isso, enxerga-se mudanças no pensamento ocidental:

Liberado das restrições teológicas paralisantes, o conhecimento podia agora esquentar e sair a procura do que antes era tabu, sem contar com nenhuma autoridade além de seus próprios poderes críticos e céticos. A ciência se transforma num golpe revolucionário contra o estadista e os sumos sacerdotes em nome do bem-estar humano e da independência intelectual. A investigação estética não está mais atrelada ao aparelho eclesiástico e está livre para levantar

as questões da justiça e da dignidade humanas além dessa perspectiva estreita. A arte pode deixar de ser simplesmente um laçao do poder político e passar a jurar fidelidade somente à sua própria lei. [...] o momento que estamos falando é o da modernidade, caracterizado pela dissociação ou especialização dessas três esferas cruciais da ação humana. (EAGLETON, 1993, p. 265)

Uma vez livre de padrões dogmáticos, agora que os deuses e as musas estão “distantes”, o que sobra é o ser humano em sua verve plena. O mundo sociocultural que o cerca é o das grandes invenções e realizações da ciência, das ideias que se atropelam em uma efusão nunca antes percebida. No campo específico da ficção no século XXI, a tônica é a da heterogeneidade.

## 1.2 A LITERATURA DO SÉCULO XXI ENQUANTO ESTÉTICA DE SI MESMA

Beatriz Resende (2008) percebe três importantes questões emergentes na literatura com os novos escritores: a *fertilidade* da produção literária atual, tendo em vista o incentivo à produção pela premiação das obras e da fácil edição e disseminação dos textos a partir da informática; a falta de elaboração das obras, já que, segundo ela, “nossos escritores parecem estar escrevendo *tão rápido quanto bem*” (p. 17, grifos meus), fazendo com que a obra literária perca em *qualidade*; e a *multiplicidade*, termo que a autora usa em lugar de heterogeneidade. Essa velocidade exacerbada apontada por Resende foi também assinalada por Ítalo Calvino no século XX. Naquele momento, já esclarecia o que em seu entender era importante lembrar a respeito da estética então esperada para o futuro: “não é a velocidade física, mas a relação entre velocidade física e velocidade mental” (CALVINO, 1998, p. 54). Na medida em que Calvino assinala a dinâmica com que o mundo funciona, percebeu que a rapidez presente no estilo de vida, modificações constantes, mundo globalizado, tecnologia superando a si mesma a cada ano, tudo

isso, se ainda não passou um dia haveria de passar também à literatura. E haveria um motivo para isso:

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela, ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso. A excitação das ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto por sua colocação na frase, ou pela sua elaboração, bem como pela simples supressão de outras palavras ou frases, etc. (CALVINO, 1998, p. 55).

A rapidez explicitada por Calvino nada tem a ver com a rapidez física, mas com a qualidade de fazer algo às pressas e que conduz à imperfeição. Rapidez trata da possibilidade de mais perspectivas. A literatura que se chama “rápida”, não é simplesmente uma trama que acaba brevemente. Ela é rápida porque existe em um momento em que as pessoas são acometidas dos mais variados estímulos em um curto espaço de tempo. Várias imagens encontram nosso olhar todos os dias, sem que tenhamos tempo, seja para raciocinar sobre elas, seja para processá-las de forma a decidir se são boas ou más.

O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso. Mas a velocidade mental não pode ser medida e não admite comparações ou disputas, nem pode dispor os resultados obtidos numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela. (CALVINO, 1998, p. 58).

Velocidade mental significa, portanto, capacidade de estabelecer várias perspectivas dentro de um mesmo fenômeno. Falando pelo viés da literatura, a rapidez significa o fenômeno em que o texto enceta várias perspectivas – não raro

imagéticas – em que o leitor se vê diante de uma situação similar aos visuais de videoclipe<sup>7</sup>. Na gama de imagens que encontram nosso olhar em poucos segundos, saltando de um estímulo visual a outro, há uma grande bagagem de sentido que pode ser pensada, seja para uma imagem isoladamente ou em conjunto com as outras às quais se atrela. Não que a literatura esteja copiando o videoclipe. O que se nota é que o comportamento da literatura, conforme nossa premissa ao início do capítulo, é sintomático dos tempos em que ela se encontra. O livro de Calvino, que aqui é citado, *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, ressaltava tudo isso quando sua primeira edição foi publicada no ano de 1990:

Na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo podemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 1998, p. 59).

Aliada à rapidez, tem-se ainda a heterogeneidade; mais especificamente, uma heterogeneidade em relação ao formato e ao suporte, ou seja, a multiplicidade de estilos e temas proveniente dessa fertilidade de produção. Os problemas percebidos por Resende (2008) estão relacionados com a realidade que a sociedade vem presenciando.

Para a autora, o tema evidenciado nas narrativas produzidas no Brasil é a crueldade. Diferentemente das obras modernistas, que visavam à escrita voltada para o aspecto social, sobre a violência nas grandes cidades, expondo as tragédias cotidianas, representando as desigualdades presentes nas ruas e expondo a banalização da morte; o que a produção literária contemporânea visa retratar é a

---

<sup>7</sup> Videoclipe é um vídeo de curta duração, geralmente associado ao mundo da música. Com o auge da Internet e de sítios como o YouTube.com, os vídeos foram-se tornando populares, podendo-se encontrar vídeos musicais, fragmentos de programas de televisão, estreias de filmes e conteúdos gravados por qualquer pessoa.

<http://conceito.de/video#ixzz3UmNYLrEh> Acesso em: 11 jan. 2015.

escrita do eu e a representação da subjetividade nas narrativas, apresentando como pano de fundo o excesso de realismo, trazendo ao texto literário elementos do jornalismo e tendo como espaço os labirintos existentes nas estruturas das grandes cidades.

Os escritores componentes da literatura contemporânea brasileira são jovens escritores, conhecidos como a “geração 00<sup>8</sup>” por críticos da atualidade, pois produzem obras retratando o presente a partir do passado, misturando tempos e combinando sonho e realidade. São narrativas que estão sociológica e psicologicamente relacionadas com as mudanças do mundo e a individualização dos homens.

A crítica da literatura brasileira contemporânea ressalta o aspecto da “presentificação” na produção literária, tendo em vista o imediatismo de seu processo criativo e a vontade de fazer parte do que é pontuado como atual na sociedade – na qual predomina o caos urbano, a desigualdade social, o abandono do campo e o crescimento da violência combinada à sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural –, e isso sem que haja a predominância de qualquer tendência de estilo claramente assumida.

Segundo Giorgio Agamben (2009), filósofo italiano, a relação que a contemporaneidade tem com o presente passa pela ideia de que não pode combinar inteiramente com o que é atual, sendo, por isso, inatual e, dessa forma, é capaz de perceber seu tempo mais do que outros em vista da distância que tem para observar os acontecimentos. Para Nietzsche (2003), o verdadeiramente contemporâneo não coincide perfeitamente com seu tempo, apenas compartilha suas intenções. Por sentir-se em desconexão com o presente, a literatura contemporânea o retrata de um ângulo sob o qual é possível vê-lo e interpretá-lo. E, apesar de não se perceber sincronizada com esse contexto de diferenças sociais, é capaz de observar e de envolver-se com esse tempo a fim de expressá-lo e, assim, percebe zonas obscuras e marginais criadas pelo presente. Visto que o

---

<sup>8</sup> Geração de escritores que publicam a partir dos anos 2000. De acordo com Michel Laub, em entrevista a Felício Laurindo Dias (2013), é difícil traçar alguma característica para a “geração 00” visto que ela é marcada pela heterogeneidade, contudo, pode estar aí o ponto em comum, a variedade de estilos de escrita.

contemporâneo não se identifica com seu tempo, ele é “intempestivo”<sup>9</sup>. E justamente essa falta de laços que tem com o próprio contexto é o que torna possível deparar-se com seu tempo e enxergá-lo. O contemporâneo, como afirma Agamben, “tenta explicar a escuridão da época” e a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo.” (2009, p. 59).

O autor lembra que o “tempo de vida” do indivíduo é traduzido como *saeculum* e está ligado ao tempo da história coletiva. Na contemporaneidade, os dois tempos, individual e coletivo, estão relacionados. A produção literária brasileira do século XXI está densamente relacionada à história social, uma vez que trata de temas criticamente ligados às transformações pelas quais a sociedade vem passando. São múltiplas vozes que analisam e criticam injustiças sociais, crimes políticos, desigualdade e inúmeros assuntos que retratam transformações sociais. São acontecimentos não desejados e que fazem parte da memória social:

Entretanto, a História da Literatura contemporânea, aliada aos modelos progressistas de retratar a arte pelas diferenças, como é o caso da literatura pós-colonialista, verificou que era necessário problematizar, a sua maneira, seu contexto social. Por motivos como esse, o final do século XX foi marcado por uma atomização das camadas eruditas da arte e firmou-se a consciência de que a história vinha sendo contada “de cima”, sob um misto de interesses e ideologia dos historiadores. Com o advento da Nova História, essas verdades históricas foram contestadas, problematizadas. (JACOMEL; SILVA, 2007, p. 740).

São os ecos que a história perpetua em seus próximos que fazem com que o herói da ficção contemporânea retrate o passado complexo a partir das lentes do presente. Não é mais a realidade que é recriada como algo natural e estável percebendo o cotidiano de personagens como legado, como no romance realista. As obras contemporâneas retratam justamente as diferenças, problematizam sua realidade e seu contexto social.

---

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, na lição inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006/2007 no Curso de Arte de Design do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, publicado pelo jornal Clarín 21 de março de 2009, menciona a obra de Friedrich Nietzsche, "Considerações Intempestivas", publicada em 1874 (Unzeitgemasse Betrachtungen).

A ficção contemporânea recria o contexto caótico dos movimentos de exploração, colonização de territórios, migrações, de exploração, torturas, guerras. Fatos que representam a fratura da consciência da sociedade – também associada ao fenômeno da globalização – e, assim, percebemos a existência de uma estrutura fragmentada, de forma semelhante, na escrita, pela repetição de palavra e pela ausência de continuidade de reflexão das memórias das personagens.

O contemporâneo é livre para estabelecer suas próprias premissas porque não está atrelado a nenhuma concepção estética/cultural impeditiva de tomar a liberdade de se autodistanciar. Sendo que essa separação não condiz com o tempo e espaço, mas sim com o refletir sobre a significação de estar em determinado tempo e espaço. Em vista disso, ele cria um ângulo do qual é possível expressá-lo de maneira *sui generis*. Assim, a literatura contemporânea não representa a atualidade necessariamente como análoga a ela, mas por uma estranheza histórica geradora da reflexão sobre a obscuridade do presente.

Por isso, ser contemporâneo é ter coragem de reconhecer e de se envolver com um presente que não parece pertencer-lhe, sendo capaz de se orientar no escuro. De acordo com Schøllhammer, que aborda questões centrais visando à compreensão das mudanças que estão presentes na literatura das últimas décadas, “o escritor contemporâneo parece estar motivado por grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (2009, p. 10).

Com o olhar difuso e efêmero, o contemporâneo rememora o acontecido com o elemento fragmentado das memórias das personagens e lembranças de um passado constituído a partir de marcas identitárias em relação do lugar do homem no mundo. O passado, nas narrativas contemporâneas, é distante e incompatível com a situação atual:

Se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral

da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.12).

De tal modo, há, nas narrativas da contemporaneidade, a percepção de uma incoerência, de algo que as impede de manter um elo com a atualidade e, assim, são obrigadas a reconfigurar essa realidade de conflitos, brutalidades e desgraças. De acordo com Agamben (2009), a contemporaneidade é, de certa forma, uma relação com o próprio tempo, pois ao mesmo tempo que toma distância, identifica-se com o presente. Para o autor, o contemporâneo não adere ao presente perfeitamente, mas combina-se com ele de forma afastada.

### 1.3. REFLEXOS HISTÓRICOS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

A literatura brasileira contemporânea aborda assuntos historicamente entranhados no país, tendo como uma de suas características, além da pluralidade de vozes, uma diversidade de elementos difícil de definir, assumindo, assim, certa posição crítica frente às alterações sociais e políticas pelas quais a sociedade vem passando. Um dos temas abordados é a relação da literatura com os contextos políticos de repressão.

O modo como a literatura está relacionada à repressão é tema de estudos na área da teoria literária. Sendo a Ditadura um dos mais abordados, em que personagens passam a estar presentes na realidade através de um discurso metafórico utilizando máscaras e fazendo parte de situações representativas da realidade.

A violência trazida pelas revoluções, da mesma forma que a banalização da brutalidade são retratadas nas artes a fim de mostrar às gerações mais recentes que ainda convivemos com os resquícios dessa barbárie. As lutas por poder e por terras, pela dominação do mais fraco e das minorias, alteraram as relações entre as

sociedades. As duas Grandes Guerras motivaram mudanças nas relações entre os envolvidos. Países que se tornaram colônias e outros colonizadores, indivíduos escravizados e aprisionados em condições precárias de saneamento, alimentação e mantidos sob tortura são temas colocados sob o pano de fundo da produção literária.

Esses acontecimentos geram em suas vítimas permanentes traumas. Um episódio traumático tende a ser recalado<sup>10</sup> pelo excesso de dor que gera no indivíduo. Há dificuldade de expressá-lo, de encontrar a forma de organizar os fatos em pensamentos de vítimas de eventos como as duas Grandes Guerras, sobreviventes dos campos de concentração e vítimas de repressão. Há, por isso, aqueles que sentem o peso de testemunhar essa dor, mas só conseguem fazê-lo de modo indireto.

A crítica literária atual, entre outras questões, analisa a forma através da qual o trauma é representado por meio das memórias relacionadas a ele. Uma reflexão em parâmetros literários acerca das memórias e de sua capacidade de (re)viver traumas pode dizer muito da importância da literatura em pensar o ser humano, principalmente em questões que envolvam relações de poder, o que, na maior parte das vezes, está por trás da questão dos traumas, sobretudo os traumas coletivos. A banalização da brutalidade está, principalmente, ligada a uma inversão de valores no que diz respeito ao papel do sujeito no contexto social que o cerca. Sobre isso, Roland Barthes afirma que:

Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes, e não é um combate fácil: pois,

---

<sup>10</sup> O recalque, para Freud, “designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio de funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer”. (ROUDINESCO, 1998, p. 647)

plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas (BARTHES, 2004, p. 11-12)

Lutar “intelectualmente” contra as armadilhas do poder significa uma libertação de seus meandros, de seus valores, de modo a obter um novo pensamento que possibilite a retomada de uma humanidade perdida. Ainda que não se extinga totalmente a tendência de ocorrer relações de poder entre as pessoas – e de que umas inflijam sofrimento às outras – pensar o humano dentro de sua significância social constitui uma forma de enfrentar o poder qualquer que seja a maneira pela qual ele possa surgir. E, nesta frente de batalha, a presença literária é objeto fundamental, já que o pensamento traz o esclarecimento e a consequente libertação. Ainda de acordo com Barthes:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua: desse ponto de vista [...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens. (BARTHES, 2004, p 16-17).

As vicissitudes de pensamento que a literatura pode edificar, no que diz respeito à reação do indivíduo às próprias experiências passadas que envolvam traumas, possibilitam não apenas um parâmetro psicológico do que o trauma representa, mas também – e principalmente – a capacidade de reconstruir todo um tempo, de ser um elemento cuja conexão histórica permite que a atualidade possa repensar a completude de uma época em sua cultura e conceitos de sociabilidade e relações de política e poder.

