

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT**  
**CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**MESTRADO/DOCTORADO**

**SAULO SCARIOT**

**MEMÓRIAS LITERÁRIAS EM *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB**

**TANGARÁ DA SERRA - MT**

**2019**

**SAULO SCARIOT**

**MEMÓRIAS LITERÁRIAS EM *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários da Universidade Estadual de Mato Grosso, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de letras, sob a orientação Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Walnice Aparecida Matos Vilalva.

**TANGARÁ DA SERRA - MT**

**2019**

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Walnice Aparecida Matos Vilalva.  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Fernando Simplicio dos Santos  
Universidade Federal de Rondônia - UNIR  
(Avaliador externo)

---

Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL  
(Avaliador Interno)

SCARIOT, Saulo.

S285m Memórias Literárias em Diário da Queda, de Michel Laub / Saulo Scariot – Tangará da Serra, 2019.

101 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso

(Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2019.

Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva

Dedico esta pesquisa a minha família e a todos aqueles que acreditaram na conclusão desta travessia.

## AGRADECIMENTOS

A pesquisa e a escrita nos proporcionam momentos de solidão e distanciamento das pessoas que amamos, sendo os livros e a tela do computador nossos companheiros no período de clausura. O olhar para cima e o curvar de nossas cabeças conectam a Deus e recarregam nossas forças com o alimento que vem da fé. Há, também, pessoas que estão sempre do nosso lado para nos amparar, a elas faço meus singelos agradecimentos.

Agradeço a minha querida esposa, Dheimy, pela compreensão durante esses dois anos dedicados a esta pesquisa.

Aos meus filhos, Isadora e Caio. Sendo a Isa quem mais sofreu com minha ausência, mas tenho certeza que os dois, num futuro próximo, terão ainda mais orgulho de mim.

Aos meus pais, Ari e Maria, por dividir a ansiedade diante deste desafio. Aos meus pais por adoção, José, Itair, Joana e Aparecida, por sempre estarem presentes na minha vida.

Um agradecimento especial a minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Walnice Aparecida Matos Vilalva, por acreditar em mim e pelo direcionamento preciso oferecido nesta pesquisa. Eternamente grato!

A todos os amigos do programa, pelos momentos de alegria e companheirismo, são pessoas que ficarão guardadas para sempre no meu coração. Espero que nossa amizade não se encerre com o fim desta pesquisa.

Aos colegas de trabalho, pelo amparo nos momentos em que foi preciso ausentar-me das minhas funções para cumprir os créditos do programa.

À Universidade do Estado de Mato Grosso, UNEMAT, e a todos os funcionários e professores do Programa – PPGEL.

À banca composta para qualificação e defesa dessa dissertação. Agradeço pela contribuição valorosa.

Agradeço a todos aqueles que fizeram parte deste projeto de vida.

## RESUMO

O presente trabalho propõe realizar um estudo sobre a configuração do discurso memorialístico presente na obra *Diário da Queda* do escritor gaúcho, Michel Laub. O romance explora o contexto de três gerações que se unem de forma fragmentada, ligadas pela herança da cultura judaica num romance marcado pelos horrores do Holocausto. Trata-se de um narrador que conta sua própria história, concomitante, às influências relacionadas ao alcoolismo, perdas, desigualdade social, opressão, entre outros pontos que caracterizam uma literatura contemporânea – o que despertou a necessidade da construção desta pesquisa. Este estudo bibliográfico se insere no contexto de uma abordagem intratextual, no desenvolvimento desta análise literária, procura-se alcançar os seguintes objetivos: analisar as relações dialógicas da composição desta narrativa no contemporâneo; compreender sobre a estética da obra aproxima-se do plano da enunciação; entender como a configuração da memória une diferentes gerações ao conectá-las ao mesmo fato histórico a partir do trauma.

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

## ABSTRACT

The present research intends to carry out a study on the configuration of the memorialistic discourse present in the book *Diário da Queda* by the writer Michel Laub. The novel explores the context of three generations who come together in a fragmented way, linked by the heritage of Jewish culture in a novel marked by the Holocaust's horrors. It is a narrator who tells his own story, concomitantly to the influences related to alcoholism, losses, social inequality, oppression, among other points that characterize a contemporary literature, which awoke the need to construct this research. This bibliographical study is inserted in the context of an intratextual approach, in the development of this literary analysis, the following objectives are sought: to analyze the dialogical relations of the narrative's composition in the contemporary; understanding about the aesthetics of the work approaches the plane of enunciation; to understand how the memory configuration unites different generations, connecting them to the same historical fact from the trauma.

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



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO I .....	17
1. DO ROMANCE MODERNO A DIÁRIO DA QUEDA.....	17
1.1 A inovação no romance de Michel Laub .....	17
1.2 O diário dentro do diário .....	23
CAPÍTULO II.....	36
2. O NARRADOR DE <i>DIÁRIO DA QUEDA</i> .....	36
2.1 A voz que fala no romance.....	36
CAPÍTULO III .....	54
3. MEMÓRIAS .....	54
3.1 A configuração do discurso memorialístico .....	54
3.2 Memória e Lembrança.....	63
3.3 Memória e Esquecimento.....	67
3.4 Memória ferida e trauma.....	71
3.5 Memória coletiva .....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFEÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	100

## INTRODUÇÃO

Michel Laub, nascido em 1973 na cidade de Porto Alegre-RS, romancista e contista, filho de engenheiro e professora, cursou o ensino básico no colégio Israelita Brasileiro. Graduou-se em Direito (UFRGS) e chegou a ingressar no curso de Jornalismo (PUC/RS), entretanto, não concluiu esta graduação. Advogou durante alguns meses, mas abandonou a profissão e mudou-se para São Paulo, onde exerceu a função de editor-chefe da revista *Bravo!*. Após, foi coordenador de publicações do Instituto Moreira Salles. Atualmente, dedica-se ao ofício de escritor e colaborador de diversas editoras e veículos no Brasil e no exterior, dentre os quais estão: Companhia das Letras e Folha de S. Paulo. Embora tenha estreado na literatura com o livro de contos, *Não depois do que aconteceu* (1998), é com a publicação de romances que sua carreira ganha evidência: *Música Anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O Segundo Tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), *A maçã envenenada* (2013) e *O tribunal da quinta quinta-feira* (2016).

O primeiro romance, *Música Anterior*<sup>1</sup> (2001), narra a vida de um juiz e seu relacionamento conflituoso com a esposa. Um casamento sem filhos. E todo o drama de sua história se passa pelo fato de ele ter condenado Luciano, um homem acusado de estuprar uma criança, situação que mexe com a vida do protagonista. Ou seja, este se dispõe ao exercício de reconstrução do passado ao contar a relação tumultuada com o pai, a mãe e o irmão, até chegar ao momento da resignação do presente, quando percebe que está num casamento desgastado pelas circunstâncias, sem nenhum futuro próspero. Nesta obra, Laub se apresenta como um escritor memorialista repleto de impasses afetivos.

O romance *Longe da água* (2004) acontece em Albatroz Rio Grande do Sul; conta a história de dois surfistas, um é o narrador do livro e o outro Jaime, seu melhor amigo. Na vida adulta, esse narrador passa por um período de fragilidade e, como refúgio, rememora sua adolescência e os momentos com o amigo na rotina opressiva dos tempos de colégio, mas, junto a esta reminiscência, volta a lembrar de Laura, a ex-namorada do amigo, por quem se sentia atraído. Neste livro, Laub demonstra o sentimento de perda e culpa por meio de um processo de busca pelo passado.

*O Segundo Tempo* (2006) relata o dilema de um adolescente de quinze anos e um jogo de futebol entre Grêmio e Internacional no ano de 1989. Durante a partida, o jovem vive o

---

<sup>1</sup> *Música Anterior* (2001), recebeu o Prêmio Érico Veríssimo da União Brasileira de Escritores na categoria revelação.

impasse de dar ou não uma terrível notícia sobre sua família ao irmão Bruno, revelação que mudaria para sempre a vida dos dois. Os lances da partida são utilizados como pano de fundo para narrar o sofrimento da vida conjugal dos pais, conflitos que o narrador, na condição de irmão mais velho, tentava proteger Bruno de informações que poderiam prejudicar sua infância. Em outras palavras a narrativa funciona como uma metáfora do que acontece com a família. O segundo tempo tem um duplo sentido: visto que no futebol, quando os times trocam de lado e recomeçam a partida, e na vida familiar quando há uma mudança brusca.

A obra *O gato diz adeus* (2009) representa as mazelas de uma relação amorosa que cai numa rotina, conduzida pelo desinteresse sexual, ciúme, brigas, traições e gravidez indesejada. O livro conta a história de um triângulo amoroso entre a atriz Márcia e os professores universitários Sérgio e Roberto, narrado em forma de documentário. Numa noite, já separada de Sérgio e profundamente deprimida, Márcia o procura para presenteá-lo com um gato que motiva a suposta retomada da relação. Laub, nesta narrativa, rompe com a estrutura dos dois livros anteriores, isto é, desta vez já não são mais evocações de uma experiência de juventude feita por um personagem anos distante do acontecido, tratam-se de acontecimentos que permeiam a vida adulta do narrador.

*A maçã envenenada* (2013) conta a história da relação existente na vida de um jovem que foge do quartel para assistir ao show da banda de *rock* norte-americana Nirvana em 1993. Esse jovem faz um paralelo de sua vida amorosa aos acontecimentos históricos, como o suicídio do vocalista da banda, Kurt Cobain, e a história de Immaculée Ilibagiza, uma mulher que ficou noventa dias presa dentro de um banheiro para fugir do genocídio em Ruanda. Todas essas histórias ocorreram no mesmo período, as quais serviram como reflexo comparativo na vida das personagens.

Seu último livro, *O tribunal da quinta quinta-feira* (2016), revela os segredos entre dois amigos, segredos, estes, registrados com a troca de *e-mails* entre ambos. Os textos falam de sexo, amor, casamento e traição, além de termos ofensivos; o conteúdo mostra uma longa crise pessoal. Quando a ex-mulher do protagonista descobre as mensagens, espalha-as com o objetivo de prejudicar imagem do ex-marido, dando início a um grande escândalo. O fio condutor da história une o destino das personagens diante de um tribunal inusitado, o qual utiliza o tema como a epidemia do vírus da aids, homofobia e os limites da intolerância no desenvolvimento da narrativa.

Com boa aceitação da crítica e vencedor de vários prêmios nacionais e internacionais,<sup>2</sup> Michel Laub foi considerado um dos melhores jovens escritores pela revista inglesa *Granta* no ano de 2012. Suas obras foram publicadas em treze países e traduzidas para dez idiomas. O estilo memorialista e temas ligados a fatos reais, considerados difíceis de ser narrados, despertam a curiosidade do público e o colocam numa posição de destaque no cenário da literatura contemporânea brasileira.

Esta dissertação caracteriza-se como bibliográfica; consiste em estudos, análises e manipulação da fonte primária do livro *Diário da Queda*, 1º edição, publicado pela editora Companhia das Letras, 2011. Nesse sentido, é realizada uma abordagem intratextual no desenvolvimento de análise literária.

Essa obra fora escolhida principalmente por abarcar elementos memorialísticos inspiradores e por esse livro ser considerado a melhor obra entre os sete romances publicados por Laub. No *blog* do autor estão reunidas resenhas, entrevistas, jornais e revistas advindas do mundo inteiro, todas elas tecem elogios, os quais indagam os elementos presentes no texto e questionam o autor a respeito das inspirações para compor esse tipo de narrativa. Esse livro já foi publicado em vários países, como: Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Inglaterra, Israel, Itália, Noruega, Portugal, Suécia e também na Alemanha, onde ganhou maior repercussão, pelo fato de o tema Holocausto estar presente na obra.