Quando se fala em “repensar uma época”, não significa uma volta ao passado, o que seria incoerente com o que está sendo discutido aqui. Repensar uma época significa estar livre das limitações nela contida. A literatura com sua

liberdade de criação pode construir elementos que, embora não sendo exatos do ponto de vista histórico, podem sê-lo do ponto de vista social, uma vez que é o ser humano quem está em pauta, é o ser humano quem vive os traumas de um regime totalitário; partindo do princípio de que é intrínseco ao ser humano o desejo de liberdade e a busca pelo conhecimento, o que a literatura pode elaborar torna possível repensar uma época sem aderir a seus dogmas. Pensar uma época, rever seus conceitos, significa, antes de tudo, plasmar novas nuances sobre a vida de modo que a experiência de ontem seja aproveitada não apenas enquanto experiência, mas enquanto sinal do que a capacidade humana pode fazer e conseguir, seja pelo lado negativo, seja pelo lado positivo.

Um dos aspectos de revisão de valores de uma dada época é o retrato, na literatura, dos traumas coletivos, que repercute no contexto individual. Nesse sentido, pode ser responsável não apenas pela formação da identidade de uma nação, como também pela formação da identidade dos indivíduos que presenciaram as tragédias. A memória de tais fenômenos, presente nas narrativas ficcionais, ajuda a compreender fatos históricos. Assim, no universo literário, imaginação e história unem-se recriando esses dois mundos. Trazer elementos do mundo real para a obra significa, além de uma forma de agregar realidade e credibilidade ao texto, uma maneira de conservar os fatos históricos através da sua escrita. Por isso, textos ficcionais têm importante papel no compartilhamento de experiências e de visões de mundo.

#### 1.4 A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA E A MEMÓRIA

O contemporâneo recorda o passado como o elemento fragmentado das memórias das personagens e lembranças do ocorrido, constituído a partir de marcas identitárias em relação ao lugar do homem no mundo. Os traumas coletivos expostos a partir de relatos pessoais compõem a temática e abrem caminhos para a

reflexão acerca dos acontecimentos que fazem parte das narrativas que são a representação estética da memória coletiva.

Os acontecimentos retratados pela literatura contemporânea recriam o contexto caótico e os traumas vividos pela sociedade, representando-os através das memórias ligadas a ele. A capacidade de reviver traumas e experiências passadas pode dizer muito sobre a importância da literatura ao refletir sobre o ser humano. Isso porque as alternativas de reflexão que a literatura permite situar sobre o trauma, possibilitam a reconstrução da história a partir de sua própria cultura e de seus conceitos.

Na contemporaneidade, o narrar sobre si prevalece em vista das expressões da violência, ligado ao sentimento que o sujeito contemporâneo tem da violência que presencia. A perda de vidas durante os períodos de guerras gera grandes transformações na forma de pensar de uma sociedade juntamente com transformações dos rumos das relações políticas e econômicas entre os países. Da reflexão, diante de tantas modificações que resultam da violência, tem surgido uma grande quantidade de textos tendo em vista o temor e a necessidade em se pensar sobre como o sujeito contemporâneo se posiciona sobre o tema.

Em vista disso, a memória transforma-se em narrativa a partir do testemunho. Tais narrativas são compostas pelo resgate da memória de acontecimentos individuais ou coletivos e que fazem parte de narrações tanto literárias como históricas. Elas ajudam a construir a memória nacional de países abalados por ditaduras, revoluções, guerras e evitam o apagamento da memória provendo fontes históricas, ainda que a partir de textos ficcionais, sobre determinada sociedade.

Ao estabelecer uma reflexão referente ao testemunho da memória viva, a qual diz respeito ao homem contemporâneo em relação à sua história, é realçado o aspecto individual da memória que encerra um sentimento próprio, único e particular, já que a lembrança é uma reconstrução do passado apoiada em dados presentes.

Maurice Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva*, faz um estudo dos contextos sociais da memória utilizando uma abordagem psicológica. De acordo com o autor:

Não há memória que seja somente 'imaginação' pura e simples ou representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo este processo de construção da memória passa por um referencial que é o sujeito. (HALBWACHS, 2006, p. 78).

Partindo para uma análise sobre a memória, vemos que é proveniente das experiências, das ações e atitudes que tomamos em nosso cotidiano. As emoções e os estados de ânimo são os maiores reguladores da formação e da recuperação das memórias, considerando que o nível emocional é o fator de maior persistência de algumas memórias. De acordo com Ivan Petrovich Pavlov<sup>11</sup>, o que fica guardado em nossa memória são os acontecimentos com maior conteúdo emocional, ou seja, memórias "biologicamente significativas", porque elas acompanham a consolidação inicial da memória.

As emoções, o contexto e a combinação de ambos influenciam na determinação e evocação da memória, que é a lembrança, também chamada de recordação ou recuperação. O nosso conjunto de memórias faz de nós o que somos e, por isso, não existe um ser igual ao outro. Sendo assim, o acervo de nossas memórias delimita nossa personalidade, por isso, somos aquilo que recordamos.

São fragmentos que constituem a memória, e muitos deles permanecem oprimidos pela falta de compreensão e acabam não sendo assimilados. Por isso, o que Shoshana Felman aponta é a impossibilidade de narrar com precisão e objetividade a memória do trauma:

---

<sup>11</sup> Ivan Petrovich Pavlov (1849 - 1936), criador da moderna biologia da memória, foi um fisiólogo russo premiado com o Nobel de Fisiologia ou Medicina de 1904, por suas descobertas sobre os processos digestivos de animais. Em seus estudos, observou a produção de saliva em cães expostos a diversos tipos de estímulos. Pavlov percebeu que com o tempo a salivação passava a ocorrer diante de situações e estímulos que anteriormente não causavam tal comportamento. Ou seja, ao ouvir o barulho de seu dono trazendo alimento, o cão salivava porque sua memória associava o barulho à chegada do alimento. O livro utilizado como referência para o presente trabalho, "Conditioned reflexes: na investigation of the physiological activity of cerebral cortex" foi publicado em inglês pela primeira em 1927 pela Oxford University Press.

O testemunho parece ser composto de pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição, eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais. (FELMAN, 2000, p. 4).

Dentro desse contexto, pode-se compreender que, ao narrar uma experiência traumática, não é possível assimilá-la a partir de sua totalidade, esse relato se organiza por meio de uma fragmentação de linguagem, ou seja, não há como alcançar a totalidade do fato, senão como algo difuso.

Em vista disso, a lembrança do fato que gera o trauma pode perseguir a testemunha ou também ser perseguida por ela como uma forma de libertação.

Se é o acidente que persegue a testemunha, é o caráter compulsivo da testemunha que está sendo destacado: a testemunha é “perseguida”, ou seja ao mesmo tempo coagida e atada ao que no impacto inesperado do acidente, é igualmente incompreensível e inesquecível. O acidente não solta: é um acidente do qual a testemunha não consegue mais se libertar. Porém, se de forma ainda menos inesperada, é a testemunha que persegue o acidente, é provavelmente porque a testemunha, ao contrário, entendeu que a libertação pode se processar e que a acidentalização é, inesperadamente, também, de alguma forma, uma libertação. (FELMAN, p. 35)

Contudo, apesar de existir a necessidade de escrever sobre o evento, existe a consciência da impossibilidade de recriar o trauma por falta de conceitos que permitam o julgamento. Por isso, a tentativa de delinear um limite para a representação de qualquer trauma encontra no caminho a impossibilidade de reprodução da barbárie.

A memória impregnada nas mais diversas narrativas presentes nos anos de produção literária é objeto de estudo de diversos autores como Henri Bergson e Paul Ricœur. Em linhas gerais, estes estudos abordam a questão da memória na narrativa de algumas obras, revelando elementos que têm ajudado na compreensão

histórica e social da qual tais obras fazem parte. Para Ricoeur (1997), a memória não se refere apenas à presença/ausência, mas à *anamnesis*<sup>12</sup>, que é a recuperação de informações do passado. Dentre outras questões, tais estudos permitem depreender que o mundo interior e o mundo exterior à subjetividade se misturam ao serem abordados pelo narrador. De qualquer modo, cumpre sempre esclarecer que a memória, via de regra, possui um “ponto de partida”.

Os traumas são fortes lembranças que trazem dor e sofrimento à humanidade. Guerras e ataques entre países fazem parte da construção das sociedades atuais. De acordo com Levi (1990), a matança nazista será sempre lembrada como principal acontecimento, como a “mancha” do século XX. Em vista disso, o trauma está presente em grande parte das coletividades, seja nas vítimas que faz ou em sua propagação por parte dos causadores das dores da guerra.

Um dos maiores traumas da humanidade, a Shoah, pode ser lida em grande parte das narrativas contemporâneas. De fato, ela é trazido por narradores que testemunharam o terror, tais como Primo Levi, na obra *É isto um homem?*; Viktor Frankl, com *Em busca de sentido*; Art Spiegelman, na obra *Maus*; Anne Frank, em *Diário de Anne Frank*; ou mesmo naqueles que não estiveram presente no campo de concentração, mas que sofrem pelos traumas que a Shoah gerou em seus antepassados e na memória coletiva da sociedade.

O trauma coletivo repercute no contexto individual, fazendo com que a memória histórica torne-se a memória particular. Neste sentido, o trauma coletivo pode ser responsável não apenas pela formação da identidade de uma nação, como também pela formação da identidade dos indivíduos que presenciaram as tragédias. Esse estado difere-se *do statu quo*<sup>13</sup>, levando a sociedade a reflexões sobre como as disputas afetam o cotidiano. A memória de tais fenômenos, acontecimentos catastróficos, presente nas narrativas ficcionais ajuda a compreender fatos históricos e a perceber como a sociedade vem se modificando a partir dos desastres pelos quais vem passando.

---

<sup>12</sup> A *anamnesis* foi estudada por Platão dentro da teoria das Formas, que, posteriormente, Aristóteles rejeitará. Aristóteles utiliza o termo para designar a recordação de sensações do passado. Aplicado à literatura, o termo diz respeito a um ato discursivo que recupera dados concretos do passado, sem se deixar comandar pelas emoções particulares.

<sup>13</sup> Expressão do Latim originada de *in statu quo res erant ante bellum*, que significa “no estado em que as coisas estavam antes da guerra”.

As obras literárias que abordam esse tempo são essenciais para a compreensão da sociedade atual, visto que, de acordo com Seligman-Silva, “não é preciso passar por uma carástrofe para reconhecer as contingências da experiência. Isso posto, cumpre saber a sistemática através da qual o trauma se expressa por meio das memórias a ele relacionadas. Uma reflexão em parâmetros literários acerca das memórias e de sua capacidade de (re)viver traumas pode revelar muito sobre a importância da literatura em pensar o ser humano, considerando-se as possibilidades de pensamento que a literatura pode proporcionar no que diz respeito à reação do indivíduo às próprias experiências passadas impregnadas pelos traumas.

## 2 O NARRADOR CONTEMPORÂNEO

*Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou.*

Lígia Chiappini Moraes Leite

O crescimento de divulgação de notícias e reportagens, a expansão no cinema e a ampliação da indústria cultural, proporcionados pelo desenvolvimento da comunicação na sociedade contemporânea, diminuíram o espaço da literatura em relação a outros meios de representação artística e de comunicação. Assim, a experiência descrita pelo narrador é limitada pela linguagem, pela forma e pela matéria comunicada. De acordo com Adorno, o romance precisa dar conta de questões que não se consegue expor apenas por meio de relato: “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (1980, p. 56).

Com o final da Primeira Guerra Mundial, observou-se que os combatentes voltavam sem relatos do campo de batalha, sem experiência comunicável<sup>14</sup>. E isso

---

<sup>14</sup> Na abertura do ensaio “O narrador, considerações acerca da obra de Nicolai Leskov”, Walter Benjamin diz: “Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No

resultou em uma propagação de obras literárias relatoras de tais experiências, e elas não tinham quaisquer relações com os depoimentos feitos oralmente pelos combatentes. Adorno traz uma questão crucial para o pós-guerra: “de que maneira é possível construir uma memória do passado, em tempo de ruínas?”. É o afastamento necessário para que se possa ponderar de maneira sóbria os resquícios que a violência gera. Mesmo que se escreva algum relato durante o fato referido, é preciso uma reflexão posterior e, só assim, avaliar brandamente o que é narrado.

Para Walter Benjamin (1980), a análise psicológica prejudica a memorização das narrativas. Ao abdicar das sutilezas psicológicas, que poderiam justificar sua narração, a história é assimilada à própria experiência do leitor e, assim, ele poderá recontá-la um dia, pois se apodera da narração adquirindo ele mesmo o poder de narrá-la. Quanto maior é a aproximação tida pelo leitor com a história narrada, maior é a sua satisfação em recontá-la posteriormente. O autor afirma que os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos em iminência narrativa, com a “apresentação das circunstâncias em que eles mesmos tomaram conhecimento daquilo que segue”.

Tal característica pode ser encontrada em Michel Laub<sup>15</sup>. De certo modo, há um esforço de superar a perda da experiência, a perda da faculdade de narrar tal como Benjamin descreveu. O narrador inventado por Laub luta para organizar suas vivências passadas. Com efeito, as questões memorialísticas trespassam a obra do autor de maneira geral e, em cada texto, há determinados elementos de exploração da questão da memória, ligada à circunstância de trauma. Cabe, aqui, fazer um pequeno resumo dos temas de suas obras anteriores a fim de situar o leitor tanto no estilo do autor como de uma perspectiva ampla de suas abordagens ao longo de seus textos literários.

---

final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (Benjamin, 1994, p. 198).

<sup>15</sup> Michel Laub é formado em Direito pela UFRGS, área na qual chegou a atuar, mas acabou deixando de lado para se dedicar à escrita. Ao longo de sua carreira como escritor, publicou seis romances. Atualmente, Laub é colunista do jornal Folha de São Paulo. Em 1997, mudou-se para São Paulo e trabalhou como diretor de redação na revista Bravo!. Publicou em 1998 sua primeira coletânea de contos *Não Depois do que Aconteceu*. Foi coordenador de publicações e cursos do Instituto Moreira Salles, assumindo mais tarde a função de editor do site.

O primeiro livro, *Música Anterior*<sup>16</sup>, publicado em 2001, conta a história de um juiz vivenciando um drama familiar em sua relação desgastada com a mulher e o fato de terem filhos. Além disso, o episódio de ter condenado um homem processado pelo estupro de uma criança em uma festa de aniversário também concorre na construção da memória. As duas histórias vão lentamente se aproximando e, no decorrer da leitura, percebe-se que os dois conflitos vividos pelo juiz estão, na verdade, interligados. Em meio à narração, a memória do protagonista é ativada enquanto remonta o passado e sua relação familiar fragmentada com o pai, a mãe e o irmão. Laub demonstra, em seu primeiro romance, a narrativa psicológica que revela conflitos íntimos repleta de impasses afetivos presentes em seus romances.

Seu segundo romance, *Longe da água*<sup>17</sup>, publicado três anos mais tarde, se passa em Albatroz, no Rio Grande do Sul, e conta a história de dois jovens surfistas, o narrador e Jaime, e um acidente ocorrido. Durante a narração, o jovem, morando posteriormente em São Paulo e em idade adulta, revela suas memórias de adolescência, a amizade de Jaime, as vivências como estudante, e a atração que sentia por Laura, a namorada do amigo, e a relação que tem com ela na vida adulta. Aqui, Laub revela um narrador que sofre pela perda e pelo sentimento de culpa a partir de suas lembranças juvenis.

*Segundo Tempo*<sup>18</sup> foi publicado em 2006 e relata o dilema de um jovem de quinze anos em um jogo de futebol entre Internacional e Grêmio ocorrido em 1989. Durante o jogo, o garoto vive o dilema de dar ou não uma terrível notícia sobre sua família ao irmão Bruno, sendo que a revelação mudará a vida dos dois. Laub intercala lances do jogo com a memória do garoto, criando uma atmosfera que apresenta o protagonista da histórica como um garoto que deve saber lidar com as decorrências da decisão que irá provocar no irmão.

Com a obra *O gato diz adeus*, publicada em 2009, Laub conta, sob o pano de fundo de uma história de amor, os dramas de personagens que precisam confrontar-se com um passado. O romance explora o que pode haver de terrível e

---

<sup>16</sup> Prêmio Érico Veríssimo da União Brasileira de Escritores na categoria revelação.

<sup>17</sup> Finalista dos prêmios Zaffari & Bourbon e Portugal Telecom.

<sup>18</sup> Prêmio Portugal Telecom de Literatura. O livro entrou na lista do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) em 2013.

grotesco em relação à emoção e à lógica. Tendo como personagens um escritor e uma atriz, que dá àquele um gato de presente, a obra narra os percalços de um triângulo amoroso que gera violência e se apresenta repleta de ações em torno de falsidade e desespero.

Os dois próximos livros do autor, *Diário da queda*<sup>19</sup>, publicado em 2011, e *Maçã envenenada*<sup>20</sup>, publicado em 2013, são parte de uma trilogia – que vai contar com uma publicação futura – e apresentam as consequências individuais de catástrofes históricas a partir da narrativa memorialística.

*Maçã envenenada* tem como tempo histórico dois acontecimentos. O primeiro, em 1993, na vida de um estudante de dezoito anos, em Porto Alegre, que foge do serviço militar para ver o show da banda de rock norte-americana Nirvana, em São Paulo, e acaba sendo preso no quartel por isso. O segundo é contado sob o ponto de vista de Immaculée Ilibagiza, com a narração do genocídio em Ruanda, e mostrando como a jovem escapou da morte após o assassinato de sua família e, em seguida, passar 90 dias escondida em um banheiro com outras sete mulheres. Esse fato culmina com o suicídio do líder da banda Nirvana, Kurt Cobain, em 1994.

O objeto de análise do presente trabalho é *Diário da queda*, que tem como narrador um homem já em idade adulta, mas que relata sua adolescência e os traumas que fazem parte de sua vida. São três gerações – o filho, o pai e o avô – atingidas pelo trauma deixado após a Shoah. A memória de juventude se une aos problemas e às dificuldades de relacionamento de adulto.

Essa obra de Michel Laub é iniciada através do relato da maneira como o avô do narrador pode ter começado sua vida no Brasil após deixar o campo de concentração:

---

<sup>19</sup> Escrito com o apoio de uma bolsa da Funarte e recebeu o Prêmio Brasília de Literatura na categoria romance durante a 1ª Bienal Brasília do Livro e da Leitura, em 2012, além do Prêmio Bravo/Bradesco de melhor romance e uma indicação ao prêmio Portugal-Telecom em sua edição de 2012. Como reconhecimento internacional, *Diário da queda* ganhou o prêmio de 'Melhor Romance Latino' da revista francesa Transfuge e está entre os 15 finalistas do prêmio Jewish Quarterly – Wingate (Inglaterra). O livro também entrou na enquete dos melhores do ano do Financial Times.

<sup>20</sup> 2º lugar no Prêmio Jabuti, categoria romance e finalista do Prêmio São Paulo de Literatura na categoria Melhor Livro do Ano de 2014.

[...] o fato de ele ser judeu, e ter chegado ao Brasil num daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa. [...] Não sei onde ele embarcou, se ele arrumou algum documento antes de sair, se tinha dinheiro ou alguma indicação sobre o que encontraria no Brasil. [...] – um dado que resumiria sua biografia, engolindo qualquer referência ao lugar onde foi criado e à escola onde estudou e a todos esses detalhes acontecidos no intervalo entre o nascimento e a idade em que teve um número tatuado no braço. (LAUB, 2011, p. 8-9).

O que resta dessa memória não é a história individual, mas sim resquícios, fragmentos do que compôs a biografia da personagem, impossível de ser verificados, ou alinhados, em uma história precisa, porque a sua história individual foi, de certo modo, engolida por uma história coletiva.

## 2.1 O NARRADOR EM PRIMEIRA PESSOA

O emprego da primeira pessoa acarreta uma limitação de horizonte narrativo já que existe apenas um ângulo a partir do qual os acontecimentos podem ser vistos, contudo, esse foco narrativo acrescenta verossimilhança e intensidade ao enredo. Caso haja a utilização assumida da memória, há um elemento importante que contribuirá para a narração. Como Orhan Pamuk (2010, p.77) explicita em relação ao seu processo de criação literária: “Crio um mundo novo a partir da substância do mundo conhecido”.

O narrador em primeira pessoa provoca a curiosidade do leitor. Ao fazer um inventário de suas vivências, um levantamento ou retrospecto dos acontecimentos mais significantes, passa a ser ainda mais intrigante. Esse é um narrador testemunha, não apenas de seu tempo, mas de si mesmo, ao relatar suas angústias através de seus sentimentos, como uma reflexão intimista repleta de emoções misturadas. No caso de *Diário da queda*, o narrador conta desde os acontecimentos

familiares de sua infância, até fatos de sua vida adulta e os traumas que os eventos da adolescência geram em sua vida posteriormente:

O meu problema real com a bebida não é exatamente físico. Não é material também, no sentido de se comparar os bens e o currículo de quem bebe e de quem não bebe. Na verdade, como tudo nesta história, é um problema que remonta aos catorze anos, a época em que mudei de escola pela segunda vez e tratei de cumprir o roteiro de quem já cansou de ir contra a corrente. (LAUB, p. 138-139).

O narrador em primeira pessoa, também no caso da obra *Diário da queda*, é, principalmente, testemunha de seus próprios acontecimentos, vítima e testemunha de seus próprios erros e medos, mas também é testemunha da sociedade à qual pertence. O problema social – Auschwitz – aparece por intermédio do drama íntimo do narrador personagem. Contudo, mesmo que apresente um mundo exterior, esse é usado para explicar e justificar sua interioridade.

Um das obras de maior relevância para os estudos sobre a Shoah, *É isto um homem?*, rejeitada por uma editora e publicada pela primeira vez em 1947, quando apenas 1500 exemplares foram vendidos, foi escrita na tentativa de libertar o autor do peso da experiência que teve em Auschwitz. São fatos reais e que fizeram parte do cotidiano de Primo Levi durante o período de confinamento no campo de concentração. Por isso, a obra é memorialística, diferentemente da obra de Laub, pode tanto ser considerada um romance de ficção ou uma autobiografia ficcional, já que apenas utiliza alguns fatos para criar uma história a partir de um narrador ficcional em primeira pessoa.

“Hoje, aqui, o nosso objetivo é aguentarmos até a primavera. No entanto, não pensamos em outra coisa. Depois desse objetivo não há, por enquanto, outro” (Levi, 1988, p. 102). O que é narrado na obra são as lembranças traumáticas que fazem parte de todos os sobreviventes da Shoah. Tais lembranças deixam seus rastros em seus descendentes, como ocorre com o narrador criado por Laub, pois, apesar de não ter presenciado o terror dos campos de concentração, é vítima do que a memória dessa catástrofe causou em seu avô.

As lembranças do campo de concentração são indícios do que aconteceu. Elas são rastros, e ao mesmo tempo em que são a marca da ausência, são afirmação de que a catástrofe ocorreu. Por isso, essas marcas deixadas pela Shoah jamais poderão ser apagadas. Mesmo que o fato faça parte do passado, as memórias estão presentes nas narrativas, escrituras e na lembrança de quem o presenciou.

Assim, o narrador testemunha vai além do que é narrado, porque já viveu os acontecimentos e pode observar sua própria vida e seu passado, apresentando isso ao leitor de modo mais direto e verossímil. O testemunho de alguém é dado quando se busca a verdade, então, não é à toa que o narrador testemunha é assim chamado. Contudo, o ângulo de visão desse tipo de narrador é mais limitado pela sua visão parcial dos fatos, já que ele não tem acesso ao pensamento de outras personagens, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, ele narra da periferia dos eventos, podendo apenas inferir ou criar hipóteses a respeito da opinião dos outros. Por isso, o esquecimento, pensado por Habermas (1987) como uma forma de repressão do “não-poder-esquecer”, constitui a narrativa da memória visto que o discurso não permite ao indivíduo o acesso à experiência vivida em sua totalidade. De qualquer forma, essa impossibilidade de apreensão completa da memória não deve ser impedimento para que se recuse a tarefa de resgate da lembrança dos fatos vividos.

São muitas as nações erguidas tendo como apoio o uso da força e da violência. Por isso, o trauma faz parte da memória coletiva, recebendo novas versões e narradores que não, necessariamente, presenciaram os fatos. A voz do narrador testemunha pode também documentar um período da História e transmitir as sensações e os pensamentos de um jovem que presenciou a repercussão da tragédia no âmbito familiar, deixando, assim, de ser uma memória, ou sofrimento coletivo e passando a ser absorvida como uma memória traumática.

Na obra *Diário da queda*, a memória é constitutiva do indivíduo que narra, sendo indispensável para a construção de suas características. Por isso, caso essa memória fosse perdida, também sua identidade não lhe pertenceria mais:

Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas referente a uma moral abstrata, no sentido de que Auschwitz virou uma espécie de marco em que você acredita com toda a força de sua educação, de suas leituras, de todos os debates que você já ouviu sobre o tema, das posições que defendeu com solenidade, das condenações que já fez com veemência sem por um segundo sentir nada daquilo como se fosse seu. (LAUB, p. 15).

O narrador em primeira pessoa é personagem. Fazendo parte das ações da narrativa, não é apenas uma voz do discurso. Contudo, é uma voz dupla, pois agrega narrador e personagem. Ao nomear-se, dá existência a si próprio, tornando-se personagem. Sendo assim, quanto mais o narrador se aproxima da personagem, quanto mais passa ao leitor a ideia de que faz parte da história narrada, mais se afasta de si mesmo como narrador. O passado é, portanto, agravante na divisão entre narrador e personagem, considerando que o tempo torna a distância ainda maior.

A experiência caracteriza o narrador em primeira pessoa, ela é fundamental para particularizar e mostrar a visão de mundo que apenas aquele ser tem dos fatos. Por esse motivo, o narrador não deseja apenas narrar um passado, mas também avaliar os acontecimentos relativos a ele, personagem, quando viveu tais fatos, e, ao fazê-lo, enriquece a narrativa, já que insere ali sentimentos particulares sobre as experiências e sua visão de mundo, garantindo verossimilhança interna ao leitor.

Do ponto de vista linguístico, o narrador em primeira pessoa se apresenta no discurso como um autor autobiográfico, um ser que tem autoridade para narrar sua própria história. É o visto, e o pensado, que serve de guia para a narração, pois narra sua vivência. Existe, assim, a restrição de espaço, porque o narrador em primeira pessoa pode retratar apenas os lugares nos quais esteve, dessa forma, ele tende a uma concentração espaço-temporal.

Assim também são os fatos narrados, porque não se pode narrar o que não se viveu, os acontecimentos devem estar na memória do narrador ou, como no caso do narrador-personagem de *Diário da queda*, que seja uma memória emprestada, ou

seja, fatos contados por outras pessoas – pelo pai e pelo avô – e reproduzidos pelo narrador para o leitor.

O narrador em primeira pessoa observa os fatos e pessoas do mesmo nível em que eles se encontram, olhando nos olhos das outras personagens. Essa horizontalidade gera uma narração mais instintiva e afetiva, já que o narrador em primeira pessoa narra, em alguns casos, com a emoção de quem testemunhou tais acontecimentos.

A irrealidade que permeia a narração do trauma, visto seu caráter absurdo e incoerente de relação entre seres humanos, faz com que o narrador, também vítima dos fatos narrados, precise superar o dilema da testemunha. Como afirma Márcio Seligmann-Silva (2000):

O sobrevivente, como o tradutor, está submetido a um duplo vínculo. Enquanto aquele que traduz deve se submeter, ao mesmo tempo, sem esperanças de uma trégua, à ditadura da língua que traduz e a da língua para qual está traduzindo, do mesmo modo o sobrevivente no caso da Shoah tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do “nosso mundo”. (p. 69).

Assim, mesmo que a experiência constitutiva de um trauma exija a narração para que o narrador possa libertar-se da memória traumática, é preciso também que exista um ouvinte solidário. Tanto o contar pressupõe o reviver o trauma por quem narra quanto o ouvir é ver novamente o acontecimento narrado.

Assim, o trauma é superado se tiver um ouvinte empático, como afirma Susan Brison, “narrar memórias para outros indivíduos (que sejam fortes e empáticos o suficiente para serem capazes de ouvir) empodera os sobreviventes e lhes permite ganhar controle sobre os traços deixados pelo trauma” (1999, p.40). Por isso, é preciso que se tenha um ouvinte atento, que tem tarefa tão penosa quanto a do narrador.

## 2.2. O NARRADOR DE DIÁRIO DA QUEDA

Na obra *Diário da queda*, o narrador inicia falando sobre a vinda do avô, imigrante judeu, para o Brasil. A personagem rememora a falta de contato com o avô, evidenciando que o conhece por meio de algumas fotografias e de seus cadernos repletos de anotações sobre o que conheceu e sobre suas lembranças desde o dia em que desembarcou no Brasil. O texto é uma espécie de enciclopédia, com verbetes seguidos de definições, que obedecem a ordem de objetos e lugares que encontrou no caminho até sua chegada.

Utilizando-se dos elementos do romance de formação, ainda sobre a questão do trauma na narração de *Diário da queda*, é possível trazer à tona algumas reflexões de Hal Foster a respeito desse tema atualmente. O autor afirma que “há uma tendência a redefinir a experiência, individual e histórica, em termos do trauma”, observando ainda que “para muitos, na cultura contemporânea, a verdade reside em temas traumáticos” (FOSTER, 2005, p. 185). O narrador de *Diário da queda* busca estabelecer o ponto de partida da narração que terá como uma das questões centrais a presença do avô no campo de concentração e os resquícios que esse trauma gera ocasionando as ações relatadas a partir daí. Segundo Benjamin (1980), a narração trata de acontecimentos dispersos que são trazidos pela memória. Para ele, o romance gira em torno do “sentido da vida” enquanto a narrativa tem como foco a “moral da história”.

O romance de formação (*Bildungsroman*<sup>21</sup>), por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do gênero romance. Ele integra as ações da vida social à vida de uma pessoa, justificando o que motiva tal processo. São fatos históricos e fatos individuais interligados: por um lado, é apresentado como fato conhecido de todos, por outro, como novidade.

---

<sup>21</sup> Romance formativo ou romance de formação. *Bildungsroman* é um termo originalmente conhecido da literatura alemã, cunhado em 1803 por K. Morgenstern e recuperado no pós-guerra por escritores do Leste da Alemanha que procuravam interpretar através dele o caráter exemplar do processo de crescimento do herói junto com o crescimento da nova sociedade socialista. O termo foi problematizado tendo em vista a impossibilidade de ajuste entre o eu e o mundo continua central à experiência contemporânea.