Apesar de Michel Laub ser um escritor considerado jovem no mundo literário, alguns pesquisadores já debruçaram seus estudos sobre os aspectos que compõem o estilo romanesco de Laub. Foram encontradas teses e dissertações que buscaram transcrever a efervescência nas produções deste escritor. Entre estes estudos, destacam-se os seguintes trabalhos, desenvolvidos em programas de pós-graduação: Anna Faedrich Martins, em sua tese de doutorado, *Autoficções do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* (2014), que aborda conceitos de autoficção na literatura contemporânea brasileira. Para compor a base de sua pesquisa utiliza duas obras de Michel Laub, *A maçã envenenada* (2013) e *Diário da Queda* (2011). Nessa mesma linha de pesquisa, registra-se a dissertação de Cláudia Aparecida Dan Dias, *A autoficção em Diário da Queda, de Michel Laub* (2016). Ao

---

2 Seus livros saíram em 13 países e 10 idiomas. É um dos integrantes da edição Os melhores jovens escritores brasileiros, da revista inglesa *Granta*. Recebeu os prêmios JQ – Wingate (Inglaterra, 2015), Transfuge (França, 2014), Jabuti (segundo lugar, 2014), Copa de Literatura Brasileira (2013), Bravo Prime (2011), Bienal de Brasília (2012) e Erico Verissimo (2001), além de ter sido finalista dos prêmios Dublin International Literary Award (Irlanda, 2016), APCA (2016), Correntes de Escrita (Portugal, 2014), São Paulo de Literatura (2012 e 2014), Portugal Telecom (2005, 2007 e 2012) e Zaffari&Bourbon (2005 e 2011).

passo que Jessica Sabrina de Oliveira Menezes desenvolve um trabalho comparatista das obras, em nível de mestrado, intitulado *A chave de casa, de Tatiana Salem Levy, e Diário da queda, de Michel Laub: notas da inscrição do judaísmo na literatura brasileira contemporânea* (2013), destacando a ascendência da cultura judaica presente nos personagens que compõem estas duas narrativas, com vistas também a elementos memorialistas presentes nos textos. Neste sentido, destaca-se o trabalho de mestrado de Mônica Klen de Azevedo, *O narrador de Diário da queda, de Michel Laub, e a representação da memória na narrativa contemporânea* (2015). Nessa dissertação, Klen realiza um profundo estudo sobre as questões ligadas à literatura contemporânea brasileira e aos elementos memorialísticos presentes nesta obra.

A história central de *Diário da Queda* gira em torno da configuração da memória do protagonista (cujo nome não é identificado), que decide na fase adulta registrar os acontecimentos mais importantes de sua vida, bem como compartilhar reflexões a respeito do paralelismo que faz entre sua relação com o pai e a história do seu avô, um sobrevivente de Auschwitz radicado em Porto Alegre após a Segunda Guerra Mundial. Três gerações marcadas pela herança da cultura judaica num romance memorialista, o qual percorre entre a memória individual do protagonista e as memórias coletivas de uma família que sofreu com os reflexos dos campos de concentração.

A narrativa é construída em primeira pessoa e tem como ponto de partida destacada uma crueldade praticada na infância pelo protagonista. Uma ação deliberada provocado pelo narrador e seus amigos durante a festa de aniversário do único colega góí<sup>3</sup> da turma da escola. A obsessão do narrador pela culpa no incidente e todos os desdobramentos deste sentimento manifesta o rompimento com os demais colegas, a mudança de escola, a briga com o pai, a tentativa de se redimir através de uma amizade artificial com este colega, as traições cruzadas e seus relacionamentos afetivos complicados servem como espelho para analisar a memória e os atos de seu pai e seu avô, como se ele estivesse transferindo esta culpa original para alguém por conta dos atos pregressos de seus antecessores.

Os traumas vividos pelo narrador, somados ao sentimento de culpa pela queda do amigo João, começam a ser superados quando ele reestabelece uma aproximação mais afetiva com o pai, o qual o principia a compreender e respeitar suas origens através do diário deixado pelo avô. No entanto, mesmo que o conteúdo do diário não trouxesse uma linha sequer sobre

---

<sup>3</sup> Não judeu.

as experiências em Auschwitz, é a partir dele que o narrador passa a respeitar e entender o Shoah<sup>4</sup> (Holocausto) contra o seu povo. “*Do ramo da família do 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*” (LAUB, 2011, p. 30). Vários problemas como o alcoolismo, os conflitos familiares, as brigas e um diagnóstico precoce de Alzheimer do pai levaram esse narrador-protagonista a refletir profundamente sobre sua trajetória de vida.

Em *Diário da Queda*, observa-se a presença de um narrador carregado de elementos que instigam e direcionam uma pesquisa voltada a compreender e desvendar como a configuração da memória está ligada aos fatos históricos que compõem a construção de uma narrativa tão inspiradora. A forma como esse narrador conduz a história com receio de não dizer tudo que sabe sobre si e sobre as outras personagens demonstra uma peculiaridade exclusiva dessa narrativa.

Além disso, o modo como conduz a narrativa demonstra que este narrador queria mostrar apenas o “reflexo” que o trauma da Segunda Guerra Mundial trouxe para três gerações de sua família e como cada geração lidou com tais fatos, e não a transformar em mais um livro sobre testemunho de guerra. “*Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe.*” (LAUB, 2011, p. 47).

Assim como o narrador, não pretendemos analisar as narrativas que relatam sobre as atrocidades vividas nos campos de concentração, mas as consequências advindas desta tragédia. O silêncio do avô a este respeito é quebrado pelo narrador quando ele participa da queda do amigo João, no dia do seu aniversário, sendo que as humilhações que este personagem sofre contrasta como o sofrimento sentido pelo avô na guerra. Quando o narrador percebe que está a praticar os mesmos atos exercidos pelos alemães contra seu povo, vive um sentimento de culpa que abala sua vida pacata e burguesa, propiciando uma dificuldade de relacionamento com outras pessoas, o que contribui para o uso de álcool. A superação somente ocorre na fase adulta quando decide buscar sua resiliência ao rememorar todos os fatos anteriores e fechar um ciclo marcado pelas feridas na memória de cada personagem.

---

<sup>4</sup> Holocausto.

O diário do avô dentro do romance dialoga com a forma dada ao livro, uma narrativa totalmente fragmentada, sem linearidade e dividida em pequenos capítulos, com parágrafos numerados. Mas, ao mesmo tempo em que o narrador relata as histórias ocorridas com o pai e o seu dia a dia no colégio judaico, ele retoma aos acontecimentos do presente na fase adulta. Esse movimento compõe a narração do início ao fim, deixando o leitor confuso em alguns pontos da trama.

Primo Levi, *É isto um Homem?*, e Anne Frank em *Diário de Anne Frank*, são obras que narram uma das maiores tragédias da história da humanidade, o Holocausto. Elas se assemelham ao objeto de pesquisa deste trabalho, justamente pelos indivíduos que vivenciaram esse momento traumático. Essas duas obras são citadas em *Diário da queda*, revelando uma fonte discursiva utilizada pelo autor na composição dessa narrativa.

Esta dissertação se divide em três capítulos. No primeiro, propõe-se um texto que pode ser visto como um capítulo introdutório, devido à necessidade de trazer o contexto histórico do romance moderno ao objeto de pesquisa deste trabalho. Esta apresentação versa sobre a tentativa inovadora do romance de Laub, em razão da forma oferecida ao livro. Não se descarta que se trata de uma narrativa que foge do convencional, mas que ela carrega uma herança do que havia sido escrito anteriormente. Em seguida, neste mesmo texto, realiza-se um estudo aprofundado sobre os diários que existem dentro da obra *Diário da queda*; propõe-se, então, uma análise que percorre desde os elementos presentes na capa do livro ao miolo do texto, nele buscou-se revelar que Michel Laub queria escrever um romance em forma de diário.

O segundo capítulo fora dedicado somente ao narrador. Para discorrer sobre essa personagem que conta sua própria história, foi necessária uma retomada completa do início ao fim da obra para revelar como a forma do livro está ligada ao plano da enunciação. Nesta seção, busca-se mostrar a fragilidade dessa personagem diante dos acontecimentos históricos frente a sua memória individual e como conseguiu superar seus pesares a partir do momento em que decidiu narrar e registrar todos esses acontecimentos.

Por fim, propõe-se um estudo denso voltado aos elementos memorialísticos presentes em *Diário da queda*. Para identificar esses princípios, utiliza-se as teorias de autores que debruçaram parte de sua vida acadêmica a respeito do tema memórias. Dentre eles, destaca-se os estudos de Paul Ricoeur (2007) na obra *A memória, a história, o esquecimento*, visto que ajudou a identificar como o discurso memorialístico presente no texto configura-se a partir dos traumas vividos pelas personagens da obra, e os estudos de Maurice Halbwachs (1990),

em *A memória coletiva*, o qual, por sua vez, corrobora com este trabalho ao revelar como a composição de uma memória é compartilhada com os indivíduos de uma mesma sociedade e como a história geral contribui para completar as lacunas da nossa própria narrativa.



## CAPÍTULO I

### 1. DO ROMANCE MODERNO A DIÁRIO DA QUEDA

#### 1.1 A inovação no romance de Michel Laub

Sabe-se que o romance, assim como outras artes, passou por transformações desde o seu surgimento. A pensar que Cervantes, com *Dom Quixote de la Mancha*, e outros autores do século XVII a XVIII, ganharam notoriedade pela capacidade de descrever o homem e representar as várias faces do comportamento humano extraído de uma sociedade moderna.

Neste sentido, pretende-se fazer uma reflexão sobre essa modernidade do romance, oferecendo mais destaque para o fim do século XIX, avançando um pouco mais no século XX, e mostrando que essa modernidade ainda permeia pelos escritos de Michel Laub em *Diário da queda*, partindo da premissa de que esta obra não se sustenta como um marco na literatura a ponto de cravar uma nova era do romance. Analisa-se que há uma tentativa de desprender-se de uma tradição romanesca, por conta do estilo de narrar e da própria forma estética da obra, mas que isso não passa de uma herança das demais obras já publicadas.

Sendo assim, antes das mudanças significativas no início do século XX, por conta das guerras e da própria ascensão da revolução industrial, havia um certo equilíbrio social do homem. Por isso os romancistas encontravam-se numa posição mais confortável para representar aquela sociedade. Como se houvesse um cardápio de variedades, recheados com infinitas possibilidades de coisas dizíveis, capazes de saciar as necessidades humanas. Quando o período colonial se rendeu às novas tecnologias e a disputa de poder entre nações transformou o mundo num cenário de horror, destruição e descrença, a égide mítica, começou a ser questionada. As experiências já não eram dignas de ser compartilhadas, pois também já não havia mais quem as transferisse. Nessa oportunidade surgiram romancistas capazes de aproximar as narrativas fragmentadas de uma sociedade fragilizada. Porém, houve a necessidade de mudanças significativas para que o romance, assim como as demais artes, aproximasse-se dessa representatividade.

Diante disso, o romance acompanhou mudanças radicais na literatura, desconstruindo sua estabilidade quanto à forma e à estética. Prova disso é que o romance, conforme discute Walter Benjamin (1987) em *Crise do romance*, sofreu profunda instabilidade durante todo o período em que eclodiram as ideias modernas. Julio Cortázar (1974, p. 66) em *Valise de*

*Cronópio* faz uma discussão interessante a respeito das transformações desse gênero, definindo sua trajetória ao afirmar que “O romance antigo ensina-nos que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; romance de hoje perguntar-se-á seu porquê e seu para quê.”. Anatol Rosenfeld (1996), em *Reflexões sobre o romance moderno*, abre o leque sobre essa discussão mostrando que além do campo literário, as artes, de modo geral, também estavam sofrendo modificações acentuadas na maneira de representação do homem. “Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo”. (ROSENFELD, 1996, p. 80). Logo, Theodor W. Adorno (2003, p. 56) corrobora com essa discussão e complementa “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo o cinema”.

Walter Benjamin (1987) discorre sobre o romance como um retrocesso do homem ao entrar no mundo moderno. Um período em que o homem havia perdido a capacidade de transmitir experiências, já não tinha mais nada grandioso a ser dito: “A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações e que não sabe dar conselhos a ninguém” (1987, p. 54). Nessa perspectiva, poder-se-ia ler o objeto desta pesquisa ao abordar-se a configuração do discurso da personagem avô. Tendo em vista que a força motriz do romance analisado se centra no silêncio do avô com seu diário secreto. Observa-se que Michel Laub procura revelar os reflexos dessa modernidade a partir das atitudes demonstradas na necessidade do ‘não dizer’, pois não havia nada de grandioso a ser dito, apenas experiências daquilo que sonhara que fosse. O que fica evidente na frase: “Meu avô nunca falou sobre Auschwitz” (2011, p. 80). “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar”. (ADORNO, 2003, p. 56).

Por conta disso, os romancistas dessa época passaram a criar narrativas nas quais distanciavam-se do mundo externo, a ótica de quem cria refletida na voz de quem narra voltou-se para o interior das personagens e dos homens sem história. Tanto a forma quanto a cronologia dos acontecimentos pareciam preteridos, o tempo no romance não era declarado, ficou a critério do leitor identificar o tempo na narrativa. “A cronologia, a continuidade temporal, foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo presente passado e futuro”. (ROSENFELD, 1996, p. 80). O que causou certa

estranheza nos leitores desse novo estilo romanesco, os quais estavam habituados a visualizar uma estrutura tradicional logo na apresentação das personagens.

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas conversões sociais. (ADORNO, 2003, p. 58).

Julio Cortázar (1974) confirma que essa nova maneira de escrever uma narrativa parece hoje significativa e mais compreendida, o que se transformou numa tendência entre vários autores. Segundo ele, o novo romance prosperou na literatura moderna por conta da mudança de hábito dos receptores, deixam-se levar por novas práxis de leitura. O autor ainda afirma que esse período despontou entre 1910 e 1930 e destaca outros escritores, além de: “*Joyce, Proust, Gide – tão lúcido, tão "artista", mas o pai de Lafcadio, de Nathanael, de Michel e Ménélique – D. H. Lawrence, cuja Plumed Serpent é magia ritual pura; Kafka; William Faulkner, o homem que busca a metafísica da guerra de 14 com olhos de alucinado [...]*” (1974, p. 73). Cortázar complementa:

Thomas Mann, que põe sua dialética a serviço de uma dança macabra, *A Montanha Mágica*, indagação da morte a partir da própria morte; Fedin, com o caleidoscópio de *As Cidades e os Anos*, talvez a última consequência coerente da filiação dostoiévskiana na Rússia; Hermann Broch, já no limite da Segunda Guerra, e Virgínia Woolf, flor perfeita desta árvore poética do romance, sua última Thule, a prova refinada de sua grandeza e também de sua fraqueza. (CORTAZAR, 1974, p. 73).

Anatol Rosenfeld destaca que a principal característica deste romance refere-se ao distanciamento que existe na cronologia dos acontecimentos, visto que no romance moderno a marca temporal torna-se imperceptível, parece fazer parte do indivíduo, numa sobreposição de experiências temporais as quais flutuam no monólogo interno das personagens: “Sabemos que o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico” (1980, p. 82). Ressaltando que:

Muitos dos romances mais famosos do nosso século procuram assinalar só temáticas e sim na própria estrutura, essa “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente” (Virgínia Woolf). Mesmo num romance como *Angústia*, de Graciliano Ramos, que não adota processos muito radicais, se nota intensamente essa preocupação: o passado e o futuro se inserem – através da repetição incessante que dá ao romance um movimento giratório no monólogo interior da personagem. (ROENFELD, 1980, p.82-83).

Com essa estratégia, pode-se afirmar que tais narrativas se transfiguram atemporais, tornando-as mais enriquecedoras ao se vincularem do tempo vigente, ou seja, do tempo da leitura. É por isso que essa narrativa fica mais próxima de quem lê, torna-se mais realista, adapta-se a qualquer tempo. Assim, “uma obra como a de Virginia Woolf pode ter contribuído para a consciência de nosso tempo, está em lhe ter mostrado a ‘pouca realidade’ da realidade.” (CORTAZAR, 1980, p. 74).

A presença avassaladora que desprende da realidade, nos pensamentos das personagens, hiperboliza o que existe de mais sutil na narrativa. As grandes ações já não fazem muito sentido, o olhar para a janela em uma manhã ensolarada e pensar além dela tornaram-se mais importantes que os feitos heroicos registrados pela epopeia. Exemplo disso está no livro *Passeio ao farol* (1982), de Virginia Woolf, na cena em que Sra. Ramsay estava medindo a perna do filho James para confeccionar uma meia, quando dispersa na ação e passa a refletir sobre vários devaneios. A artista consegue descrever esse olhar por várias páginas, deixando de lado tudo que caracterizasse espaço, forma e o tempo que levou para terminar a ação. Essa narrativa vale-se do que parecia ignorado por muito tempo e passou a fazer mais sentido agora. Erich Auerbach (2004, p. 487), em *A Meia Marrom*, comenta essa cena dizendo que “essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais”.

Walter Benjamin (1987, p. 56), descreve de forma poética sobre esse novo estilo de narrar, afirmando que, “é verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada”. Isso demonstra uma certa busca pela pureza no romance, por conta da interação da posição das personagens com relação à ação (ou falta dela), e pelo destaque dessas narrativas para que fossem representadas mais pela voz do narrador, o qual não tinha nenhuma pressa em oferecer espaço ao diálogo entre as personagens.

Sobretudo, ressalta-se que essas narrativas assumiram de vez sua autenticidade por contradizer as regras exigidas na composição de um romance. Nesse sentido o interlocutor fora obrigado a abrir mão de uma ordem que existia dentro da narrativa e passaram a compreender também que os limites impostos à narrativa já não faziam sentido. Sobre isso, Cortázar (1974, p.74) assinalara que:

O que importa é mostrar mais uma vez que no romance não *há fundo e forma*; o fundo da forma, é a forma. Prova-o o fato de que a linguagem de raiz poética não se presta para a reflexão, para a descrição objetiva, cujas formas naturais estão na prosa discursiva (grifo do autor).

Mesmo que já se tenha observado que o romance moderno, utiliza-se de técnicas chamadas de “monólogo interior e fluxo de consciência”. Julio Cortazar (1974) apoia-se nos pensamentos do filósofo e escritor Jean-Paul Sartre<sup>5</sup> e caracteriza esse novo estilo romanesco como uma “ação secundária”, uma ação sem limites, na qual o prosador se atira nas chamas das palavras como as mariposas procuram a luz, a fim de derramar suas angústias no texto e, por isso, não podem ficar atrelados às premissas de uma ordem a ser seguida.

Observa-se, também, que se trata uma ação indireta dos acontecimentos. Essa ação secundária corrobora em tirar o homem moderno da sua realidade e escrever sobre o que esse homem pensa e não relatar seus acontecimentos. Sobre isso, prefere-se dizer que o romance moderno mantém esse homem dentro de sua realidade, porém, opta por não verbalizar sobre suas ações e oferece tais técnicas de escrita como um refúgio até que a ordem das coisas se restabeleça.

Analisa-se que a ausência de linearidade na descrição das ações desse romance é rejeitada apenas pelo saudosismo daqueles que preferem a estrutura romanesca que reinou até o fim do século XIX, ademais seria incoerente falar de ação secundária, escrever sobre o que flui na mente do artista estabelecer regras e limites nesse texto, já que abrir mão dessa estruturação no romance é compreender também que a arte nunca existiu para apoiar-se em normas e regras finitas. Acredita-se que ela está além do seu tempo, prevê aquilo que está por vir, por conta disso torna-se imprescindível a flexibilidade da visão de quem analisa as produções artísticas.

Neste sentido, é possível observar que a literatura, assim como as demais artes, vive em movimentos constantes. Passam por períodos de estabilidades e por períodos mais acelerados. “Sartre afirma com toda clareza: ‘A literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente’. Numa sociedade (que tivesse ultrapassado esse

---

<sup>5</sup> Jean-Paul Charles Aymard Sartre (Paris, 21 de junho de 1905 — Paris, 15 de abril de 1980) foi um filósofo, escritor e crítico francês, conhecido como representante do existencialismo. Acreditava que os intelectuais têm de desempenhar um papel ativo na sociedade. Era um artista militante, e apoiou causas políticas de esquerda com a sua vida e a sua obra. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul\\_Sartre](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre)>. Acessado em: 08 de setembro de 2018.

estado de coisas), a literatura superaria a antinomia da palavra e da ação”. (CORTAZAR, 1974, p. 76).

Todavia, a presente pesquisa conclui que essas “revoluções” de que fala Sartre nunca ocorrem sem que carreguem uma tradição. Nesse sentido, ao falar-se sobre o romance contemporâneo, este apresenta questões do tempo atual, mas traz consigo uma herança que remonta a escritores como Joyce e Guimarães Rosa que inovaram na escrita romanesca de maneira tão avassaladora que os romancistas que vieram posteriormente aperfeiçoaram ou reconfiguraram as técnicas empregadas por eles. Os resultados dessa nova forma de escrever o romance foram tão brilhantes que esse estilo se propagou até a atualidade.

Leyla Perrone-Moises (2016, p. 35), observa que alguns valores básicos do romance provêm desse período. A teórica destaca, por exemplo: emprego da linguagem livre, a criação de um mundo paralelo como meio de desvendar e criticar a realidade, expressões e pensamentos reconhecíveis por outros homens, formulação de perguntas relevantes, sem pretender por respostas. Nesse sentido, conclui que: “o romancista contemporâneo continua usando técnicas narrativas tradicionais, apenas sutilmente renovadas com respeito aos diálogos e às descrições” (PERRONE-MOISES, 2016, p. 36).

Beatriz Resende (2008) aponta sobre o caráter de multiplicação da literatura brasileira contemporânea, com relação à concepção de que existe uma baixa vendagem e, conseqüentemente, a falta de novas produções. A autora vai na contramão desses pensamentos e acredita que “se publica muito, que novos escritores e editoras surgem todos os dias, e que comenta-se e consome-se literatura” (RESENDE, 2008, p. 16). Na sequência ela justifica sobre essa constatação ao afirmar que a forma sedutora com que os livros estão expostos nas gôndolas dos supermercados para atrair mais clientes, o acesso à internet e os prêmios literários instituídos e o grande valor disponibilizado aos autores premiados são fatores que corroboram para o surgimento de novas produções literárias na atualidade.