Benjamin (1980) afirma que o caráter inédito e novo da informação é o que a valoriza. Sendo que a narrativa é diferente, sua força permanece intacta mesmo depois de muito tempo. Por isso, os relatos sobre as catástrofes como a Shoah permanecem incólumes. Ainda que as catástrofes já sejam conhecidas por todos, a forma como ela está inserida na vida de cada personagem é inédita. Dessa forma, o narrador de *Diário da queda* afirma que:

Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito [de Auschwitz]. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material (...) (LAUB, p. 9)

Para Benjamin, a lembrança estabeleceu o caráter de transmissão do acontecimento de geração para geração. Ele afirma que a memória inesgotável do romancista “consagra a *um* herói, a *uma* odisseia, a *uma* luta” e está em oposição à memória de entretenimento do narrador, que consagra “a *muitos* acontecimentos dispersos”. Por isso, a memória de Michel Laub está associada aos fatos historicamente notórios, ao passo que a memória do narrador da obra *Diário da queda* acompanha sua relação com o pai, o avô, com o colega João e suas reflexões sobre suas próprias atitudes.

Havia outros não judeus na escola, mas nenhum como João. Uma vez um deles segurou um colega e o arrastou por quarenta metros e esticou seu braço direito e bateu com um portão de ferro várias vezes nos dedos, e quando o colega estava se contorcendo ele pegou o braço esquerdo e fez a mesma coisa. João era diferente: o colega o mandava ficar em pé, e ele ficava. O colega jogava o sanduiche de João longe, e ele ia buscar. O colega segurava João e o forçava a comer o sanduiche, mordida por mordida, e no rosto de João não se via nada – nenhuma dor, nenhum apelo, nenhuma expressão. (LAUB, p. 19).

A configuração da memória, também abrindo mão da ilusão realista, se torna dissociativa e fragmentária, com a articulação, estudada por Walter Benjamin, de

elementos voluntários e involuntários. Um texto de caráter autobiográfico, sob a perspectiva da dissociação, ou do trauma, deixa de conter uma unidade estrutural, apresentando o fragmento como modo de expressão da existência.

O recurso da fragmentação está ligado ao tema da violência histórica e leva à necessidade de repensar a história, porque é preciso que se observe atentamente os acontecimentos passados, tendo em vista que eles refletem as ruínas de suas catástrofes no presente. Assim, a literatura ganha expressão ao buscar esses restos gerados pela repressão e o trauma. Como afirma Seligman-Silva (2012a), “sem catástrofe não há o que representar, mas ela dificulta a representação”, visto que, ao torná-la compreensível, perde-se sua especificidade. Por isso, a principal característica da narração do trauma é a impossibilidade de retratá-lo em sua totalidade.

As transformações históricas do país envolveram o reforço de desigualdade social, gerando novos movimentos sociais, associados à crítica da exclusão, motivando escritores na dedicação a temas anteriormente pouco ou nada presentes na nossa literatura, e trazendo vozes marginais, em vários horizontes sociais, para o campo da vida editorial.

O relato, em tempos de catástrofe, trabalha com a variação da distância estética, pois a atitude do narrador realista não condiz com um mundo sangrento. Essas premissas exigem uma compreensão da especificidade da literatura em tempos sombrios, em que a expectativa de vida comunitária não prevalece na sociedade competitiva e individualista, e é necessário falar, por mais que as catástrofes se apresentem como um horror indizível. É na proposição adorniana da negatividade (2012), em que não há síntese possível, que podemos embasar teorias do narrador.

Em termos do conservadorismo autoritário e patriarcal brasileiro, essas vozes são constrangedoras, desconfortáveis. Falar do Brasil a partir do olhar da vítima de tortura, ou do alvo de violência paterna, ou com uma exposição do gozo na violência, ou da perspectiva de um praticante de incesto: essas construções narrativas permitem interpretar o país, sem movimentos totalizantes, sem verdades absolutas. A metáfora do movimento do cego embriagado é potente como reflexão

sobre a história. A agonia e a improbabilidade do equilíbrio consistem em imagens com função de mediadores, vinculando o estético e o histórico, o individual e o coletivo, e que atuam como chaves para compreensão das transformações do Brasil, de 1960 ao presente.

Se partíssemos do princípio da existência de um estatuto de verdade na fala do narrador, isto é, de que tudo o que ele diz corresponde à realidade factual, teríamos uma premissa pautada por uma constituição de narrador de perfil realista capaz de estabelecer uma correspondência adequada entre narrativa e realidade.

Helder Macedo (1992), ressalta que:

[...] há sempre um elemento memorialístico e autobiográfico implícito na seleção desses ‘factos significativos’ porque não há como não havê-lo, se mesmo as situações mais fictícias são sempre a imaginação autoral de ter visto o que não ouviu, se mesmo as personagens mais fictícias são sempre a memória autoral de ter sido quem não é. (p. 10).

Segundo Dalcastagnè (2012,), é possível que a forma literária dê vazão a todos aqueles significados que extrapolam o conteúdo do romance. O espaço ficcional é conturbado como as suas personagens e “se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante.” (p. 33).

O próprio autor da obra *Diário da queda* afirma que um escritor tem sempre a própria memória como base. Ele assume o teor autobiográfico de sua obra. Tendo em vista que autobiografia é uma maneira de objetivar artisticamente um ser ou a sua realidade, é possível perceber, assim, a narrativa como a descrição de uma vida. Ao afirmar em entrevista à revista DW, no dia 15 de outubro de 2013, que “tudo num livro é autobiográfico”<sup>22</sup>, Michel Laub expõe que se baseia na ambientação em lugares e em tempos nos quais viveu.

O narrador de *Diário da queda* expõe sua subjetividade, seus medos, ao mesmo tempo em que insere em seu relato o modo como sua família foi afetada por

<sup>22</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/dw/2013/10/1356838-tudo-num-livro-e-autobiografico-diz-michel-laub.shtml> Acesso em: 22 jul. 2014

Auschwitz, equilibrando tragédia em seu microcosmo familiar, sua memória dos resquícios deixados pela catástrofe, e a memória coletiva da tragédia.

Meu avô nunca falou em Auschwitz, e restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito: os homens que roubam a sopa uns dos outros em Auschwitz, os homens que mijam enquanto correm porque não há permissão para ir ao banheiro durante o expediente em Auschwitz, os homens que dividem a cama com outros homens e dormem com o rosto nos pés desses outros homens e torcem para que eles não tenham pisado no chão por onde passam os que têm diarreia (...)" (LAUB, 2011, p. 80-81)

Assim, percebe-se que a memória, mesmo indireta, pertence ao pai do narrador. É a partir dos relatos feitos por seu pai que o narrador conta a incidência da catástrofe na sua vida. É a memória que está falando, já que o narrador sobrevive através dela e a utiliza como guia, uma memória que não é sua, e nem do pai, mas que ainda assim está presa a este último, como se fizesse também parte dele.

O narrador de *Diário da queda* faz referência a diversos escritores que colocaram em suas obras suas memórias traumáticas da Shoah. Dentre eles, o mais lembrado, como na citação anterior, é Primo Levi. Em seu livro *É isso um homem?*, com o título original em italiano "Se questo è un uomo", em 1958, narra a sua experiência no campo de concentração em Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial.

### 3 MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM *DIÁRIO DA QUEDA*

*Somos o que lembramos – e também aquilo que não  
queremos lembrar.*

Ivan Izquierdo

É a partir da memória que o autor cria a história a ser contada pelo narrador, articulando experiências vividas a partir de suas lembranças do passado e empresta seus conhecimentos, transmitindo, por consequência, mais confiabilidade ao narrador, pois está atrelado à realidade de alguém. Assim, a memória provém das experiências, das ações e atitudes tomadas em nosso cotidiano.

De acordo com Izquierdo (2004), um problema percebido em muitos estudos sobre a memória é que as testemunhas realmente possuem a informação correta e depois falham em conjugar as suas próprias noções e as informações dadas por outra pessoa. Assim, o narrador do fato, ao entrar em contato com outros relatos sobre o mesmo acontecimento, acaba por assimilá-los aos seus. Esse tempo que existe entre o acontecimento e a expressão dele acrescenta outras lembranças à memória original e, assim, memória coletiva e memória individual se misturam, tornando difícil reconhecer com precisão o que é o relato coletivo e o que é o relato individual.

Aleida Assmann apresenta os estabilizadores internos e externos da memória. Os internos são pertencentes ao indivíduo, como a língua, e tudo aquilo que o ajuda a lembrar de experiências passadas a partir da verbalização das suas memórias. Os externos são essencialmente compartilhados, como a escrita. O trauma também é um estabilizador de experiências passadas, contudo, ele torna o contar o acontecimento vivido quase impossível:

O trauma é a impossibilidade da narração. Trauma e símbolo enfrentam-se em um regime de exclusividade mútua, impetuosidade física e senso construtivo parecem ser os polos entre os quais nossas recordações se movimentam. (ASSMANN, 2011, p. 283).

Afirma, também, que o culto à memória dos mortos faz parte da memória cultural. Em muitas narrativas sobre a Shoah, embora a experiência do trauma seja latente, ela não está acessível conscientemente. Por isso, o trauma, por ser estranho à identidade pessoal da vítima e exceder a lógica, torna o narrar da experiência passada quase impossível. De acordo com a autora, a descrição dos locais é muito útil na fixação dos eventos.

O ato de escrever está ligado ao ato de prestar testemunho, contudo, isso não oferece um discurso completo porque é parcial. A literatura pós-Auschwitz incorpora dimensões que põem sob holofotes a ficção e a realidade tendo em vista o teor inenarrável do horror vivido por tais testemunhas.

Assim, são inúmeras as obras produzidas por sobreviventes, ou sobre eles, que dão conta de recriar o ambiente de tortura, medo e o horror vivido. Muitos também são os autores de obras ficcionais que escolheram o campo de concentração e as cicatrizes deixadas por ele em seus personagens.

A obra *Diário da queda* dá conta de mostrar a forma como esse trauma está presente na família do narrador. Ele relata suas lembranças da adolescência, sua relação com o pai e a morte do avô. As memórias, coletiva e individual, estão presentes nas obras que costumam a narrativa unindo fatos do cotidiano com acontecimentos históricos, traumas individuais, familiares e coletivos.

### 3.1 MEMÓRIA INDIVIDUAL: O TRAUMA E O TESTEMUNHO NA LITERATURA

Sendo a experiência traumática um acontecimento que não pode ser percebido e assimilado totalmente enquanto ocorre, a narração desses fatos é resultado da reflexão sobre eles e a tentativa de sua compreensão. De acordo com Benjamin (1994), o cotidiano moderno é estruturado pelos choques da vida e não apenas por uma ordem contínua de acontecimentos banais. Na literatura do testemunho, esses choques são a estrutura da escrita gerada por fatos acionados pela memória.

Através da estrutura da obra, é possível perceber a divisão entre as memórias do próprio narrador, de seu pai e de seu avô. Percebendo narração de *Diário da queda* como uma obra que recorre à memória do narrador, pode-se notar o uso da memória na estrutura do texto escrita por Laub, pois a divisão de capítulos sugere o caráter fragmentado da memória: “Algumas coisas que sei sobre meu avô” (com fragmentos numerados de 1 a 38), “Algumas coisas que sei sobre meu pai” (com fragmentos numerados de 1 a 31), “Algumas coisas que sei sobre mim” (com fragmentos numerados de 1 a 31), “Notas (1)” (com parágrafos não numerados), “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô” (com fragmentos numerados de 1 a 22), “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai” (com fragmentos numerados de 1 a 28), “Mais algumas coisas que sei sobre mim” (com fragmentos numerados de 1 a 26), “Notas (2)” (com parágrafos não numerados), “Notas (3)” (também com parágrafos não numerados), “A queda” (com fragmentos numerados de 1 a 35) e “O diário” (com fragmentos numerados de 1 a 40).

Ao se pensar na literatura que representa a memória traumática, entende-se a questão principal não apenas através da veracidade dos fatos, mas também na

capacidade de perceber tais acontecimentos e de simbolizá-los a partir da linguagem. Surge, então, a necessidade de narrar a experiência vivida, fato tão carregado de fator emocional que chega a ser, como afirma Seligmann-Silva, “inenarrável”, gerando a “impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal”. O acontecimento traumático é o “indizível” e é representado na escrita a partir do vazio, do simbólico ou da reescrita dolorosa do trauma vivido e ativado pela memória.

Em vista disso, traumas têm sido fonte da produção literária durante séculos, já que recordamos por mais tempo e em maior detalhe acontecimentos que ocorreram com um forte grau de alerta emocional. Assim, pensar sobre literatura e testemunho leva a pensar sobre História.

Com o passar do tempo e o aumento na quantidade de escritos sobre catástrofes, como o Shoah, tanto na literatura quanto em pesquisas realizadas por historiadores, os leitores passam a conhecer melhor a maneira como esses acontecimentos traumáticos geram ainda tantos debates, contudo, é impossível compreendê-los. Até mesmo os inúmeros documentários produzidos logo após o Shoah davam essa ideia de “inimaginável” em virtude do excesso de realidade que expressavam. Percebendo esse evento traumático como algo sem limites e irrepresentável, ele tornou-se tema de muitas obras escritas a partir de então, constituindo um lugar comum na bibliografia mundial.

Primo Levi, em seus escritos sobre o campo de concentração no qual esteve presente, reconstituiu suas memórias e narrou o horror que presenciou, esclarecendo às novas gerações, afastadas temporalmente de tal catástrofe, sobre o horror que foi a guerra, para o autor, a chacina nazista será continuamente lembrada como marca de destruição:

As primeiras notícias sobre o campo de concentração de extermínio nazista começaram a difundir-se no ano crucial de 1942. Eram notícias vagas, mas convergentes entre si: Delineavam um massacre de proporções tão amplas, de uma maldade tão extrema, de motivações tão intrincadas, que o público tendia a rejeitá-las em razão de seu próprio absurdo. É significativo como essa rejeição tenha sido prevista com muita antecipação pelos próprios culpados; muitos sobreviventes (...) recordam que os SS se divertiam avisando

cinicamente os prisioneiros: “seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós já ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito”. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história do *Lager*<sup>23</sup>. (LEVI, 1990, p.1)

Levi retrata no início do livro a incredulidade que era esperada sobre as primeiras notícias que surgiriam sobre o campo de extermínio nazista, tendo em vista o absurdo dos acontecimentos e das barbaridades cometidas, ele retrata o constante despertar para dentro do *Lager*. Para ele, a vida é como um sonho dentro do pesadelo da realidade inexorável e implacável do campo de concentração. E a descrença do público sobre as notícias já era prevista em virtude da grandiosidade das barbáries, e até mesmo a própria testemunha, muitas vezes, se via como uma inventora dos fatos que tinha na memória. Sua narração reflete sobre o contínuo despertar para dentro no campo de concentração.

As narrativas criadas a partir de então rememoram a tragédia, sendo uma tarefa ambígua já que confrontam a catástrofe, mesmo tendo que reviver uma ferida aberta pelo trauma, ao mesmo tempo em que objetiva um consolo inalcançável. A elaboração escrita do trauma auxilia a reinterpretar o evento<sup>24</sup>. O massacre nazista será lembrado como o fato central, uma mancha do século XX eternamente perpetuada a partir da literatura produzida a partir de então.

A memória existe ao lado do esquecimento. Como afirma Primo Levi, os testemunhos são feitos ou por uma espécie de “obrigação moral” para com os que não podem narrar ou então para “nos livrarmos de uma memória”, nesse caso, a memória traumática criada pelas feridas do campo de concentração. De acordo com

<sup>23</sup> Campo de concentração em Alemão.

<sup>24</sup> A psicoterapia de narrativa é um tratamento para indivíduos, casais ou famílias que ajuda os clientes a reinterpretar e reescrever seus eventos de vida em narrativas ou histórias verdadeiras, mas mais otimista. A terapia da narrativa postula que os indivíduos são primeiramente seres fazedores de significados que são autores linguísticos de suas vidas e que podem reescrever essas histórias aprendendo a desconstruí-las, encontrando padrões em suas formas de interpretar os eventos ou problemas, e reconstruindo problemas e eventos a uma luz mais útil. (VANDERBOS, Gary R. *Dicionário de psicologia da APA*. Porto Alegre: Artmed, 2010, p. 766.)

Seligmann-Silva (2003), “a arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte de leitura de cicatrizes”, registrando e possibilitando o acesso aos fatos traumáticos.

O narrador de *Diário da queda* dialoga diretamente com a literatura de testemunho, cita textualmente Primo Levi como referência para compreender seu avô como sobrevivente de Auschwitz. De certo modo, uma das problemáticas do romance é o modo como o narrador recebe o peso que vem do avô para o pai, e deste para ele, mais distante, mas ainda assim influenciado por Auschwitz.

A obra do autor norte-americano Art Spiegelman, *Maus*<sup>25</sup>: *a história de um sobrevivente*, apresenta a luta de um judeu polonês para sobreviver ao Shoah. A obra mostra uma relação familiar complicada e de que forma os efeitos da guerra repercutiram durante gerações dessa família. Apesar de não se saber se a obra é classificada como ficção ou uma biografia, ela é uma possível representação da família do autor, vítima do nazismo. O relato utiliza personagens de diferentes etnias, cada uma representada como uma espécie diferente de animal. De acordo com a ideia do texto de Spiegelman, os judeus são ratos, seres sujos, inferiores e difusores de doenças, e os alemães são gatos, sugerindo que os alemães são os predadores naturais dos judeus e que propendem a eliminação da peste.

A obra é apresentada em forma de quadrinhos e, como em desenhos animados, utiliza a técnica do antropomorfismo, que também foi uma técnica propagandista do nazismo que utilizava imagens de animais representando os judeus como ratos e os alemães como gatos. O antissemitismo abordado na obra de Spiegelman mostra, a partir da utilização da memória, os campos de concentração como a indústria nazista de destruição de seres humanos.

O *Diário de Anne Frank*, relato de uma adolescente alemã de origem judaica que morreu aos quinze anos no campo de concentração, é um diário publicado postumamente, em 1947, e conta o cotidiano de sua família e amigos. Foi o pai de Anne Frank, Otto, que, ao retornar de Auschwitz, encontrou os escritos da filha e os entregou a uma historiadora. O livro é um dos mais traduzidos no mundo inteiro

---

<sup>25</sup> *Maus* significa “rato” em alemão.

devido à sua importância; ele é considerado um legado à humanidade porque conta o modo como a guerra atingiu a rotina da família Frank.

Otto Frank, pai de Anne, foi o único membro da família que sobreviveu à Shoah. Após deixar o campo de concentração, foi para a Holanda e lá casou-se com Fritzi Geiringer, mãe de Eva Schloss, autora de *Depois de Auschwitz*. O livro conta a história do sofrimento da família durante e após o período em que presenciou a Shoah. Em seu relato, Schloss afirma que:

nada, jamais, poderá justificar as atrocidades que os nazistas cometeram. [...] Seus crimes serão absolutamente imperdoáveis sempre, e espero que por meio de histórias como a minha sejam sempre lembrados dessa forma. (2013, p. 20).

São muitos os relatos em forma de livros, filmes ou documentários que, provenientes de testemunhos individuais, ajudam a reconstruir e mostrar para as gerações recentes a contribuição da Segunda Guerra Mundial para a morte de centenas de milhares de pessoas.

Todos os relatos individuais surgem a partir da memória de pessoas que presenciaram ou ouviram relatos de amigos e familiares sobre os campos de concentração e, juntos, constroem a memória coletiva que, como afirma Schloss, devem ser sempre lembradas pela geração atual. Em vista disso, a obra *Diário da queda* parte do relato de um homem que conta o que sabe sobre Auschwitz a partir de suas leituras sobre o assunto, motivado pelo fato de que o avô foi vítima do campo de concentração antes de vir ao Brasil.

*Diário da queda* é estruturado em notas que fazem referência ao que o narrador sabe sobre si mesmo, sobre seu avô e sobre seu pai. Michel Laub, afirma que a forma como criou a obra ajudou-o no processo de escrita, já que cada ideia surgida poderia simplesmente ser acrescentada ao texto sem que houvesse preocupação em relação à coerência que o escrito fosse adquirir.

É assim que a memória procede, não de maneira coerente, linear ou organizada (uma vez que não existe memória que atente para estes aspectos), mas

de forma fragmentada, tanto pelas lembranças individuais que a constituem como pelas coletivas que preenchem alguns vazios. Isso torna o romance de Laub ainda mais representativo da rememoração – mais do que a memória, por tratar-se do discurso, do esforço de rememorar os acontecimentos traumáticos de sua história pessoal –, e, assim, gera no leitor o questionamento em relação à proximidade que autor e narrador possuem nos fatos do texto.

Quando lembro do meu pai me proibindo de mudar de escola, a voz que ouço dele é a de hoje, e me pergunto se algo parecido acontece com ele: se a lembrança que ele tem de mim aos treze anos se confunde com a visão que ele tem de mim agora, depois de tudo o que ficou sabendo a meu respeito nessas quase três décadas [...]. (LAUB, p. 49).

A narração é apresentada em forma de testemunho, o sujeito que enuncia está refletindo a respeito de seu sentimento, durante a infância e adolescência, sobre as lembranças que tem do pai. Sendo a estilística o ramo dos estudos literários e linguísticos que percebe a expressão verbal do autor através do narrador, pode-se perceber que existem diversos tipos de narradores. Em *Diário da Queda*, ao fazer parte da história que conta, o narrador é também personagem, ele testemunha fatos e relata algo sobre sua vida de tal forma que é possível conhecer melhor a personagem narradora a partir de suas ações e justificativas.

O livro é, como diz Jorge Luis Borges (2004), a “extensão da memória e da imaginação”. Segundo o autor argentino, a biblioteca de Alexandria poderia ser considerada a memória da humanidade, já que os livros são impregnados de passado. A partir deles é possível entender o que foi vivido pelos antepassados e conhecer melhor os ecos que percorrem a história. Memória e imaginação estão interligadas na criação literária. Fatos que realmente aconteceram misturam-se a outros criados na imaginação, há uma relação entre o ser que existe e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Viktor Frankl, criador da Logoterapia<sup>26</sup>, conta em seu livro *Em busca de sentido* os terrores que presenciou no campo de concentração de Auschwitz e reflete sobre o sentido da vida:

Não devemos esquecer nunca que também podemos encontrar sentido na vida quando nos confrontamos com uma situação sem esperança, quando enfrentamos uma fatalidade que não pode ser mudada. Porque o que importa, então, é dar testemunho do potencial especificamente humano do que ele tem de mais elevado, e que consiste em transformar uma tragédia pessoal num triunfo, em converter nosso sofrimento numa conquista humana. Quando já não somos capazes de mudar uma situação... somos desafiados a mudar a nós próprios. (FRANKL, 1999, p. 101).

O relato é a saída possível para tornar a experiência traumática em triunfo, o sofrimento em conquista. É a atitude que se tem frente à experiência de sofrimento que pode proporcionar possibilidades para lidar de forma menos complexa com as lembranças do episódio traumático.

Na obra *Diário da queda*, são apresentados três diferentes relatos que mostram de que forma as personagens lidaram com seus traumas e medos. Elas utilizam o relato escrito para dar conta da expressão de seus sentimentos em relação ao mundo e aos seus traumas. Ela pode servir tanto como ajuda para organizar o sentimento e a lembrança da tragédia quanto para expressar aos outros o seu sofrimento.

---

<sup>26</sup> “Abordagem à psicoterapia que se focaliza na “condição humana”, ajudando o cliente a superar crises no sentido da vida. O processo terapêutico tipicamente consiste do exame de três tipos de valores: (a) criativo (p. ex. trabalho, realizações); (b) experimental (p. ex. arte, ciência, filosofia, conhecimento, amor); e (c) atitudinal (p. ex. enfrentar dor e sofrimento). Cada cliente é encorajado a chegar a sua própria solução, que deveria incorporar responsabilidade social e relacionamentos construtivos. Também denominada **terapia centrada no sentido**”. (VANDERBOS, Gary R. *Dicionário de Psicologia da APA*. Porto Alegre: Artmed, 2010, p. 566-567).

### 3.1.1 Memória individual do avô, Auschwitz, os cadernos, o silêncio e o suicídio

*A dor pede pudor. O sofrimento é uma nudez –  
não se mostra aos públicos.*

Mia Couto

Tendo como ponto de partida a ideia de que é preciso um indivíduo que reconstrua o fato em sua mente, tem-se a noção do caráter individual da memória por ser esta a faculdade de armazenamento de informações. Contudo, é a partir da narração desse fato que se faz o testemunho. As vivências armazenadas na mentalidade do indivíduo são ativadas pela memória, sendo assim, de acordo com Halbwachs (2006, p. 29), “o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso”.

O avô do narrador de *Diário da queda* era professor de matemática e chegou de navio ao Brasil, onde conheceu a mulher que viria a se tornar sua esposa. As lembranças sobre o avô percorrem o relato mesmo que o narrador não o tenha conhecido: “Meu avô morreu quando meu pai tinha catorze anos” (LAUB, p. 13). A partir dos cadernos do avô, escritos em seus últimos anos de vida, o narrador passa a entender mais sobre o que encontrou no Brasil após deixar o campo de concentração.

Ao chegar ao Brasil, o avô passa a viver em um lugar distinto do qual nasceu, desconhecido, com pessoas diferentes, e em meio a uma religião que não é a sua. Tudo o que o narrador sabe sobre o avô foi-lhe contado pela avó, pelo pai ou a partir da leitura de seus escritos.

Nos últimos anos de vida o meu avô passava o dia inteiro no escritório. Só depois da morte é que foi descoberto o que ele fazia ali, cadernos e mais cadernos preenchidos com letra miúda, e

quando li o material é que finalmente entendi o que ele havia passado. (LAUB, p. 14).

Em seus cadernos, o avô não escreveu sobre o judaísmo, sobre religião ou sobre Auschwitz, mesmo que presenciar as atrocidades do campo de concentração tenha sido um peso que carregou toda a sua vida. Mas essa escolha é proposital, em seus dezesseis cadernos, cada um com cerca de cem páginas e com trinta e uma linhas, ele escreve notas sobre suas observações desde que chegou ao Brasil e, a partir da leitura dos verbetes, é possível perceber o ponto de vista do avô em relação ao novo país. Passando a ideia de que foram escritos em um único impulso, os verbetes não se alteram muito no estilo de escrita. O narrador insere o texto do avô no seu e o destaca em itálico:

“8.

*Sesefredo – pensão no centro de Porto Alegre que é um estabelecimento amplo e asseado, quieto nas manhãs e aconchegante no início da noite, localizado num prédio que é sólido tanto que sobreviveu a um incêndio e possui bons ângulos em relação ao sol [...]*. (LAUB, p. 78).

A memória de Auschwitz fez parte da vida do avô do narrador, contudo, o único legado escrito que o ex-prisioneiro deixou, além de fotos antigas, não conta como era ter feito parte de uma das maiores catástrofes da humanidade, contrariamente, ele escreve verbetes sobre sua história que passam a ideia de uma vida ideal, com uma esposa ideal, um casamento ideal, o bebê ideal e a relação de um pai com esse bebê. O silêncio existente nas páginas dos cadernos em relação à memória que o avô tem da Shoah pode ser percebido como resíduo do trauma que tal atrocidade causou em suas lembranças.

A escrita, que poderia servir de instrumento de desintoxicação e libertação da barbárie sofrida no passado – como uma tentativa de colocar em palavras o indizível e inexprimível que é a Shoah – é usada numa tentativa de organizar a vida no presente, projetando um futuro. O vazio das palavras expressa muito mais do que qualquer outra tentativa de descrever o sofrimento vivido.

Como pode ser percebido em muitos relatos de ex-prisioneiros dos campos de concentração, após receber a liberdade, é preciso confrontar a perda. Todos os que faziam parte do cotidiano – familiares e amigos – morreram e, assim, a rede de relações sociais do sobrevivente foi devastada. O mesmo ocorreu com o avô do narrador: seus parentes morreram em Auschwitz e ele imigrou sozinho para o Brasil.

Do ramo da família de meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi liberado, e posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna. (LAUB, p. 30).

Meu avô perdeu um irmão em Auschwitz, e outro irmão em Auschwitz, e um terceiro irmão em Auschwitz, e o pai e a mãe em Auschwitz, e a namorada que tinha na época em Auschwitz, e ao menos um primo e uma tia em Auschwitz, e sabe-se lá quantos amigos em Auschwitz, quantos vizinhos, quantos colegas de trabalho, quantas pessoas que estariam mais ou menos próximas se ele não tivesse sido o único a sobreviver e embarcar para o Brasil e passar o resto da vida sem dizer o nome de nenhuma delas. (LAUB, p. 99).

Todas as pessoas que o avô conhecia acabaram morrendo e seria impossível que tanto esse trauma quanto a própria presença do avô no campo de concentração não o transformassem. Contudo, o que se percebe é um vazio, preenchido apenas pelos relatos da avó e do pai, proporcionando que o narrador soubesse que o avô esteve no campo de concentração.

A impossibilidade de narrar a memória traumática é criada pela impossibilidade de compreensão do ocorrido. O evento não foi esquecido, ele continua a fazer parte da memória e das ações do indivíduo, ele apenas não pode ser transformado em relato em virtude da carga emocional da qual a lembrança e a narração dispõem. Assim, é a tentativa de esquecimento do evento que faz com que sejam descritos nos cadernos do avô apenas os fragmentos de lembranças posteriores ao campo de concentração.

Já que a memória existe ao lado do esquecimento, o testemunho do avô pode ser a tentativa de apagamento das cicatrizes deixadas pela violência. O inenarrável trauma transforma esse legado da barbárie sofrida pelos seus descendentes em silêncio. É a impossibilidade de verbalizar o fato real vivido. Assim, ele opta por criar o testemunho do que considera relevante para registro, ou seja, os fatos almejados como os principais em sua vida, apagando os acontecimentos negativos:

Existem muitas maneiras de interpretar os cadernos do meu avô. Uma delas é considerar que não é possível ele passar anos se dedicando a isto, uma espécie de tratado sobre como o mundo deveria ser, com seus verbetes intermináveis sobre a cidade ideal, o casamento ideal, a esposa ideal, a gravidez dela que é *acompanhada com diligência e amor* pelo marido, e simplesmente não tocar no assunto mais importante de sua vida. (LAUB, p. 40, grifo do autor).

A imprecisão da memória dá lugar à utopia, já que é um relato que o narrador considera como um escrito sobre “*como o mundo deve ser*” (p. 80), contrastando com o escrito do pai do narrador, que é sobre o “*mundo como ele é de fato*” (p. 133). O escrito do avô demonstra a impossibilidade na narração, o sinônimo “aberratório” da lembrança que é o esquecimento do evento.

A morte do avô, uma espécie de mártir, como o narrador afirma, ocorreu após ele ter ficado muitos dias trancado no escritório junto aos seus escritos. A impossibilidade de relatar toda a angústia que sentia em relação à vida pode ter culminado em seu suicídio.