Diante de tais elementos faz-se perceber que, diferentemente do que outros críticos apontaram num passado recente, a literatura não está se acabando, talvez nunca se tenha produzido com tamanha frequência. Essa efervescência nas produções literárias poderia ser sinônimo de má qualidade, no entanto, Beatriz Resende (2008, p. 17) afirma que o romance contemporâneo está “*sobrevivendo às facilidades do computador, desprezando e a obviedade dos programas de criação de texto, a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade*”. Ainda complementa dizendo que:

Em praticamente todos os de autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século. Imaginação, originalidade na escrita e um surpreendente repertório de referência da tradição literária (sobretudo modernista) mostram que, como já disse uma vez, com as costas doendo, menos e correção imediata feita pelos programas de computador, nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem. (RESENDE, 2008, p. 17).

Nesse sentido, talvez possa-se dialogar a respeito do enfrentamento da literatura contemporânea com relação a outros mecanismos de entretenimento, que fazem parte do cotidiano da sociedade na atualidade e colocam a frequência das leituras desses romances numa condição de preteridos, o que não se pode afirmar seria a inexistência de novas produções literárias com qualidade. Nesse sentido, pode-se dizer que em *Diário da queda* estão presentes todos os elementos inovadores citados por Beatriz Resende, além disso, não se pode negar que trata-se de uma literatura que causa um impacto do interlocutor pelos elementos memorialísticos presentes no texto e a forma oferecida a obra, algo que contribuiu e muito para que este livro ganhasse destaque na literatura nacional. Embora todos os elementos inovadores demonstrem uma individualidade na composição dessa obra, observa-se que nela há uma herança do que fora produzido anteriormente.

## 1.2 O diário dentro do diário

Em *Diário da Queda* (2011), observa-se uma semelhança do romance moderno pela fragmentação oferecida na estrutura do livro. Trata-se de uma narrativa que revela, também, sua principal fonte na construção do texto baseado nas memórias do narrador. A divisão dos capítulos, a ausência de diálogo e a falta de linearidade aproxima-o das mudanças na forma de narrar. Por conta dessa transformação, evidente na estrutura da obra, instiga a pensar como esse autor utilizou essa liberdade no contemporâneo, somado aos resquícios de uma herança do romance tradicional, para representar e reunir todas as memórias das três gerações num romance em forma de diário? Até que ponto esse romance aproxima-se de um diário e em que momento se distancia?

O plano estrutural do livro sugere características que oferece a forma na composição da configuração do discurso memorialístico uma vez que os fragmentos curtos, com histórias intercaladas, tiram a sequência da narrativa e assemelham-se à maneira como as lembranças são reconstruídas pelo narrador. Neste contexto, pressupõe-se que o processo mnemônico das

lembranças registradas na fase adulta tem por objetivo revelar o esforço da voz narrativa em rememorar-se de todos os acontecimentos no formato, daquilo que seria um diário. O próprio texto ganha uma dimensão dessa reconstrução, uma remontagem segmentada dos acontecimentos do passado, os quais conduzem o leitor a compreender a sequência da obra quando a narrativa se encaminha ao fim.

A edição analisada revela muito sobre o que vem no miolo do texto. Ou seja, na apresentação do livro têm-se o título e o nome do autor no canto superior esquerdo em letras minúsculas, com o mesmo tamanho da fonte. Ambos se diferem por conta da cor laranja atribuída ao título, enquanto o nome do autor aparece em letra branca vazada no fundo acinzentado da capa. Analisa-se, portanto, que a cor laranja fora escolhida justamente para oferecer mais destaque para a obra e, por conseguinte, tirar o foco do nome de quem a criou. Da mesma forma, o autor está representado na sequência do título sem a presença de nenhum tipo de separação por pontuação, o que nos remete a pensar o título e nome do autor como um só, esta unidade apenas sinaliza que a obra tem muito sobre quem a escreveu.

A cor cinza que predomina toda a capa do livro exprime um caráter enfadonho, melancólico, sem movimento, algo que lembra muito os campos gelados dos refugiados da Segunda Guerra Mundial. Essa cor, além de apresentar esse olhar entristecido, simboliza também a memória, como se a luz das lembranças ainda estivesse baixa na sobra do esforço de trazê-la à luz mais clara daquilo que se pretende lembrar.

No entanto, o que chama mais atenção num primeiro contato com o livro, é a imagem do que seria um diário de capa dura com um prego grande cravado ao meio, de baixo para cima. O diário com o prego ao meio pode ser interpretado de duas maneiras: a primeira corresponde à queda do João no dia do seu aniversário de treze anos, como se o prego configurasse os sofrimentos e os ferimentos ao ser derrubado pelos colegas. Outra leitura leva a pensar sobre o dissabor em escrever a respeito de todos os traumas vividos pelo avô, pai e principalmente de si na forma de um diário, como se o prego gravasse a memória que não se pode alterar, somente revivê-la. Ainda na mesma imagem, percebe-se uma abertura, uma lacuna entre duas partes do diário, como se estivesse evidente que, ao tentar escrever o passado, torna-se compreensível que sempre ficaria um hiato daquilo que não se consegue lembrar, isto é, aquilo que ficou no esquecimento.

A orelha que auxilia o leitor na demarcação das páginas traz o resumo da obra em letras brancas vazadas ao cinza predominante. A apresentação da narrativa somente finaliza no início na segunda orelha com os dizeres "por que o mundo é desse jeito? E como um



indivíduo se torna aquilo que é?". Em seguida a foto de rosto autor em preto e branco, preenche o restante do espaço com uma breve biografia de sua vida de escritor.

Ao folhear a obra, verifica-se que as letras na fonte doze, impressas em folhas de papel reciclado, com espaçamentos entre linhas bem acentuados, facilita a leitura e não a deixa cansativa. Antes de começar a história, vê-se uma dedicatória de pai para filho, com os dizeres em itálico "*Para meu pai*". A falta de pontuação na mensagem sinaliza que mais coisas pudessem ser ditas, mas que por ora seria o suficiente para saber o que viria no decorrer da narrativa.

No corpo do livro há uma diretriz na organização da obra, dividida em 10 seções – talvez por falta de uma melhor denominação, poderíamos chamar de capítulos, ou blocos – são eles: *Algumas coisas que sei sobre meu avô* (com 38 fragmentos numerados); *Algumas coisas que sei sobre meu pai*; (com 31 fragmentos numerados); *Algumas coisas que sei sobre mim*, (com 31 fragmentos numerados); Notas (1); (Com parágrafos não numerados); *Mais algumas coisas que sei sobre meu avô*, (com 22 fragmentos numerados); *Mais algumas coisas que sei sobre meu pai*; (com 28 fragmentos numerados); *Mais algumas coisas que sei sobre mim*, (com 26 fragmentos numerados); Notas (2) (com parágrafos não numerados) e Notas (3) (também sem parágrafos numerados); *A queda*; (com 35 fragmentos numerados), por fim, *O diário* (com 40 fragmentos numerados).

Observa-se que o fio condutor para tecer uma análise sobre a obra, neste momento, está imbricado na palavra "diário", afinal, que diário é esse da obra de Michel Laub? Essa pergunta causa uma inquietação no pesquisador, justamente por ser esta a estética principal da obra, uma vez que fica muito evidente a pretensão do autor em escrever um romance em forma de diário.

Com o objetivo de perscrutar acerca disso, caminhamos primeiro em direção a querer compreender um pouco mais a respeito desse gênero para, assim, aproximá-lo do romance. Logo, deparamo-nos como as considerações de Béatrice Didier (1996), a qual relaciona a prática de um escritor em utilizar o diário, não como uma escrita das suas intimidades, mas simplesmente como suporte para seus livros. Em outras palavras, a autora complementa que esse tipo de ação, por parte do escritor, trata-se de uma fase em que o artista utiliza para registrar anotações sobre suas ideias, desta forma, quando estiver em plena atividade de escrita, recorre à essas anotações para produzir sua obra. Nesse sentido, o diário gera outros textos, uma espécie de gênese para outras escrituras, uma estratégia propícia para a literatura,

“[...] el diario es un texto que genera outros textos uma gênese permanente<sup>6</sup>” (DIDIER, p. 46).

Entretanto, essa prática entre os escritores, como afirma Béatrice Didier, não se pode afirmar em Laub, pois não encontramos elementos que pudessem afirmar que ele utilizava este tipo de estratégia na produção das suas obras. O que fica presente dentro do texto, e é isso que queremos destacar, é a pretensão do escritor na forma oferecida ao livro, ou seja, a estrutura de um diário.

Philippe Lejeune (2008), pesquisador que debruçou grande parte dos seus estudos em torno da autobiografia<sup>7</sup> e escrita íntima, ajuda-nos a compreender como discorrer sobre esse gênero. Com base nessas pesquisas, para afirmar que um romance se assume como diário, é necessário haver algumas características primárias. A primeira relaciona-se à presença de datas, tais como dias, meses e anos, os registros costumam ser cronológicos, um ponto chave de marcação do tempo aos acontecimentos. E, também, a presença de um narrador em primeira pessoa, diferindo que este narrador é autobiográfico, visto que produz uma escrita de si para si mesmo, isto é, não tem intenção de revelar ao outro. Expressões do tipo “querido diário” ou nomeá-lo também fazem parte dessa composição, mas a principal particularidade ocorre quando o autor assume a autoria dos acontecimentos dentro da obra, utilizando seu nome em uma das personagens.

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, retrato, autoensaio). (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Seguindo essa linha de pensamento e aproximando-se da obra *Diário da queda*, pode-se afirmar que, mesmo que o narrador não tenha o seu nome revelado e que o autor não assume como sendo uma das personagens da narrativa, não podemos afirmar que esta obra se trata de uma autobiografia. O que fica evidente é a magia da criação, pois o autor viu na

---

<sup>6</sup> O diário é um texto que gera outros textos ou uma gênese permanente. (Tradução nossa).

<sup>7</sup> Mesmo que seja recorrente a crítica afirmar que existem elementos em *Diário da Queda* (2011) que o aproximam da "autobiografia e da autoficção", verifica-se que isso não se consolida pelo fato deste narrador não falar somente sobre si, ele narra também sobre as memórias do avô e as do seu pai. Com base nesta breve reflexão, não nos sentimos seguros em direcionar essa pesquisa nesta análise. O arrimo oferecido por Philippe Lejeune, fora somente para explorar o gênero diário.

estrutura do diário a estrutura do romance, porém, como esse diário deveria ser uma escrita do dia, não podemos afirmar que o livro é um diário.

As memórias registradas em diário é a escrita de um passado muito recente, como próprio nome diz sobre ele, deve-se, portanto, ser escrito quase que instantaneamente. Ninguém, a que se sabe, teria a intenção de escrever sobre si e revelar suas intimidades mais profundas ao outro. Mas, como percebemos, a necessidade de escrever serve como um suporte para armazenar as lembranças daquilo que ficaria no esquecimento e também como um ato de libertação dos seus traumas. Esses dois fatores estão presentes nos personagens pai, avô e no narrador, cada qual com as suas singularidades.

O livro *O Diário de Anne Frank* (2014), por exemplo, mostra bem como seria um diário, já que apresenta ao leitor os relatos de uma adolescente alemã, de origem judaica, que conta suas crônicas diárias. No entanto, o que o tornou um dos livros mais traduzidos no mundo é a relação que ela faz da família com o sofrimento passado durante a guerra, sob a perspectiva de uma criança. Anne não tinha a intenção de publicar essa narrativa, fora seu pai, o senhor Otto, quando retornou de Auschwitz, e ao encontrar os escritos da filha, que os entregou aos historiadores. Nesse livro, verificam-se todas as características de um diarista, a presença de datas, nome, e até mesmo um codinome para o diário, Anne chamando-o de “Kitty” revela que se trata do gênero diário. O Diário de Anne Frank é lembrado em *Diário da Queda* (2011) como uma obra que mostrou ao mundo o sofrimento dos oprimidos na Segunda Guerra Mundial. Como no trecho:

Querida Kitty

A Turquia entrou na guerra. Grande entusiasmo. Ansiosos aguardamos notícias.