Não sei se meu avô leu *É isto um homem?*, e se ter vivido o que Primo Levi narra faz com que o livro soe diferente, e o que para um leitor comum é a descoberta dos detalhes da experiência em Auschwitz para o meu avô era apenas reconhecimento, uma conferência para ver se o que era dito no texto correspondia ou não à realidade, ou à realidade da memória do meu avô, e não sei até que ponto essa leitura com o pé atrás tira parte do impacto do relato. (LAUB, p. 64-65).

Percebe-se que a forma como o avô escreveu pode ter sido a tentativa de poupar o filho da “inevitabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”, como se assim ele livrasse o filho do trauma que o perturbou durante toda a vida, ou como se não quisesse que o filho também carregasse esse peso ao longo de seus dias.

O esforço de criar um mundo ideal definido enciclopedicamente em verbetes contrasta-se com o mundo real e verdadeira vivência do avô em Auschwitz. Esta contradição, como uma doença, resulta no suicídio do avô. O silêncio e o peso da memória que estavam presentes em sua vida desde a sua chegada ao Brasil e a tentativa de criar uma nova vida, sem os resquícios do campo de concentração, acabaram por tornar o avô uma vítima portadora de um esquecimento motivado.

Ao pensarmos sobre o testemunho como um ato que necessita do afastamento do evento para que possa ocorrer, podemos entender o avô como uma vítima que ainda não conseguiu atingir o distanciamento necessário do episódio para que possa encarar o horror vivido. Assim, estando o ato de escrever ligado ao ato de prestar testemunho, o avô do narrador não é testemunha do evento que presenciou, estando no lugar unicamente de vítima desse evento e dessa memória traumática que assola seu cotidiano.

### **3.1.2 Memória individual do pai e a doença de Alzheimer**

*O papel tem mais paciência do que as pessoas.*

Anne Frank

Ao longo da leitura, é possível perceber que, na adolescência, o narrador falava pouco com o pai. Mais da metade das conversas que tiveram eram sobre os judeus mortos em decorrência do antissemitismo, eram histórias contadas sempre da mesma forma, com a mesma entonação:

Meu pai falava muito na Alemanha dos anos 30, em como os judeus foram enganados com facilidade, e era fácil achar que uma casa invadida era um evento isolado, que o ataque a uma ótica ou ferragem cuja porta amanhecia com uma estrela pintada era obra de um bando qualquer de vândalos, porque você tem negócios e paga impostos e gera empregos e vive confortavelmente adaptado ao país onde nasceram seus parentes até o terceiro grau em ascendência não vai querer imaginar a hipótese de perder tudo, e da noite para o dia embarcar num navio, você com a roupa do corpo rumo a um lugar onde não conhece nada dos costumes, da política, da história. (LAUB, p. 26).

O pai não queria que o filho trocasse de escola porque acreditava que em uma escola judaica, o filho não seria vítima do mesmo preconceito sofrido por ele por pertencer a uma religião diferente. E é a mudança de escola o gatilho para a briga entre pai e filho, alterando a relação entre os dois, como um marco, que fez também com que o narrador se livrasse do peso do sentimento de culpa que carregava pela queda de João.

O pai mandou traduzir os cadernos do avô porque queria ter o registro e esperava que ali estivesse contida a justificativa para o que acreditava ser o motivo pelo suicídio: Auschwitz. Os anos se passaram sem que o avô dissesse uma palavra sequer sobre o assunto para seu filho, a esperança era que em seus cadernos tivesse algo que revelasse de que forma o avô havia sido afetado pela Shoah. Ao ler seus escritos o filho sente-se decepcionado, porque o legado deixado para ele não diz respeito à forma como seus antepassados haviam sido injustiçados e, sim, à maneira como seu pai gostaria que o mundo fosse.

Nos trechos do livro correspondentes à vida do pai, a maior parte do conteúdo tratado é referente aos cadernos do avô, principalmente com relação à ausência do episódio mais importante na vida de seus ascendentes nos cadernos ou sobre a falta de relatos sobre o próprio campo de concentração, que o pai conheceu a partir do relato de Primo Levi. Diferente do relato do pai do narrador, o avô não dá a oportunidade para o filho conhecer o passado de seus ascendentes e, além disso, comete suicídio, deixando mulher e filhos completamente sozinhos.

É possível odiar um sobrevivente de Auschwitz como meu pai odiou? É permitido sentir esse ódio de forma pura, sem que em nenhum momento se caia na tentação de suavizá-lo por causa de Auschwitz, sem que se sinta culpa por botar as próprias emoções acima de algo como a lembrança de Auschwitz? (LAUB, p. 136).

Da mesma forma como o trauma do avô é sentido pelo neto, também o pai do narrador sente, tanto em relação à Shoah quanto em relação ao suicídio de seu pai. A forma como os judeus foram vítimas das maiores atrocidades que o nazismo proporcionou faz parte das ações do pai do narrador em relação ao filho. Quando o narrador comunica ao pai a vontade de mudar de colégio, é que surge o principal conflito entre pai e filho, já que a saída de um ambiente considerado pelo pai como “amigável” seria muito dura para o filho, ele sairia de uma escola de tradição judaica e do ambiente de colegas social e religiosamente iguais a ele para ir para uma escola pública.

Na briga que tivemos por causa da nova escola, eu disse a meu pai que não estava nem aí para os argumentos dele. Que usar o judaísmo como argumento contra a mudança era ridículo da parte dele. Que eu não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido com o meu avô. Não é a mesma coisa que dizer da boca pra fora que se odeia alguém e deseja a sua morte, e qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse, então o impulso que meu pai teve ao ouvir essa referência era previsível, ele dizendo repete o que você falou, repete se você tem coragem, e eu olhando para ele fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu. (LAUB, p. 49-50).

O narrador ataca o que o pai tem de mais penoso: a forma como seus antepassados judeus foram vítimas das atrocidades do preconceito baseada em ódio contra sua história cultural e religiosa. O filho trata com desprezo a importância que o pai dá para a brutalidade sofrida pelas gerações anteriores à sua. A narrativa é apresentada como se a memória da Shoah pertencesse mais ao pai do que ao avô, que esteve presente lá:

Naquela época eu falava muito pouco com meu pai. Ele chegava em casa cansado à noite, exausto, e eu já tinha jantado e na maioria das vezes estava dormindo. Se eu fosse contar o tempo que passávamos juntos por semana não daria mais que algumas horas, e como nessas horas estavam incluídos os discursos sobre os judeus que morreram nas Olimpíadas de 1973, os judeus que morreram em atentados da OLP, os judeus que continuariam morrendo por causa dos neonazistas da Europa e da aliança soviética com os árabes e da inoperância da ONU e da má vontade da imprensa com Israel, é possível que mais da metade das conversas que ele teve comigo girassem em torno desse tema. (LAUB, p. 36).

O próprio narrador diz conhecer diversos relatos de ex-prisioneiros dos campos de concentração, demonstrando, dessa forma, seu interesse pelo assunto. Assim, fatos que o narrador conhece sobre as relações entre judeus e alemães na Segunda Guerra Mundial são contados pelo pai e pela leitura de obras sobre a Shoah. O tema é relembrado a todo o momento e intercalado com suas próprias lembranças.

A questão aqui, na verdade, é que qualquer eventual mentira relativa ao tema, e mesmo que em essência o tema continue tendo a mesma gravidade, porque se Auschwitz tivesse matado uma única pessoa por causa de etnia ou religião a simples existência de um lugar assim poderia ter a mesma gravidade, qualquer imprecisão ou mentira mínima ou grandiosa não faria diferença para o meu pai – porque Auschwitz para ele nunca foi um lugar, um fato histórico ou uma discussão ética, e sim um conceito em que se acredita ou deixa de acreditar por nenhum outro motivo a não ser a própria vontade. (LAUB, p. 107-108).

Para o pai, a memória dos horrores vividos pelos seus antepassados é constitutiva de sua identidade como se ele mesmo tivesse estado presente no campo de concentração. E o fato de não ter encontrado qualquer referência à Shoah ou à barbárie da qual o pai foi vítima em seus cadernos é decepcionante.

É essa recordação indireta – não relatada pelo avô – que motiva seu pai a escrever suas memórias. Contudo, a narrativa do pai tem mais a ver com o trauma vivido por ele, que relata desde o suicídio do pai e a forma como ele teve que assumir as responsabilidades da casa e da loja da qual a família era proprietária, até mesmo a forma como a Shoah, décadas depois, ainda atingiria sua família. São

narrativas diferentes – os relatos do pai e do avô. Enquanto um relata a Shoah em forma de silêncio, mesmo tendo estado presente lá, o outro, distante do fato, apresenta os reflexos da Shoah em sua vida, desde a juventude.

Não há como ler as memórias do meu pai sem ver nelas o reflexo dos cadernos do meu avô. Não só porque ambos resolveram passar seus últimos anos entregues ao mesmo tipo de projeto, e seria ridículo argumentar que isso aconteceu por acaso, mas porque em pontos muito específicos os registros dos dois são opostos. (LAUB, p. 132).

O testemunho, tão importante legado, tem significado ímpar na narrativa. Para que ela exista, é preciso que haja a memória e a lembrança de como os fatos ocorreram, pelo indivíduo que a testemunhou. Já na vida adulta e morando em São Paulo, o narrador descobre seu pai com uma doença que tem como principal sinal de alerta o esquecimento de informações recentes, de sequências de passos de ações que fazem parte do cotidiano. A doença de Alzheimer é progressiva, tornando a memória gradualmente pior, impossibilitando a pessoa de lembrar de conversas e, assim, limitando a possibilidade de realização de tarefas simples. Isso leva o filho a tornar-se mais próximo do pai: “Descobri que meu pai tem Alzheimer há dois anos. Um dia ele estava dirigindo a poucos quarteirões de casa e de repente teve a sensação de não saber mais o caminho.” (LAUB, p. 62)

[...] eu já adulto, já tendo saído de casa, já tendo mudado de cidade e me tornado outra pessoa: João, meu avô, Auschwitz e os cadernos, **eu só fui pensar em tudo isso de novo quando recebi a notícia da doença do meu pai.** (LAUB, p. 53, grifo meu)

De certo modo, a doença do esquecimento, a perda da identidade que se dá no processo degenerativo do Alzheimer, levou a personagem a acolher o legado do pai e do avô. Nesse momento, ele se redefine também no presente, nas escolhas feitas. Na tentativa de preservar a memória, o pai inicia a escrita de suas reminiscências: “Meu pai escreveu as memórias com um objetivo, como um recado sobre algo que nunca tinha conseguido dizer ao longo de quarenta anos?” (LAUB, p.

132). Assim, o legado que o avô não tinha deixado para seu filho é deixado pelo pai do narrador. A memória do pai, que podia ser vista como constitutiva de sua identidade, é afetada pela doença.

O pai do narrador expõe como se sentiu em relação à morte de seu pai, ainda em sua adolescência, e escreve os fatos e sentimentos em seus cadernos como se seu pai não tivesse sido vítima da história ou como se ele não tivesse sido motivo de orgulho por ter presenciado o horror e sobrevivido a tudo pelo que passou, mas como se ele tivesse que ser julgado como qualquer homem e marido que abandona a família. O abandono praticado pelo pai é mais forte do que o sofrimento sentido por ele no campo de concentração. O narrador insere em seu relato fragmentos dos escritos do pai, assim como os do avô, em itálico:

18.

*Dez anos depois e que já tinha me acostumado com isso, Ninguém falava mais comigo sobre isso. Ninguém ligava mais quando passava na TV alguma reportagem a respeito [de Auschwitz]. Ao longo dos anos eu tinha conseguido me concentrar no que interessava, a loja, a minha mãe, e uma das coisas que aprendi ao longo dos anos foi nunca demonstrar fraqueza. (LAUB, p. 141).*

A escrita das lembranças do pai do narrador poderia ser vista como um exercício para a memória, mas também como uma forma de se livrar da angústia de ter perdido o pai e ter ficado responsável pela mãe e pela loja da família. A forma danosa como o avô deixou o filho, abandonando-o em uma fase de descobertas e com tantas responsabilidades está refletida nos seus escritos. Enquanto o avô escreveu suas memórias omitindo o pior acontecimento que qualquer ser humano poderia presenciar e que por ele foi presenciado, o pai relatou como a ausência desse relato e a ausência do pai foram nocivas em sua criação. Esse trauma vivido pelo pai do narrador faz parte do relato deixado como legado para o filho.

A tentativa do pai do narrador de registrar suas memórias é incitada tanto pela doença, que afeta de maneira direta a memória, quanto pelo silêncio de seu pai frente ao horror. São duas formas de apagamento da memória, uma ocasionada

pela escolha do não-contar-a-memória – opção do avô; outro, pelo apagamento involuntário causado pelo Alzheimer – opção do pai.

### 3.1.3 Memória individual do narrador, a queda e Auschwitz

*Escrever um livro não é uma grande coisa,  
saber viver é muito mais  
e ainda mais é escrever um livro que ensine a viver.  
Mas o máximo é viver uma vida  
sobre a qual se possa escrever um livro.*

Viktor Emil Frankl

O narrador de *Diário da queda*, um homem que relembra sua adolescência, relatando a forma como seu colega, João, era tratado por não ser judeu na escola judaica na qual estudavam. O garoto sofria preconceito por ser diferente dos colegas que chegavam na escola todos os dias em carros caros, de motorista; enquanto alguns outros colegas tinham a merenda cuspidada todos os dias, eram trancados na casa de máquinas a cada recreio ou enterrados na areia do pátio da escola.

10.

Aos treze anos eu morava numa casa com piscina, e nas férias de julho fui para a Disneylândia, e andei de montanha-russa espacial, e vi os piratas do Caribe, e assisti à parada e aos fogos, e na sequência visitei o Epcot Center, e vi os golfinhos do Sea World, e os crocodilos do Cypress Garden, e as corredeiras do Busch Gardens, e os espelhos de vampiro no Mystery Fun House

11.

Aos treze anos eu tinha: um videogame, um videocassete, uma estante cheia de livros e discos, uma guitarra, um par de patins, um uniforme da NASA, uma placa de *proibido estacionar* achada na rua,

uma raquete de tênis que nunca usei, uma barraca, um skate, uma boia, um cubo mágico, um soco-inglês, um pequeno canivete. (LAUB, p.12).

A vida dos dois adolescentes é bastante diferente em muitos sentidos, mas principalmente em relação à classe social e à religião. Enquanto uns tinham condições de ter a cerimônia de *Bar Mitzvah*, como é o costume judaico, outros não tinham oportunidade de realizar a festa, tanto por não serem judeus, quanto por não terem condições financeiras.

O pai de João, que não era judeu nem frequentara a escola de tradição judaica na qual o filho era bolsista, exigia que o filho estudasse para conseguir boas notas e um futuro melhor. Para que o filho tivesse maior interação com os colegas de aula, o pai de João resolveu organizar uma festa para que o filho não se diferenciasse tanto dos demais adolescentes que conhecia.

O mote da narrativa e das lembranças do narrador está centrado no fato de que a diferença existente entre os colegas era tão grande, que levou tanto à exclusão de João na escola, e conseqüentemente, ao acidente do garoto em sua festa de *Bar Mitzvah*<sup>27</sup>. Como tradição nessas cerimônias, o aniversariante é jogado para cima pelos convidados e amigos treze vezes e o seguram novamente. Na ocasião da festa do João, ao jogar o garoto para cima pela décima terceira vez, nenhum dos colegas segurou-o.

O chão do salão de festas do aniversário de João era de ladrilhos. Quando ele caiu fez um estalo, eu ouvi porque estava perto e porque todo mundo tinha terminado de dar o grito *treze*, foi um instante depois do último e, que foi curto, ao contrário do primeiro, que é estendido por entusiasmo ou por hábito ou por raiva mesmo. (LAUB, p. 58, grifo do autor).