Sua Anne.

Sexta-feira, 19 de março de 1943 (FRANK, s.p.).

Assim, ao voltarmos para o objeto de pesquisa, não encontramos a mesma formatação que o *Diário de Anne Frank*. Porque a obra não apresenta a cronologia dos acontecimentos através de datas indicando o tempo na narrativa, e mesmo que o narrador se apresente em primeira pessoa, seu nome não aparece sendo uma das personagens. Por outro lado, há elementos formais do diário dentro desse romance, como se o sujeito da enunciação quisesse dar voz às personagens para revelar suas intimidades pela escrita.

Diferente da menina Anne, ao pensar a composição dessa narrativa, o artista não queria escrever um diário, mas sim um romance. E, no ponto de vista da liberdade criativa da narrativa moderna, ele enxergou na estrutura do diário a inquietação própria da forma do romance contemporâneo. Como se a metáfora dos “diários” estivesse representada na estruturação da obra, primeiro, nos cadernos escritos pelo avô, antes dos mesmos serem traduzidos, eram vistos pelo pai apenas como uma possibilidade de conhecer o passado do patriarca. E, a partir dessa decepção, passou a escrever suas memórias quando fora diagnosticado pela doença de *Alzheimer*. O narrador verbaliza toda essa ligação entre as gerações como uma herança para o filho que iria nascer, uma mescla dentro do romance, trata-se de um texto dentro de outro texto.

Mesmo que não seja possível identificar as datações em *Diário da queda* (2011), revelando literalmente a cronologia dos acontecimentos, o fato da numeração nos fragmentos iniciando com o número (1.), seguido de ponto, indica uma ordem, sugerindo o primeiro dia do mês. Esses números aparecem sempre no canto superior esquerdo, ainda se tem um fato importante, somente dois dos onze capítulos chegam a (31.), como se fosse a metáfora do fim de cada mês. Todavia, como o romance moderno não segue uma fórmula, os outros capítulos não aderem a esse padrão, o último chega a contar (40.), e o menor deles não passa de (22.).

O nome do livro, a sequências das numerações e os registros das memórias são características que levariam a maioria daqueles que tiveram acesso à obra a pensar que se trata de um romance/diário, ou outro nome que se queira chamar. No entanto, fica evidente que estamos diante de um paradoxo com relação à obra. Como já sinalizamos, na realidade não é um diário, o autor organizou as memórias de um narrador em forma de diário, porém, essa construção ficou inacabada, justamente pelo fato de ser uma escrita muito distante do tempo vivido para o tempo narrado.

Se imaginarmos que esse narrador na fase adulta decide registrar as memórias da sua vida e de sua família no presente, logo, o tempo narrado está próximo do tempo da escrita, no entanto, distante da experiência vivida, o que torna essa memória incompleta e cheia de lacunas por conta deste distanciamento. Sendo assim, pode-se afirmar que não é uma narrativa do dia, não é um diário, é uma narrativa do que foi lembrado no dia, por isso paradoxal, o escritor cria um efeito estético na obra para que enxergássemos no romance um diário, mas que na realidade não é aquilo que se vê. O narrador não teria competência enunciativa para narrar esse dia, uma vez que a tarefa caberia somente para quem viveu e narrou aquele dia.

Percebe-se que essa ordenação da sequência numérica dos blocos oferece a noção de linearidade, uma ideia de continuidade, como se fosse um caminho a ser percorrido. No entanto, nota-se que somente a estética do livro mostra essa organização, uma vez que o conteúdo das lembranças dentro de cada bloco quebra essa linearidade. Isso porque cada número representa uma parte da história de uma memória muito específica, a qual se altera quase que instantaneamente no bloco seguinte, ou dentro dele mesmo por outra lembrança. Esse movimento entre o que é lembrado e o que é registrado, representa um certo mistério sobre aquilo que se revelaria logo adiante, como se o narrador ainda estivesse com receio para contar tudo que sabe.

Essa interrupção das lembranças narradas deixa muito condensada a história dentro de cada parte numerada, como se ali existisse muito mais coisa a ser dita. Por isso, as histórias ficam sobrepostas umas sobre às outras, as quais logo se subvertem desordenando a sequência da narrativa, mas não a estética. Isso explica porque a presença das Notas (01), Notas (02) e Notas (3) fazem um resumo das páginas anteriores, organizando o desfecho. Aliás, a palavra “notas” remete à ideia de explicações, esclarecimentos da desordem dos fragmentos, como se as informações, ali contidas, não fossem suficientes para compreensão da narrativa.

Explorando um pouco mais a respeito da ideia de sobreposição das histórias em forma de blocos, sugere-se que toda a narrativa desse livro fosse a construção de uma grande muralha. Como se as partes numeradas fossem pequenos blocos de pedras que são colocados umas sobre às outras, formando a história. Essa estrutura de parede é como a memória, mesmo que esteja uma sobre a outra, não quer dizer que uma memória é mais ou menos importante, não há a valoração de cada parte, elas estão inter-relacionadas e se completam entre si oferecendo forma ao texto. Essa inter-relação entre os blocos estão relacionadas e ao mesmo tempo opostos, pois se trata de uma interposição, porque os objetos encontram-se entrelaçados, mas diferentes uns dos outros.

E ao mesmo tempo que esses blocos subvertem a sequência, quebrando a linearidade da história, o conteúdo deste mesmo bloco é retomado logo à frente para que se tenham condições de compreender o texto. Quando se inicia o livro, não fica claro sobre mote narrativo na apresentação das personagens, a voz narrativa apenas começa narrando sobre o avô, entretanto, naquele momento apenas sinalizaria que algo o incomodava muito e que, *a priori*, não queria dialogar sobre. Nesse caso, o narrador prepara o interlocutor sobre a queda de João como sendo seu principal trauma, causando uma expectativa no que viria adiante.

Quando acontece essa retomada da história fica visível como as memórias estão sobrepostas, inter-relacionadas e interpostas. A ideia de sobreposição lembra como essas histórias condensadas estão colocadas umas sobre às outras em forma de blocos, e se inter-relacionam umas às outras para dar sentido a narrativa, e por fim, interpostas por conta das mudanças, muitas vezes, de forma abrupta a sequência da narrativa.

Esse jogo de construção e revelação do passado vai se desenhando no decorrer da narrativa, com "algumas coisas que sei sobre meu avô" e "algumas coisas que sei sobre o meu pai" demonstrando uma imprecisão nessas memórias. Isso corrobora a ideia de que não se trata de uma autobiografia, já que ele não narra somente sobre sua história, mas a de toda sua família, pois o neto (narrador) só poderia falar sobre o avô a partir daquilo que a sensação da lembrança causou nele no momento da leitura do diário deixado pelo prógono. Assim, quando ele narra sobre o pai, narra-se a partir da perspectiva de si, isto é, daquilo que ele lembra, não é na ótica do pai e nem a do avô, mas sim a sua ótica. A partir do momento que o narrador começa a falar sobre si, as certezas sobre as memórias ganham um pouco mais de força, já que se trata daquilo que ele sabe sobre si na sua própria perspectiva. Estamos falando de autoridade para narrar, ninguém – além de um narrador onisciente – pode apropriar-se da narrativa do outro, pois se trata de algo muito íntimo, diríamos confidencial. Sendo assim, por mais que se saiba sobre a narrativa do outro, sempre será a partir da ótica de quem narra.

Isso demonstra também por que a estrutura do romance está fragmentada, como se fosse um objeto quebrado e caberia a alguém a missão de juntar e colar todas as partes deste objeto para formar o todo. O que é possível trazer da memória é sempre uma parte quebrada, não é possível trazer a memória completa, é impossível formar o quadro de todas as lembranças completando essa totalidade. O movimento de caminhar pelas memórias do avô e depois explorar acerca das memórias do pai é justamente uma forma de refazer, de remontar o que está separado. Não é somente sobre o que eu sou, o efeito de fragmentação vem do efeito de sobreposição de um bloco que vai gerando uma continuidade ao outro, nesse caso, refere-se a uma continuidade com rupturas, como se faltassem algumas partes para completar este objeto. E para preencher essas lacunas, o imaginário acontece como se a real expressão fossem algumas coisas que "acredito" que sei sobre meu avô e algumas coisas que "acredito" que sei sobre meu pai. Não é o avô e nem o pai que lembra, é o que o narrador imagina que seja sobre eles.

Esse conceito de fragmentação lembra muito as teorias de Georg Lukács<sup>8</sup>, no livro *A teoria do romance* (2000). O autor dialoga de forma contundente acerca do romance enquanto representação do homem na sua modernidade. O filósofo e crítico literário entendeu que o romance fora constituído a partir de uma cisão que ocorre entre o homem e as forças transcendentais, por conta disso este homem perdeu sua totalidade, tornando-se um ser fragmentado na era moderna. Nesse caso, o que houve fora uma nova forma de olhar para o romance e perceber que era inevitável esse rompimento, principalmente devido às transformações que ocorriam no mundo naquela época, pois as divindades já não eram mais um norte a ser seguido.

O princípio criador de gêneros que se tem em vista aqui não exige, porém, nenhuma mudança de mentalidade; antes, força a mesma mentalidade a orientar-se por um novo objetivo, essencialmente diverso do antigo. Significa que também o antigo paralelismo entre a estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas está rompido. (LUKÁCS, 2000, p. 37).

Para Lukács, o romance é a forma necessária da modernidade. Esta modernidade se caracteriza pela consciência da cisão, que se constata por ser inevitável pela necessidade da busca do sentido e, já que a humanidade havia perdido seu encantamento pela vida mística, facultando-lhe a presença do sagrado, restando-lhe a sensação permanente de desabrigo da alma. Sendo assim, o romance seria uma construção “problemática” que simboliza uma modernidade que perdeu o sentido da vida.

Em *Diário da queda*, podemos destacar que o efeito de fragmentação acontece tanto na estrutura do texto como na configuração das personagens. A forma que se constitui o romance demonstra essa tentativa de reconstrução das partes estilhaçadas no passado, portanto, o autor vê na estrutura do romance a representação desse esfacelamento e o constrói a partir de uma memória condensada que vai se formando por pequenos blocos intercalados ao longo da narrativa. Logo, as personagens são o reflexo dessa estrutura fragmentada. Se aproximarmos as teorias de Georg Lukács, a personagem avô, por exemplo, veremos que ele carrega características fortes da presença dessa cisão. Primeiro por ser um imigrante sobrevivente dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, o que corrobora a pensar que neste período havia uma efervescência do desabrigo da alma pela humanidade.

---

<sup>8</sup> Georg Lukács foi um filósofo e historiador literário húngaro. Como crítico literário, Lukács foi especialmente influente, sendo reconhecido como o precursor dos estudos sociológicos da literatura ficcional. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy\\_Luk%C3%A1cs](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy_Luk%C3%A1cs). Acessado no dia 12 de janeiro de 2019.

Outro fator está na cisão que ocorre ao deixar sua história e sua identidade para viver em outro país, isso transcende ao rompimento da alma e junto a ela o sentido à vida, isso é comprovado pela culminância do seu suicídio.