---

<sup>27</sup> *Bar-mitzvah* significa é a transição mais importante na vida de um judeu e acontece quando o menino completa 13 anos e a menina 12. Segundo o judaísmo, a partir dessa idade, os adolescentes alcançam a maioridade na tradição da religião. A data precedida por um ou dois anos de estudo acerca da tradição religiosa judaica e é comemorada com uma celebração na qual o menino coloca pela primeira vez o talit e o tefilin. Depois de rezar e cantar, ele recebe a Torá da maneira mais tradicional: na forma de um grande rolo ou pergaminho. Retirado de: [http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos\\_view.asp?a=605&p=0](http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=605&p=0) Acesso em: 03 dez. 2014.

Esse relato e as memórias dessa circunstância percorrem a história. O narrador, a todo tempo, reconstrói a cena da queda, do aniversário e da forma como esse fato o perturba. João é apresentado como vítima do ambiente no qual está inserido, tanto por pertencer a uma religião diferente da dos colegas quanto por pertencer a uma classe diferente.

A festa em que isso aconteceu não foi num hotel de luxo, e sim num salão de festas, um prédio que não tinha elevador nem porteiro porque o aniversariante era bolsista e filho de um cobrador de ônibus que já tinha sido visto vendendo algodão-doce no parque. (LAUB, p. 11).

A narração da queda de João mostra como esse fato, apesar de não ter ocorrido contra o narrador – já que ele estava entre os colegas que deixaram João cair -, é traumática na sua vida: “Se eu tivesse que contar algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (p. 15). A todo tempo esse fato é relembrado e revisado como um marco na vida do narrador.

Por isso, conforme Felman (2000) aponta, “o acidente é conhecido tanto à medida que ele ‘persegue’ a testemunha, quanto pelo fato da testemunha, por sua vez persegui-lo”. No caso, ao fazer parte do grupo que deixou João cair no chão, o narrador encontra sua definição pessoal nesse acidente. No desdobramento de ter tido um colapso emocional perante a coordenadora da escola e de ter delatado os colegas. Daí para frente, ele é perseguido pela memória desse acidente.

Assim, a temática abordada por Laub na narrativa de *Diário da queda* lida com as injustiças sofridas a partir da desigualdade social e religiosa e da violência que essas desigualdades provocam. O lado controverso da narrativa é mostrado pela dificuldade que a vida em sociedade motiva, tanto em relação ao nível socioeconômico das personagens quanto em relação às questões religiosas, já que João era dos poucos alunos da escola que não descendiam de uma família judaica.

Jaime Ginzburg (2012) afirma que, nos últimos anos, surgiram obras que abordam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos. A intensidade da desumanização, das injustiças e da violência está presente nos debates de livros contemporâneos. A negatividade está presente na literatura

contemporânea e é comum encontrar a constituição da vida dos indivíduos a partir da negatividade, da impossibilidade de controlar a existência e de dar sentido aos acontecimentos. O que prevalece são as dificuldades e as limitações que a vida em sociedade proporciona.

Como pode ser observado no romance de Laub, são levantados questionamentos sobre as diferenças existentes na sociedade a partir do retrato da vida do colega João e da maneira como ele era tratado pelos colegas de escola. Essas diferenças entre os indivíduos dificultam o relacionamento e a vida em comunidade.

21.

O nome do meu colega era João, e à medida que nos aproximamos descobri que: (a) o pai dele vendia algodão-doce no parque porque o salário de cobrador de ônibus não era suficiente; (b) o pai criou sozinho o filho porque a mãe morreu antes dos quarenta anos; (c) depois da morte da mãe, o pai nunca mais casou, nem teve filhos, nem uma namorada. (LAUB, p. 15-16).

O trauma da queda do colega não é o único apresentado na narrativa. Também existe o trauma vivido pela família do narrador em função de o avô ter presenciado os terrores do campo de concentração. Assim, os dois traumas estão vinculados, o individual e o histórico.

Durante toda a narração de *Diário da queda*, as memórias dos reflexos da queda do colega João são mostradas de forma que esse trauma é interligado com o trauma do avô, sobrevivente de Auschwitz. Ambos são comparados e há a reflexão sobre qual tem maior impacto em sua vida, se a queda do colega ou o campo de concentração do qual o avô foi vítima:

14.

Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar eu quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta. (LAUB, p. 13).

A Shoah é apresentada pelo narrador como algo que conheceu a partir dos livros que leu e pelo relato do pai. Apesar de o avô ter sido testemunha desse momento histórico e ter sido vítima das torturas nazistas, não é pela leitura dos escritos dele que o narrador toma ciência do fato. É o pai do narrador quem conta como os judeus foram vítimas da intolerância e do ódio causado pelo antissemitismo.

A gravidade que a queda do colega do narrador tem em sua vida é tão grande que é trazida ao centro da narrativa diversas vezes e, para o narrador, o trauma causado em João é reflexo das diferenças que o colega tinha em relação aos colegas da escola. As lembranças da queda são entrelaçadas à narração dos traumas de Auschwitz que a família carrega e que pertence ao coletivo social.

20.

Faria diferença se os detalhes do que estou contando são verdade mais de meio século depois de Auschwitz, quando ninguém mais aguenta ouvir falar a respeito, quando até para mim soa ultrapassado escrever algo a respeito, ou essas coisas só têm importância diante das implicações que tiveram na vida de todos ao meu redor? (LAUB, p. 101).

A família do narrador é assombrada pelos resquícios deixados pela Shoah e isso permite que ele associe todos os fatos traumáticos de sua vida ao trauma do avô. Para ele, a queda do colega no aniversário de treze anos ou o suicídio do avô são tão traumáticos quanto a morte de milhões de judeus nos campos de concentração. Depois, quando adulto, o narrador consegue redimensionar essa impressão adolescente que põe sua experiência no centro do mundo. A partir do diálogo com o pai, ele começa a compreender o modo como Auschwitz – trauma coletivo – reflete na história de seu avô e seu pai, – traumas pessoais – e vem também a defini-lo mais de 30 anos depois do fim da Segunda Grande Guerra. Ao longo da narração, a palavra “Auschwitz” é repetida noventa e seis vezes, o que demonstra a importância que o narrador atribui a essa catástrofe. A memória traumática do avô é resultado do sofrimento vivido em Auschwitz, enquanto a memória do neto é resquício do sofrimento praticado contra o colega.

Porém, a queda de João é a sua história, da qual ele foi testemunha no real presente e é essa história do presente que o interessa, foi essa a barbárie que ele buscou representar. Saber-se pertencente a um povo que sofreu os horrores da guerra faz com que a personagem compartilhe uma memória coletiva com a qual vive em ambiguidade, mas, quando adolescente não percebia que essa história também era sua: a história era de seus antepassados, ela não lhe pertencia. A história do colega que caiu é real em sua memória porque esteve diante de seus olhos, por isso é seu o testemunho da narração da queda:

31.

Não fazia sentido que eu quase tivesse deixado um colega inválido por causa disso, ou porque de alguma forma havia sido influenciado por isso, o discurso do meu pai como uma reza antes das refeições, a solidariedade aos judeus do mundo e a promessa de que o sofrimento dos judeus do mundo nunca mais haveria de se repetir, enquanto o que eu vi durante meses foi o contrário: João sozinho contra um bando, sem se importar de ser humilhado, sem nunca ter dado um sinal que demonstrasse a derrota quando era enterrado na areia, e foi por causa dessa lembrança, a consciência de que a covardia não era dele, e sim dos dez ou quinze que o cercávamos, uma vergonha que grudaria em mim para sempre se eu não tomasse uma atitude, foi por causa disso que decidi mudar de escola no final do ano. (LAUB, p. 37).

João passa a frequentar a casa do narrador após a queda e os dois acabam se tornando amigos, passando a estudar juntos para as provas, pois João teve que faltar a muitas aulas após o acidente. Essa ajuda a João surge como uma forma de aliviar a culpa que sente e por pena de tê-lo deixado inválido. A aproximação dos dois desperta no narrador a vergonha da forma como tratava o colega antes.

O narrador sempre foi um aluno integrado com os colegas, mas isso até o episódio da queda de João, já que quando os colegas foram chamados na coordenação da escola para esclarecer o acontecido, o narrador foi o único que contou que a ação já havia sido planejada. Isso gerou a rejeição dele por parte dos outros colegas, que acabaram sendo suspensos da aula. Por isso, a queda de João é um marco na vida do narrador, do qual ele sempre relembra e associa ao presente.

Antes, tudo o que tinha em comum com João era que frequentavam a mesma escola. A religião, a descendência familiar e a condição financeira eram diferentes, assim como os outros colegas em relação a João. Contudo, com a troca de escola e a aproximação dos dois, o narrador põe de lado as diferenças que possuem:

Ele me perdoou tão facilmente, se tornou meu amigo tão facilmente, aceitou que eu o acompanhasse na mudança de escola, um santo de treze anos que não manifestou estranheza alguma pelo que eu havia feito e nunca contou o que sentiu de verdade durante aquele período [...]. (LAUB, p. 70).

Mesmo contra a vontade do pai, o narrador muda de escola no ano posterior ao da queda e, lá, na escola pública, João passa a ser tratado de maneira igual pelos colegas, o que não ocorre com o narrador. Existem muitas diferenças na escola nova, como a forma como a Shoah e Hitler eram abordados nas aulas, o tratamento que o narrador passa a receber dos colegas e o apelido de *judeu* que ganhou após João ter-lhes contado sobre a escola anterior e sobre a sua festa de *Bar Mitzvah*. “João se dá conta de que não depende mais de mim, de que eu só o faço lembrar do pior momento de sua vida, e ele precisa se afastar dessa lembrança” (p. 71). João não é um perseguidor da lembrança assim como o narrador é.

16.

Eu poderia continuar me defendendo nessas linhas, e voltar ao mantra que começa no dia em que deixei de falar com João, como se esse dia fosse uma espécie de rito, a descoberta que todo mundo em algum momento precisa fazer, meu avô diante do portão de entrada de Auschwitz, meu pai diante do meu avô sobre a escrivania, e o fato de isso tudo ter parecido equivalente na época, Auschwitz para o meu avô e o meu avô morto para o meu pai e o último bilhete que recebi de João, Auschwitz e um suicídio e uma folha de caderno amassada, Auschwitz e um suicídio e um desenho a lápis, só o fato de isso um dia ter parecido equivalente não deixa também de ser uma prova da inviabilidade da experiência humana em que todos os tempos e lugares, e eu poderia passar o resto da vida justificando com base nessa constatação o que fiz para os outros e para mim mesmo nos anos seguintes [...]. (LAUB, p. 140).

O narrador, então, não fica enfadado com o apelido, apenas fica quieto, assim como João ficava ao ser chamado de *góí*<sup>28</sup>. Há a inversão de papéis entre os dois adolescentes com a mudança de ambiente. Antes, João ficava calado com as crueldades dos colegas e isso era gerado pela diferença que existia entre eles. Agora, a crueldade é sofrida pelo narrador, único *judeu* do grupo, e praticada pelos colegas, amigos de João.

João contou para os colegas da escola nova sobre o que aconteceu em sua festa de aniversário. E, com isso, o narrador passa a ser tratado de forma ainda mais hostil pelos colegas.

[...] agora ele era mais forte do que eu e tinha mais amigos e eu era o único judeu no prédio e seria fácil juntar a oitava série e o primeiro grau inteiro para vê-lo me arrastar para o centro do pátio [...] Eu o conhecia o suficiente para saber que ele não reagiria assim. (LAUB, p. 88-89).

Há, em decorrência da mudança de ambiente dos dois meninos, a alteração de lugares. O narrador passa a receber bilhetinhos anônimos durante as aulas com desenhos de suástica e de Hitler. Mesmo sabendo que foi João quem contou aos colegas sobre sua religião e até mesmo sobre o episódio da queda em sua festa de aniversário de treze anos, o narrador não tem certeza sobre a autoria dos desenhos. Um aspecto importante da história do narrador está nessa inversão de papéis. Primeiro foi o algoz, depois passa a ser vítima. Nas duas posições, percebe como há uma forte tendência de exclusão e perseguição daquele que é diferente. Pela culpa, ele percebe o sofrimento de João, conhece seu pai, sua história, e compreende inclusive a inversão de papéis na nova escola.

Sua atitude então, mesmo não tendo certeza de que é João quem coloca os desenhos em sua mochila, é corresponder com uma ofensa semelhante. Como os desenhos, para o narrador, têm como objetivo tanto ofender a memória de seu avô

---

<sup>28</sup> Para os israelitas, um não judeu, que não pertence à religião judaica.  
<http://www.dicionarioinformal.com.br/g%C3%B3i/> Acesso em: 12 jun. 2014.

quanto a sua religião, ele busca o que poderia ser tão ofensivo para o colega. Ele, então, lembra das conversas que teve com o pai do João, dias após a festa de aniversário, nas quais ele ouviu falar sobre a doença e a morte da mãe de João e de como havia sido difícil criar o filho sozinho, já que o menino era muito pequeno quando ela morreu.

Assim, o narrador usa os artifícios que pode para ofender o colega tanto quanto se sente ofendido com os desenhos, e faz caricaturas da mãe de João morta, no túmulo de maneira bastante cruel. Após a vingança contra o colega, os bilhetes cessam. Contudo, ele resolve trocar de escola novamente.

Ele começou a beber aos treze anos, quando virou amigo de João, e mostra como a relação com a bebida passou a ser danosa ao longo de sua vida, destruindo seus relacionamentos. Em seu terceiro casamento e após a descoberta da doença do pai, ele reflete sobre a forma como leva sua vida. Sua mulher ameaça deixá-lo caso ele não pare de beber, mas ele sabe que deixar de beber e continuar casado com ela significa levar o relacionamento um passo adiante, significa ter um filho.

Com isso, o narrador diz que foi a partir daí que decidiu escrever esse relato, esse “diário” que apresenta sua vida e os elos que ela tem com a vida do pai e do avô. E isso é percebido porque ele dirige-se ao filho ao final desse relato:

36.

**Você** terá a vida inteira para conhecê-la [sua mulher], e não foi por outro motivo que falei pouco ou nada do que ela significa para mim, e desde o jantar em que a conheci eu sempre tive consciência disso. (LAUB, p. 149, grifo meu).

Ele também guarda seu relato para o filho e, assim como o pai e o avô, deixa o legado para que o filho possa conhecer um pouco sobre seus descendentes e possa tirar suas próprias conclusões a respeito do que está escrito.

A memória que tem de sua vida é o legado que pode deixar para o filho e, para ele, ao longo da narrativa, é possível perceber como os escritos do avô são importantes para o pai e como os escritos do pai são importantes para ele. Da

mesma forma, ele tenta deixar algo importante para o filho, transmitindo suas lembranças do que o constitui como homem.

### 3.2 O *DIÁRIO DA QUEDA* E A MEMÓRIA COLETIVA

A memória coletiva engloba a memória do grupo e cada indivíduo do grupo está associado a essa memória. Ela pertence ao grupo, e está de acordo com as relações que se estabelecem coletivamente. É a partir dessas relações que são construídas as lembranças, impregnadas das memórias dos circundantes. A forma como as pessoas interagem é constituída a partir dessas experiências.