Ainda a respeito do diário em forma de romance, vemos a necessidade de uma análise que caminhe na esteira da hibridização das teorias de Mickael Bakhtin, no livro *Questões de literatura e de estética* (2002). De acordo com a proposta do autor, esse fenômeno manifestasse-se de forma intencional, a fim de constituir a finalidade estética do romance. Nesse contexto, mescla-se parte do ponto de vista entre autor e personagem, pois se trata de duas vontades linguísticas individuais, uma está representada sobre a outra, ao passo que cria uma tensão na narrativa, “[...] são duas consciências, duas vontades, *duas vozes* e, portanto, *dois acentos* que participam do híbrido literário intencional e consciente.” (p. 157). O híbrido intencional de Bakhtin coloca em confronto dialógico os diferentes pontos de vista, vozes, linguagens ou mesmo línguas, numa estrutura conflituosa, gerando um campo de tensão entre as linguagens envolvidas.

Num híbrido romanesco intencional trata-se não apenas (e não tanto) da mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, mas principalmente do choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo. É por isso que um híbrido literário intencional é um híbrido semântico, porém não abstratamente semântico, lógico (como na retórica) mas de sentido social concreto. (BAKHTIN, 2002, p. 158).

O híbrido romanesco se caracteriza pela fusão num só enunciado de dois enunciados socialmente distintos. A construção sintática dos híbridos intencionais é rompida por duas vontades linguísticas individualizadas. (BAKHTIN, 2002, p. 158).

Neste sentido, a linguagem do autor está representada em *Diário da queda* pela metáfora do diário, no romance enquanto criador, o qual manifestou seu ponto de vista na forma. O léxico linguístico (a fala) completa-se na voz do narrador de modo cambiante permeando nas experiências das demais personagens. Percebe-se que a vontade do autor ao criar um romance, em forma de diário, demonstra uma finalidade estética, inovadora, criativa, que representa a liberdade oferecida pelo romance contemporâneo. Ao passo que essa estética completa-se com o narrador na linguagem, propriamente dita, constitui assim a necessidade de contar. Portanto, o ponto de vista de um está representado na forma e o do outro na linguagem.



Em linhas gerais, a hibridização, de Michael Bakhtin, trata de uma linguagem da sociedade contemporânea, proferida através da pessoa que fala no romance, neste caso, o narrador. Uma técnica usada para dar aclaramento ao texto, para a linguagem ganhar originalidade quanto estética da obra. Dialogando com a proposta em questão, Michel Laub (2011), consegue trazer a linguagem do diário para o romance, a linguagem da personagem ressoa no formato do diário.

Nesse contexto, compreende-se que *Diário da queda*, oferece ao leitor a oportunidade de fazer sua própria interpretação acerca das intenções sobre a obra. Mesmo deixando claro que em nossa interpretação configura-se um romance, vale lembrar que essa leitura não pode ser absorvida como única e absoluta. Isso porque os elementos presentes nesse romance levam a crer que se trata de um romance com as características de um diário, o que convida o interlocutor a pensar que está lendo um diário. Sendo assim, é inevitável a existência da forma de um gênero dentro de outro gênero, ou melhor, pode-se afirmar que estamos diante de partes da forma de um diário dentro de um romance. Em outras palavras, essa obra transcende a sua forma oferecendo espaço para outro texto dentro dela.

Quanto a essa questão, as contribuições Gérard Genette (2010), a respeito de *Transtextualidade*, são de grande valia. Segundo o autor, cinco são os tipos de relações transtextuais: a *Intertextualidade*, a mais frequente delas, pois se trata da presença efetiva de um texto em um outro. *Paratextualidade*, que são os subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações. *Metatextualidade*, que seria a semelhança crítica entre textos, a relação de comentário que une um texto a outro texto, sem que seja preciso citá-lo. *Arquitextualidade*, a qual estabelece uma relação do texto ao qual pertence, incluindo os tipos de discurso, os gêneros literários, entre outros. Por fim, a *Hipertextualidade*, que seria toda relação que une dois textos, como se o texto B – hipertexto ligado ao A – hipertexto, como texto derivado de outro texto preexistente.

Sobre essas relações transcendentais entre textos, verifica-se que aquela que mais se aproxima de *Diário da queda* seria a *Arquitextualidade*, pois a obra se recusa a mostrar o que parece ser evidente, ou seja, um paradoxo. A taxinomia<sup>9</sup> que define o romance subverte-se

---

<sup>9</sup> Taxinomia é o estudo científico responsável por determinar a classificação sistemática de diferentes coisas em categorias. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/taxonomia/>>. Acessado no dia 15 de janeiro de 2019.

pelo nome na capa do livro e a forma da escrita do texto, isso porque toda a estrutura assemelha-se ao diário. Nas palavras do autor:

Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez (pois o gênero não passa de um aspecto do arquitexto) o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. (GENETTE, 2010, p. 17).

Ainda nos pensamentos Gérard Genette, acredita-se que a *Arquitextualidade* deve ser identificada pela percepção do leitor, este interlocutor é quem tem o consentimento em dizer de qual categoria esses textos são cambiantes entre um e outro. Afinal, já que estamos diante de uma dualidade entre gêneros, nada seria mais coerente afirmar que a determinação que generaliza a obra de Laub fosse deixada às margens de outras interpretações, as quais podem muito bem discordar da ótica desta pesquisa, já que acreditamos que se trata exclusivamente de um romance, mas que ganha uma estrutura estética do diário. “Em suma, a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto” (GENETTE, 2010, p. 17).

Em *Diário Mínimo* de Umberto Eco (1985), por exemplo, não há essa pretensão de escrever um romance em forma de diário, o nome que vem na capa do livro seria apenas o título de uma seção da revista onde Eco publicava seus textos. O autor explica que o caráter diarista pelo qual ele escrevia fora pouco a pouco se aproximando do exercício da ficção literária sobre paródias das polêmicas vividas pela sociedade italiana na época. Contar o mundo às avessas, como se fosse o famoso escritor Manzoni<sup>10</sup> lido nas técnicas de Joyce, ou Nabocov contando a história de um jovem que estava apaixonado por mulheres septuagenárias, também faziam parte de sua criação.

Sobre o termo paródia, Gérard Genette (2010) contribui dizendo que:

A paródia estrita e o travestimento procedem por transformação de texto, o pastiche satírico (como todo pastiche), por imitação de estilo. Como, no sistema terminológico corrente, o termo paródia se encontra, implicitamente

---

<sup>10</sup> Alessandro Francesco Tommaso Manzoni foi um escritor e poeta italiano - um dos mais importantes nomes da literatura de seu país. Escreveu *I promessi sposi*. Foi ainda senador do Reino da Itália. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Alessandro\\_Manzonei](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Manzonei)>. Acessado no dia 15 de janeiro de 2019.

e, portanto, confusamente, investido de duas significações estruturalmente discordantes, conviria talvez tentar reformular esse sistema.

Nesse sentido, verifica-se que a paródia satírica seria aquela que mais se aproxima do estilo de Umberto Eco. Mesmo não tendo a pretensão de realizar uma análise mais profunda acerca deste romance, ele serve para contrastar com *Diário da queda*, já que em *Diário Mínimo* não existe o paradoxo entre a estrutura do diário e o romance. Nesse romance, o autor deixa claro que seu propósito seria satirizar, transformar acontecimentos verídicos em textos curtos para divertir o seu público. Mas que, sobretudo, a paródia para ele seria ajudar as pessoas a olhar para as coisas mais sérias com a devida suspeita. "Fato que muito me conforta, porque uma das primeiras e mais nobres funções das coisas pouco sérias é lançarem uma sombra de desconfiança sobre as coisas demasiado séria – e é essa a função mais séria da paródia" (ECO, 1985, p. 8).

Por fim, acredita-se que Michel Laub consegue juntar todos os elementos de uma narrativa moderna no contemporâneo. Tanto o narrador, em primeira pessoa, quanto a estética da obra, demonstram que se trata de uma narrativa inovadora. *Diário da queda* consegue abarcar a memória de três gerações marcadas por traumas pessoais e históricos, algo que vai ao encontro do que seria o homem fragmentado no contemporâneo, pois tanto a pessoa que fala no romance quanto a estrutura da obra contribuem para que tenhamos esta interpretação. Sendo assim, os diários que existem dentro desse romance seria o liame entre a intenção do autor, no que se refere à inovação do gênero romanesco, às memórias das personagens.

## CAPÍTULO II

### 2. O NARRADOR DE *DIÁRIO DA QUEDA*

#### 2.1 A voz que fala no romance

O universo romanesco, em resumo, é basicamente um mundo incomum, repleto de vozes, sem compreender a realidade de cada uma, tampouco revelar sua origem. A nitidez que instiga a necessidade de uma pesquisa direcionada para compreender a essência daquele que conduz a história, o narrador, é a mesma rescendência que faz ao romance. “Contudo, qualquer pergunta que procure uma caução para os entes do romance conduz exclusivamente à única realidade de linguagem, de uma voz: à do narrador” (TACCA, 1983, p. 62).

O narrador possui uma função imprescindível no romance, sem ele é impossível a existência deste gênero literário e a transmissão ao leitor das informações extraídas da imaginação do criador. Mesmo ao confundir o autor com aquele que conta a história ou compreender que algum personagem assume esta função, precisa-se dissociar o autor/narrador e narrador/personagem. Por ser o narrador aquele que assume a verdade na ficção, ele conta o que sabe, não assume a responsabilidade das mentiras presentes no texto. “Basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance. Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance” (TACCA, 1983, p. 63).

Aquele que narra (aquele que traz informações sobre a história que se narra) é sempre o narrador. A sua função é informar. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a quantidade de informação. Qualquer pergunta, em rigor, ao narrador. Bem vista as coisas, pode sempre atribuir ao autor, ao personagem ou ao leitor. (TACCA, 1983, p. 64).

De acordo com as teorias de Oscar Tacca (1983), no livro *As vozes do romance*, é possível verificar a caracterização de vários tipos de narradores e a evolução no romance, principalmente a respeito da desconstrução de um narrador *omnisciente*, com a capacidade de penetrar nas consciências e explorar o visível e o invisível nos personagens, “Este modo de operar, que durou muito tempo quase sem objeção, entra em crise no século XX” (TACCA, 1983, p. 69).

Ao longo do tempo, o narrador em primeira pessoa ganha mais espaço justamente por representar as limitações do homem na era moderna, isso porque o narrador onisciente já não conseguiria atingir essa representatividade por estar mais próximo do mítico, por apresentar-se como um semideus que sabe sobre tudo e sobre todos dentro do texto. No que se refere ao narrador em primeira, isso não ocorre, pois ele oferece um caráter veritativo no campo da enunciação. Por isso, esse narrador conduz a narrativa e situa-se de forma a refletir uma visão de mundo que apenas ele possui. Sendo assim, observa-se que esse narrador não deseja apenas expor um passado, mas também avaliar acontecimentos relativos a ele, personagem, quando testemunhou os acontecimentos e, ao fazê-lo, enriquece a narrativa, já que interessam sentimentos e particularidades, os quais dialogam entre as outras personagens.

Na perspectiva de Tacca (1983), esse fenômeno é denominado “*autor-narrador*”, em que autor e narrador assumem papéis semelhantes, permeiam entre os personagens, assumem várias vozes, colocando-se no ponto de vista das personagens e mudam de posição na trama. Por outro lado, mesmo que seja possível identificar a voz do autor, o narrador não se abstém do discurso narrativo, “Há neste caso, um nítido predomínio do *narrador* como *emissor* (e consequentemente emprego dos estilos *directo* e *indirecto*).” (TACCA, 1983, p. 75).