Para o autor, mesmo que aparentemente particular, a memória remete a um grupo. Por isso, o indivíduo carrega em si a lembrança, mas interage com as lembranças de outros indivíduos. Assim, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

11.  
Em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de Auschwitz.

12.  
Em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de Auschwitz.

13.  
Em três ou quatro gerações o nome Auschwitz terá a mesma importância que hoje têm nomes como Majdanek, Sobibor, Belzec.

14.  
Alguém lembra se morreram oitenta ou oitenta mil pessoas em Majdanek, duzentas ou duzentas mil pessoas em Solibor, quinhentas

ou quinhentas mil em Belzec? Faz diferença pensar em termos numéricos, no fato de que Auschwitz e os campos que seguiram o seu modelo mataram cerca de seis milhões de judeus? (LAUB, p. 118).

A memória individual está inserida em diferentes contextos, com a presença de diferentes participantes, e isso permite que haja uma transposição da memória de sua natureza pessoal para se converter num conjunto de acontecimentos partilhados por um grupo, passando de uma memória individual para uma memória coletiva. A constituição da memória individual é a combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais ele participa e sofre influência:

(...) para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Os horrores do genocídio dos judeus praticado pelos nazistas tiraram a validade das políticas que tinham como cerne o racismo. São muitos relatos que surgiram após a Shoah e não permitem que o episódio passe despercebido.

Com o afastamento temporal da guerra ou do contato com outros relatos, foi possível mensurar, talvez não totalmente, os estragos deixados no mundo. Muitos deles são citados pelo narrador de *Diário da queda*:

Adorno escreveu que não há mais poesia depois de Auschwitz, Yehuda Amichai escreveu que não há mais teologia depois de Auschwitz, Hannah Arendt escreveu que Auschwitz revelou a existência de uma forma específica de mal, e há os livros de Bruno Bettelheim, Victor Klemperer, Viktor Frankl, Paul Celan, Aharon Appelfeld, Ruth Klüger, Anne Frank, Elie Wiesel, Imre Kertész, Art Spiegelman e tantos e tantos outros, mas de alguma forma eles não poderiam ir além do que Primo Levi diz sobre os companheiros de alojamento, os que estavam na mesma fila, os que dividiam a mesma caneca, os que fizeram a caminhada rumo à noite escura de 1945 onde mais de vinte mil pessoas sumiram sem deixar traço um dia antes da libertação do campo. (LAUB, p. 96)

Muitos desses relatos são feitos por sobreviventes para se livrar do peso que carregam ou, principalmente, para fazer com que o mundo todo tenha conhecimento do que passaram como uma forma de conhecer melhor o mundo e do que o ser humano é capaz. Assim como para o avô, o pai e o próprio narrador de *Diário da queda*, narrar significa mostrar para o mundo o que se quer que o mundo veja. Por isso, narrar sobre a história é tornar conhecido um fato que faz parte da memória coletiva, mas de um ponto de vista ainda desconhecido, o individual, aquele da experiência particular.

Em o *Diário da queda*, o narrador faz o esforço de articular sua experiência individual com a experiência coletiva. Na sociedade contemporânea, a tendência é priorizar a formação individual, como se a história de cada um fosse resultado apenas das escolhas pessoais. O narrador faz parte do mundo capitalista, em que o individualismo é a tônica. Ao mesmo tempo, a história de sua família mostra nas figuras do avô (sobrevivente de Auschwitz) e do pai (filho de sobrevivente) como a memória coletiva atravessa o indivíduo. E, nos dois casos, como a memória traumática é *acidental*, não é fruto de uma escolha, ela escapa ao controle consciente. A escolha está em suportar o fardo silenciosamente (como fez o avô) ou em se esforçar para testemunhar o trauma, mesmo que de forma fragmentária e descontínua. Uma luta contra o esquecimento.

## CONCLUSÃO

(...)

*Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite  
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da  
[Alemanha  
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos  
[bebemos  
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul  
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio  
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete  
ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a morte é um  
[dos mestres da Alemanha  
teu cabelo de ouro Margarete  
teu cabelo de cinzas Sulamita.<sup>29</sup>*

Paul Celan

Ao mesmo tempo em que o contemporâneo adere ao seu tempo, afasta-se para que possa manter o olhar sobre ele. Não é possível que se perceba o tempo no qual se vive sem que haja distanciamento. Assim, é a partir da visão distanciada que o contemporâneo pode observar a escuridão do presente. Como afirma Agamben

---

<sup>29</sup> Tradução Modesto Carone

(2009), aquele que coincide plenamente com seu tempo não é contemporâneo. Apesar de ser engajado e de tentar mostrar a responsabilidade que se deve ter com o que é atual, refletindo sobre a escuridão do presente, o contemporâneo não naturaliza com seu tempo.

A reconstrução do passado através da lembrança auxilia na edificação do momento atual. Contudo, o paradoxo que envolve a narração do inenarrável que é o testemunho do horror é percebido em inúmeras produções literárias no último século tendo em vista a necessidade que existe em relatar ao outro.

A preservação da memória através da escrita é necessária para que o passado continue vivo no presente. A literatura proporciona uma visão de mundo e por isso tem o poder, inclusive, de revisar valores porque a liberdade da escrita está ligada à liberdade de pensamento que as relações de poder continuamente tentam cercear. A memória apresenta o passado de forma fragmentada e com profundas cicatrizes.

A Shoah, assim como centenas de tragédias das quais a humanidade tem sido vítima, não está relacionado apenas a uma época da história, mas à atualidade. Em vista disso, é possível perceber em quase todos os parágrafos do livro de Michel Laub, os traumas do nazismo e da Shoah, mesmo que nem sempre esses temas estejam explícitos na narrativa.

São diversos os traumas que envolvem a narrativa de *Diário da queda*. As personagens trazem consigo memórias que se referem à violência praticada por elas mesmas, ao sentimento de abandono e à violência sofrida; todas elas são ligadas à violência coletiva e é possível compreender, a partir da percepção da memória de cada personagem, as relações que elas estabelecem com o mundo ao seu redor.

A memória é o principal elemento presente na narrativa, visto que as relações constituem-se a partir da forma como reproduzem e preservam essas memórias. Assim como o avô do narrador preserva suas memórias escolhendo deixar de fora o evento mais terrível presenciado, o pai do narrador resolve, a partir do diagnóstico da doença que afeta a sua memória, escrever tudo o que se lembra desde sua infância.

É possível perceber na leitura da obra *Diário da queda* que a transmissão da memória é uma herança, passada de pai para filho, e tem o poder de tornar os indivíduos ainda mais próximos de seus antecedentes. Por isso, o testemunho serve para repensar a história tanto individual quanto coletiva.

Na obra de Michel Laub, o trauma está presente em cada parágrafo, mesmo que não de forma explícita. Todos os acontecimentos narrados giram em torno do trauma vivido pelas gerações passadas ou pelo que viveu na adolescência. Esses acontecimentos têm reflexo em suas ações como adulto, e isso é visto tanto em suas ações como pelo fato de o narrador ser esse homem adulto que ainda lembra-se de tais fatos.

Levando em consideração a composição do romance, a fragmentação demonstra a partir da estrutura do texto a temática da obra. A narração da memória traumática de um acontecimento é contrária à ideia de uma ordem contínua de eventos corriqueiros. Com a estrutura da obra *Diário da queda*, é possível perceber a forma como o uso da memória é simbolizado. A memória do narrador de *Diário da queda* é representada a partir da linguagem, que também demonstra a fragmentação inerente à memória a partir de notas que descrevem o que o narrador sabe sobre si, sobre o pai e sobre o avô, visto que essa fragmentação da memória recompõe a biografia das personagens.

O campo de concentração no qual o avô do narrador era prisioneiro não faz parte do caderno de memórias deixado por ele. O silêncio que compõe a caracterização do avô demonstra a força e a dificuldade que existe na narração da memória traumática. Em seus cadernos é possível perceber apenas esse vazio a partir da criação de uma espécie de enciclopédia de um mundo cotidiano, o qual sabe-se que não faz parte das lembranças que atormentavam o avô e que motivaram seu suicídio.

O trauma que habita a memória do pai do narrador está ligado ao silêncio encontrado nesses cadernos. Ao mandar traduzir os escritos, o pai acreditou que encontraria ali a explicação sobre a forma como o prisioneiro de Auschwitz foi afetado pelo trauma e também respostas a respeito do suicídio, mas ele sente-se decepcionado ao perceber o silêncio do próprio pai em relação ao que sentia.

A lembrança, importante legado que se pode deixar a descendentes, e mote da narrativa, é afetada quando o narrador descobre que o pai tem a doença de Alzheimer, responsável por limitar a possibilidade de prática de tarefas diárias simples e que envolvem a memória, e isso faz com que o pai, assim como o avô do narrador, inicie o processo de registro escrito, na tentativa de armazenar a memória que será perdida.

O narrador é atormentado pela queda de João, pela constante presença dos escritos de seu avô nas lembranças de seu pai, assim como pela doença do pai. A memória da queda do colega percorre a narrativa através das inúmeras vezes que o narrador relembra o episódio, como se a queda o perseguisse. A complexidade que reside no relato da queda durante toda a obra é encontrada nas narrativas contemporâneas que, além de recordarem o passado a partir do elemento fragmentado da memória das personagens, retratam e problematizam seu contexto social e sua realidade.

A narrativa de Laub está centrada na fragmentação da memória do avô, ao pai e do narrador a partir de suas memórias e dos rastros dos traumas vividos. A estrutura fragmentária da narrativa, construída a partir de notas e parágrafos numerados, dá a ideia da fragmentação dessa memória que é recuperada ao longo da narração. São três personagens que têm seus traumas lembrados e revividos pelo narrador na tentativa de reconstrução de sua identidade como descendente de judeus.

O estudo que envolvem os traumas que permeiam a memória das três personagens da obra *Diário da queda* permite a reflexão acerca da literatura contemporânea como a produção literária responsável e comprometida com seu tempo, que, apesar das sombras que rondam os caminhos que os indivíduos percorrem, consegue olhar para o tempo em que vive e refletir sobre essa escuridão.

O acesso à memória utilizado na construção das personagens é fundamental para o equilíbrio entre a tensão que é narrada e o desejo de transformação pelo qual a personagem passa. As três gerações que compõem a narrativa de Michel Laub são criadas a partir de suas memórias. Tanto o avô, que silencia; quanto o pai, que fica doente, aproximam-se do narrador a partir das memórias que compartilham.

A narração anda entre a memória que o narrador tem do pai e do avô e a memória da adolescência, marcada pela queda de João. E, mesmo não conectados temporalmente, os fatos narrados são unidos pela memória traumática que está inserida nas lembranças do avô, do pai e do narrador. A personagem que narra fragmenta-se ao mesmo tempo em que fragmenta os eventos na medida em que são narrados. São diversas temporalidades, desde a vinda do avô para o Brasil até a gravidez na mulher, e o fio condutor das experiências narradas é a subjetividade visto que é a narração é a tentativa de reconhecimento da própria identidade.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: COHN, G. (org.) *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, Theodor. Posições do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*, São Paulo: Duas Cidades; 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARISTÓTELES, LONGINUS, DEMETRIUS. *Peri ths Poihtikhç/ Peri uyiouç/ Peri ermhneiaç*. Translated by Stephen Halliwell, W.H. Fyfe and Doreen C. Innes. Harvard University Press, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ASSIS, Laura. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub. *Revista Graphos*, vol. 15, nº 2, 2013 | UFPB/PPGL

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

AUERBACH, Eric. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2007.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2010.

BARBERENA, Ricardo. Quando a literatura brasileira contemporânea não se encontra na contemporaneidade. In: DALCASTAGNÈ, Regina. AZEVEDO, Luciane. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla-Perrone Moysés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Correa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história das guerras*. São Paulo: Fundamento Educacional, 2014.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões sobre o livro*. Brasília: UNB, 2004.

BRISON, Susan. Trauma narratives and the remaking of the self. In: *BAL, Mieke; CREWE JONATHAN. Acts of memory: Cultural recall in the presente*. Hanover: University Press of New England, 1999.

CALADO, Eliana Alda de Freitas. *A estrutura textual do romance contemporâneo: uma análise de As pessoas dos livros, de Fernanda Young*. Graphos, João Pessoa, v. 6, n. 2/1, jun./dez., 2004.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 2ed.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21, p. 33-53, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro; Vinhedo: Editora da Uerj; Horizonte, 2012.

DANZIGER, Leila. Shoah ou Holocausto? A aporia dos nomes. Publicado em Arquivo Maaravi, *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, nº1, v.1, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.museudoholocausto.org.br/wp-content/uploads/2011/10/Artigo-Leila-Danzinger.pdf>. Acesso: 21 de set. 2014.

DIAS, Felício Laurindo; OLIVEIRA, Paulo César. Entrevista com Michel Laub. *Soletras Revista*: N. 25 - 2013.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Trad. de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Londres: MIT Press, 1996.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FREY, Luisa. *Algumas coisas que ficámos a saber sobre Michel Laub*. Entrevista retirada de: < <http://www.networkedblogs.com/S4oSd>> Acesso em: 8 de ago. 2014.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. São Paulo: L&PM, 2010.

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

GARDNER, John. *The art of fiction*. New York: Vintage Books, 1991.

GUINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. P. 199-221. ISSN: 2240-5437.

GUINSBURG, Jaime; TAVARES, Zulmira R. *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

HABERMAS, Jürgen. Nenhuma normalização do passado. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 set. 1987. Folhetim.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTMANN, Ana; LUCHESE, Fernando. *Desembarcando o Alzheimer*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

ISER, Wolfgang. O ato de fingir. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. In: *Anais do Celli — Colóquio de estudos linguísticos e literários*. 3, 2007, Maringá, 2009, p. 740-748.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KROEFF, Paulo. *Logoterapia e existência: a importância do sentido da vida*. Porto Alegre: Evangraf, 2014.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAUB, Michel. *Maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LAUB, Michel. *Falácias sobre a literatura*. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 jul. 2013. Colunistas.  
<<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/michellaub/2013/07/1313009-falacias-sobre-a-literatura.shtml>> Acesso em 21 out. 2014.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LEVINE, Peter A. *Memory, trauma and healing*. Boulder: Foundation for Human Enrichment, 2005. Disponível em: <http://traumahealing.com/somatic-experience/reference-healing-trauma-lessons-from-nature.pdf> Acesso em 20 set. 2014.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PAMUK, Orhan. *O autor implícito: conferência puterbaugh sobre literatura mundial*. In: *Outras cores: ensaios e um conto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PAVLOV, Ivan Petrovich. *Conditioned reflexes: an investigation of the physiological activity of the cerebral cortex*. London: Oxford University Press, 2003.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Vol. 05, nº 10, 1992, p. 200-215.

POLLAK, M. Memória, Esquecimentos e Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV/ Edições Vértice, vol. 3, 1989, p.3-15.

REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almeida, 2011.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1997.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SARMENTO, Rosemeri. *Percalços da memória em "Leite Derramado", de Chico Buarque*. In: GOMES, Gínia Maria. (Org.) *Narrativas contemporâneas: Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

SCHLOSS, Eva. *Depois de Auschwitz: o emocionante relato da irmã de Anne Frank que sobreviveu ao Holocausto*. São Paulo: Universo dos Livros, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: SOUZA, Ricardo Timm de (org.) [et al] *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012a.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. "O esplendor das coisas": O diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*. Vol. I | O testemunho. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012b.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos de desaparecidos políticos no Brasil. In. SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*. Vol. II | *Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012.

VANDERBOS, Gary R (Org.). *Dicionário de psicologia da APA*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *Descartes and the Post-Traumatic Subject*. in: *Filozofski vestnik*. Vol. XXIX, No. 2, 2008, p. 9-29.