Em *Diário da Queda*, o narrador configura-se num discurso memorialista, em primeira pessoa, apresenta-se movido pela necessidade de relatar as experiências traumáticas vividas por ele e pelas personagens do início ao fim da narrativa. A inevitabilidade de expor suas experiências transforma-se num liame que revela todos os pesares vividos pelo pai e avô, ligados à queda do amigo de escola, João. Nesse contexto, o narrador surge como testemunho apenas de sua parte da história, busca apoio nos demais componentes da narrativa a fim completar as lacunas de uma memória reconstruída na fase adulta.

Além de contar a sua própria história, o narrador percebe que *a priori* deveria narrar outras personagens e depois sobre si. Assim como já sinalizamos, ele narra sobre aquilo que sabe sobre as personagens a partir do que ele lembra ou a partir daquilo que o fez lembrar, como seria o caso dos diários deixados pelo avô e a respeito das inferências das histórias do pai. No primeiro capítulo do livro, *Algumas coisas que sei sobre meu avô*, percebe-se que a história teria uma estreita relação com a sua família e como encontraria dificuldades, visto que o avô, um refugiado judeu dos campos de concentrações, não gostava de falar do passado.

Antes que o receptor dessa narrativa pense em outra fonte a respeito do que acontecera em Auschwitz, ele deixa claro que os filmes, livros e as testemunhas que viveram essa experiência já contribuíram com a história e deixaram rastros documentais para o mundo ter

acesso a esses registros. O narrador de *Diário da queda* evidencia que a relação dele e da família com a Segunda Guerra Mundial tornou-se importante para conhecer sobre si mesmo, pois nesta fonte que ele e o pai olharam para história geral, a fim de compreender a própria narrativa. Como ao dizer que “[...] se elas não fossem em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim. (LAUB, 2011, p. 9).

Essa iniciativa de Laub (2011) lembra os estudos de Seligman-Silva (2000), ao afirmar que a *Shoah*, não pode ser comparada a uma catástrofe como as outras, possui uma singularidade difícil de ser estudada, pois os aparatos veritativos devem ser precisos, uma forma de respeitar a memória das milhões de pessoas exterminadas neste período.

A *Shoah* é o superlativo por excelência da história. Enquanto morte de milhões de pessoas realizada sob uma organização industrial a *Shoah* abala a visão relativista da história tanto por causa da sua unicidade como também devido à impossibilidade de se reduzir esse evento ao meramente discursivo. (p. 77).

Quando Walter Benjamin (1987) refere-se à extinção do narrador oral e do empobrecimento da forma de narrar, oriundos da falta de experiência dos narradores, como em *Diário de queda*, vimos que parte dessa ausência de bons narradores circunda pelas experiências negativas que a humanidade passou por conta das guerras. Um dos motivos que a personagem avô preferiu não narrar sobre o passado da forma como, pois, suas experiências traumáticas não seriam dignas de narração. Como consta neste objeto de pesquisa, mesmo o narrador sinalizando que não pretende narrar sobre os acontecimentos de guerra, ele não consegue distanciar-se desses episódios, neles estão guardadas a ligação de todos os traumas da família. “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (p.198).

Em Walter Benjamin (1987), percebemos que o nosso narrador é pobre de experiências, aquelas que segundo o autor seriam passadas de “pessoa para pessoa”, de pai para filho. Como um homem que ganha sua vida honestamente e transfere esse conhecimento para seu filho, comparando ao viajante que sempre tem uma narrativa oral inspiradora para contar a um estranho. Por isso, a voz narrativa de *Diário da queda*, fora obrigada a intercambiar suas lembranças à falta de boas experiências repassadas pelo pai e avô, construindo sua narrativa e sua memória também do silêncio. O autor complementa, “o

narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1987 p. 198).

Mesmo que a narrativa conte a história do avô vemos, ele tira dos porões da memória as experiências da adolescência, principalmente do dia que participou da queda de João. “Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário” (LAUB, 2011, p. 33). Nesse ponto o narrador marca o seu sinete de cera, como se fosse esse dia chave que desencadeia toda a trama da narrativa. A expressão “para mim” materializa esse momento como o ponto mais doloroso, para ele, na trama, o arrependimento. Antes de chegar ao dia que relata a queda, o narrador prepara o ouvinte intercalando todas as histórias do contexto familiar, pessoais e como tudo estava ligado ao João, aliás é o único personagem que recebe o pronome pessoal na trama.

O narrador relembra a adolescência relatando como o colega, João, era tratado pelos outros alunos na escola judaica por não ser judeu. O garoto sofria preconceito por ser negro, pobre e bolsista, além de sofrer agressão todos os dias. Cuspiam na sua merenda, trancavam-no na casa de máquina, enterravam-no na areia do pátio, e ele não esboçava nenhuma reação. Seu pai era um cobrador de ônibus e vendia algodão doce para completar a renda e pagar o restante que faltava da escola do filho. Em contrapartida, o narrador tinha uma vida burguesa, pacata e não tinha problemas na escola, até o dia da queda.

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 no Cypress Gardens, e as corredeiras no Busch Gardens, e os espelhos de vampiro na Mystery Fun House. (LAUB, 2011, p.12).

A vida de ambos era muito diferente em vários sentidos, principalmente em relação à classe social e religião. O pai de João não sabia que o filho sofria esse tipo de violência, mas percebia que ele precisava ter uma melhor interação com os colegas da escola, assim, como estava prestes a completar treze anos, decidiu oferecer uma festa nos costumes judaicos, a cerimônia do *Bar Mitzvah*<sup>11</sup>, geralmente celebrada em hotéis de luxo, mas, como tinha uma vida modesta, recriou uma festa mais simples no condomínio do tio.

---

<sup>11</sup> *Bar Mitzvah* - Bar Mitzvá (filho do mandamento) é a cerimônia que insere o jovem judeu como um membro maduro na comunidade judaica. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bar\\_Mitzvah%C3%A1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bar_Mitzvah%C3%A1), acesso em: 16 de abril de 2018.

8.

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. O aniversariante não ficava em recuperação em nenhuma disciplina, nunca tinha ido a nenhuma festa, não havia participado de um quebra-quebra na biblioteca (LAUB, 2011, 11).

O que o pai do menino não sabia era que os colegas de João e o narrador planejavam uma atitude terrível, que quase deixaria seu filho tetraplégico. Há um momento do *Bar Mitzvah* que consiste em jogar o aniversariante treze vezes para o alto e segurá-lo novamente. Na ocasião, quando os amigos iniciaram a contagem, todos contemplavam a atitude solícita dos meninos, porém na décima terceira vez, nenhum deles segurou João, deixando-o cair ao chão.

Ao cair ele machucou uma vértebra, teve de ficar de cama dois meses, usar colete ortopédico por mais alguns meses e fazer fisioterapia durante todo esse tempo, tudo depois de ter sido levado para o hospital e a festa ter se encerrado numa atmosfera geral de perplexidade, ao menos entre os adultos presentes, e um dos que deveriam ter segurado esse colega era eu. (LAUB, 2011, p. 11).

O momento da queda de João é relatado por completo ao longo da narrativa, até então não é possível perceber o motivo que levaria o narrador a tamanho arrependimento, já que não seria ele o único causador daquela atrocidade. Porém, ele percebe que estaria praticando atos que assemelhavam aos sofrimentos vividos por seus antepassados, o cerne de toda a problemática da família, passa a respeitar a história do seu povo e inicia um processo de reconciliação com João e seu pai.

O que seria o mote de toda a narrativa, como as lembranças estavam centradas no dia em que deixou o colega cair. Por isso, todas as lembranças dele, do pai, do avô circundam nesse dia, não há sequer um capítulo do livro que não faça menção a este episódio. O narrador reconstrói todo tempo a cena da queda, demonstrando a perturbação que esse fato provoca ao longo de toda história. O que complementam as cenas anteriores, como se a narrativa estivesse diante de um grande confessionário dos crimes de guerra, em que o narrador seria o interrogado e o leitor aquele que daria a sentença. Ao mesmo tempo em que o narrador



apresenta-se como vilão da história, tenta abrandar as acusações para que todos fossem complacentes em vê-lo, também, como vítima “Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (LAUB, 2011, p. 15).

João era diferente: o colega o mandava ficar de pé, e ele ficava. O colega jogava o sanduíche de João longe, e ele ia buscar. O colega segurava João e o forçava a comer o sanduíche, mordida por mordida, e no rosto de João não se via nada – nenhuma dor, nenhum apelo, nenhuma expressão. (LAUB, 2011, p. 19).

Sobretudo, a retomada do momento da queda, vemos que esse narrador num viés notório da violência em vários momentos da trama, não necessariamente oriunda de vingança, como em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, no encontro do vaqueiro Fabiano como soldado que havia injustiçado o camponês, sem justificativa. Mesmo em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, cuja trama é construída entre Riobaldo e Hemógenes e estende a personagem Diadorim, as características que as aproximam do furor pela luta, raiva e dor por morte, o que está em jogo é a honra do combatente e não a violência pelo prazer de violar as regras.

Em *Diário da queda* a violência nasce num cenário urbano, distante daquelas representadas em *Cidade de Deus* de Paulo Lins, porque a voz narrativa verbaliza o simples retrato da decadência de uma sociedade moderna, fracassada em termos de valores morais e experiências familiares. Em razão disso, os colegas de João não hesitavam em humilhá-lo todos os dias na escola. Mesmo sendo todos de origem judaica, o que se acredita que os valores patriarcais ainda reinam no ambiente austero de uma família “tradicional” judia, eles retratam a incompletude da vida moderna, na qual as leis estatais devem regulamentar o que seria uma simples coerência da vida humana em sociedade.

32.

A música começava assim, come areia, come areia. Era como um ritual, o incentivo enquanto João virava o rosto e tentava escapar dos golpes até não resistir e abrir a boca, o gosto quente e áspero, sola de tênis na cara, e só aí o agressor cansava e os gritos diminuía e João era deixado até se levantar já sozinho, ainda vermelho e ajeitando a roupa e pegando de novo a mochila e subindo de novo as escadas como admissão pública do quanto ele era sujo, e fraco, e desprezível. (LAUB, 2011, p. 20).

Karl Erik Schøllhammer, em *Linguagem da violência* (2000), aborda esse assunto, colocando a violência como o reflexo da constitutiva da cultura nacional brasileira moderna representada na literatura. E complementa, afirmando “Nos tempos modernos, o indivíduo

não é obrigado a responder pela honra da sua família e nem pela própria já que a defesa dos seus direitos não é mais sua obrigação, mas garantida pela lei do Estado” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 240).

Além disso, os elementos realistas presentes na obra remetem a uma ideia de renovação na prosa moderna, visto que o uso de palavras “chulas”, assim como a violência ajuda a ressaltar essa característica. É notório como o narrador hiperboliza essa proposta com expressões do tipo “filho da puta”, que ajudam a representar o cotidiano de uma sociedade citadina, com pilares basilares éticos abalados. Nesse contexto, Michel Laub não hesita ao utilizar esses termos na voz narrativa, justamente para aproximar ainda mais a noção de verdade das memórias do texto, além de trazer a ideia de inovação do romance moderno. Nesse sentido, Schøllhammer (2000, p. 242) reitera que “além de ser um elemento realista de uma literatura urbana, sugerimos que a exploração da violência alavanca uma procura de renovação da prosa nacional”. Ainda nas palavras do autor:

A recriação literária através de uma linguagem coloquial “chula” representava, ao mesmo tempo, a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e imbuía a própria linguagem literária de uma nova vitalidade, superando o impasse do realismo tradicional diante nova realidade urbana. (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 244).

Mesmo não podendo negar que palavras grosseiras chamam atenção no livro, esse tipo de linguagem utilizada diminui a pureza poética que humaniza o receptor. Aparentando que o autor emprega essas expressões somente para causar impacto na narrativa, “Para o autor-personagem trata-se de buscar um ‘palavrão pra valer’, pois o palavrão parece surtir efeito e, assim, criar algo na literatura que pelo menos sirva de pretexto para o escândalo” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 246).

Dessa maneira, a violência e o abuso da linguagem coloquial representam o conflito social em *Diário da queda* pelas diferenças econômicas e religiosas das personagens. Além de João, havia outros alunos nas mesmas condições e todos sofriam as brutalidades dos colegas. Mesmo não revelando a religião de João e dos outros alunos não judeus, é possível afirmar que essas atrocidades eram motivadas pela diferença religiosa, quando o narrador o chama de “gói<sup>12</sup> filho da puta” revela diferença religiosa e uma agressão na mesma frase.

---

12 Na Torá (Pentateuco), *goy* e suas variações aparecem cerca de 550 vezes em referência aos israelitas e às nações gentias. A primeira utilização registrada de *goy* ocorre em Gênesis 10:5 e aplica-se inofensivamente às

A queda de João representa o excesso dessas agressões, somente a partir desse fato o narrador demonstra arrependimento e começa sua reflexão sobre esse dia com a história de sua família. A latência da memória que conta repetidas vezes o momento da queda, registra fragmentos do dia do aniversário, ao longo da história, ao passo que no final do primeiro capítulo agrupa e esclarece o mote narrativo.

38.

Porque é claro que eu usava aquelas palavras também, as mesmas que levaram ao momento em que ele bateu o pescoço no chão, e foi pouco tempo até eu perceber os colegas saindo rápido, dez passos até o corredor e a portaria e a rua e de repente você está virando a esquina em disparada sem olhar para trás e nem pensar que era só ter esticado o braço, só ter amortecido o impacto e João teria levantado, e eu nunca mais veria nele o desdobramento do que tinha feito por tanto tempo até acabar ali, a escola, o recreio, as escadas e o pátio e o muro onde João sentava para fazer o lanche, o sanduíche jogado longe e João enterrado e eu me deixando levar com os outros, repetindo os versos, a cadência, todos juntos e ao mesmo tempo, a música que você canta porque é só o que pode e sabe fazer aos treze anos: *come areia, come areia, come areia, góí filho de uma puta*. (LAUB, 2011, p.22).

A gravidade da queda do amigo é tão intensa para o sempre traz esse episódio para o centro da narrativa. Sobretudo ao demonstrar o paralelismo desse trauma à palavra Auschwitz, afirmando que a família do narrador é constituída pela sombra do Holocausto. Para ele, o acidente promovido pelos colegas contra João, é tão traumático quanto a morte do avô, a doença do pai e os milhões de mortos no campo de concentração na Segunda Guerra Mundial. Na fase adulta, percebe que para se distanciar dessa ligação e deixar de centrar sua história, teria que refazer todos esses passos através da memória.

No segundo capítulo, percebemos essa centralização do trauma do narrador ao iniciar, com o título, *Algumas coisas que sei sobre meu pai*, esse momento registra, de forma sucinta, toda a trajetória da chegada do avô ao Brasil, como conhecera a avó, uma moça rica, de família nobre da cidade de Porto Alegre, que se apaixona por um imigrante, judeu, desempregado que morava numa pensão chamada Sesefredo.

Nesse ponto há duas fontes usadas pelo narrador para configurar suas memórias no discurso, uma centrada no diário do avô, que mesmo não falando sobre os acontecimentos de guerra, a voz narrativa encontra elementos que mostram a ótica do avô quando desembarcou em terras brasileiras. Como a lógica nos verbetes para extrair informações sobre a vida do

---

nações não-israelitas, não judeu. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%B3i>>. Acesso dia 17 de outubro de 2018.

avô: “A seguir meu avô passa para o *porto, bagagem, Sesefredo*, e não é difícil perceber que os registros obedecem à ordem na qual ele se depara com cada um desses lugares, objetos, pessoas e situações” (LAUB, 2011, p. 25). E os depoimentos da avó para o pai do narrador, mesmo sem conhecer o percurso pregresso do marido, colaborou com as memórias do neto, a partir de informações do relacionamento conjugal.

9.

Há muitas maneiras de saber como as coisas aconteceram de fato. Neste caso a história foi contada pela minha avó para o meu pai. É uma história banal, de qualquer forma, e para mim ela só interessa se confrontada com a descrição daquela noite feita pelo meu avô nos cadernos: ali a casa era diferente, e na vitrola o dono da casa botou discos de Bach e Schubert, e fez até uma piada com o fato de Schubert ter morrido de febre tifoide, algo que não soou ofensivo para o meu avô, pelo contrário, foi até uma forma de descontrair o ambiente logo que ele chegou acompanhado da minha avó, o convidado especial da noite a quem o dono da casa ofereceu uma taça de vinho, depois convidou para passar à mesa, depois contou mais algumas piadas e elogiou a disposição do grupo de Dutra em *reafirmar a vocação brasileira para a democracia*. (LAUB, 2011, p. 27-28, grifo do autor).

A família da avó não aceitava o relacionamento com o imigrante judeu, pobre, que falava pouco português, o que não a impediu de se casar e morar na pensão. Além do matrimônio, converteu-se ao judaísmo e nunca mais falou com os pais. A narrativa deixa dúvida se essa atitude é consequência do amor que sentia por ele ou reação à oposição da família ao casamento. Acredita-se que a contribuição da avó completa o que estava implícito nos verbetes do avô, já que as mensagens dos cadernos escritos por ele, soavam de forma subliminar.

A presença das “coisas que ele sabe sobre seu pai” é narrada a partir das memórias da avó, ele não falava muito sobre o avô, porque não havia nada a ser dito, as lembranças do patriarca são registradas somente sobre o tempo que ele passava escrevendo o diário. O que comprova a falta de convivência entre pai e filho, as experiências foram interrompidas no momento que encontra o pai morto sobre a mesa do escritório. A partir desse momento, muito jovem, fora obrigado a assumir os negócios da família, facultando-lhe a adolescência.

Após contar a trajetória como o pai conhecera sua mãe, ele retoma a retórica, para ele tudo começa no dia que deixou o colega cair na festa de aniversário. E novamente sua história volta ao centro da narrativa, falando da saga que é conviver com o dilema do acidente e sua tentativa de conciliação com João, nesse emaranhado, o narrador avança a história como se já tivesse consolidado a amizade com João. Na página 33, ao mesmo tempo em que descreve como foram as desculpas ditas ao pai sobre o aniversário do amigo, no fragmento seguinte,

relembra os momentos juntos e como havia ajudado João nas provas da escola, quando se divertiam na piscina, como se o amigo superasse os ferimentos da queda. Observa-se como está representado:

Meu pai não ficou feliz com a explicação, não tratou o assunto como uma mera brincadeira de garotos, não usou um tom cúmplice ou contou uma história semelhante acontecida com ele no passado, não deixou de me fazer prometer que aquilo não se repetiria, mas também não falou mais a respeito. (LAUB, 2011, p. 33).

23

Os dois se encontraram poucas vezes na época. À tarde eu ficava sozinho com a empregada. João chegava depois do almoço, era o mês de provas e ele estava atrasado com a matéria por causa do tempo que passou se recuperando. (LAUB, 2011, p. 33).

Essa estrutura faz parte da representação material das lembranças do narrador. Mas o que instiga é a liberdade do narrador no texto, em um segundo trecho coloca-se na terceira pessoa para falar sobre si, na frase “os dois se encontraram poucas vezes na época” refere-se a ele e a João. Em seguida retoma o posto de narrador, em primeira pessoa, e continua a história. Isso demonstra como o romance moderno está representado em *Diário da queda* na principal característica, fugir de uma padronização do texto.

Posteriormente, o narrador revela seu relacionamento conflituoso com o pai na adolescência, que dedicara toda sua vida ao trabalho e não passava muito tempo com o filho, as poucas vezes que estavam juntos falavam somente sobre as histórias da Segunda Guerra Mundial e como os judeus foram enganados pelos alemães. Assim como as experiências do avô não foram passadas para o pai, a história se repete, mas sobretudo por internalizar as histórias de guerra no narrador.

29.

Quando criança eu sonhava com essas histórias, as suásticas ou as tochas dos cossacos do lado de fora da janela, como se qualquer pessoa na rua estivesse pronta para me vestir um pijama com uma estrela e me enfiar num trem que ia rumo às chaminés, mas com os anos isso foi mudando. Eu percebi que as histórias se repetiam, meu pai as contava da mesma forma, com a mesma entonação, e até hoje sou capaz de citar exemplos que volta e meia deixavam a voz dele embargada, a prisão da garotinha, a separação dos dois irmãos, o médico e o professor e o carteiro e a mulher grávida que atravessou a Polônia antes de ser pega numa emboscada no mato (LAUB, 2011, p. 36).

A partir do diálogo com o pai, começa a compreender como Auschwitz e o trauma coletivo da família reflete sua história. Ao longo da narrativa, a palavra “Auschwitz” é repedita cento e dezoito vezes, reforçando como a catástrofe ainda estava latente na memória do pai do narrador e em si. Ao passo que a memória do avô demonstra o resultado do sofrimento nesse campo de concentração, enquanto a memória do neto é o resquício da guerra pelo ato contra o colega. Por isso, a constância na retomada da história de João e o dia da queda. Quando o narrador percebe como fora influenciado, passa a viver o arrependimento a todo instante.

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, 2011, p. 37).

Nesse trecho, o narrador consolida o despertar de suas atitudes, deixa mais evidente a história que segue, porque a queda de João é a sua história, testemunha, portanto, é essa realidade que interessa, a catástrofe que ele buscou representar. Saber que faz parte de um povo que sofreu com a guerra não o coloca na guerra, porque nunca trará verdade superior àquela vivida no aniversário do amigo, como fora covarde ao deixá-lo cair ao chão. A personagem compartilha uma memória coletiva e convive com o paralelo entre Auschwitz e a latência da sua memória, tentando superar conforme seus depoimentos são materializados na narrativa.

A partir disso, a voz narrativa começa a falar o que sabe sobre si. Em “*Algumas coisas que sei sobre mim*” e os destaques continuam sendo as consequências do atentado contra João na vida do narrador. Isso porque a direção da escola judaica resolveu punir os envolvidos e, para livrarem-se das punições, resolveram criar uma história de que tudo não passava de um acidente, mas quando chegou na hora do narrador depor na sala da coordenação, veio à tona todo o remorso sentido pelo colega, o pai que vendia algodão doce na praça para complementar a renda, a presença de Auschwitz na vida de sua família, e acabou entregando

os colegas contando a verdadeira versão dos fatos. Vendo que a partir disso sua situação na escola estava insustentável, seguiu os passos de João e decidiu mudar de escola. “Naquela época as coisas já estavam diferentes, eu não andava mais com os amigos de antes, não falava mais com eles e já havia me acostumado quando eles passaram também a me hostilizar” (LAUB, 2011, p. 41).

No entanto, essa tomada de decisão não condizia com a opinião do seu pai, visto que ele acreditava que o filho deveria estudar numa escola judaica, onde ninguém trataria com desprezo a experiência dos judeus na guerra. Entretanto, é a partir desse instante que o narrador entra em conflito com o pai, evidenciando a violência e a falta de pudor nas palavras dentro da narrativa e demonstra também o ódio do narrador sobre toda problemática que a guerra trouxe a todos eles.

23.

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 para 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, 2011, p. 49-50).

Observa-se como o narrador hiperboliza o sentimento de ódio, como se sua vida toda girasse em torno dos reflexos da guerra. A briga com o pai expõe a mágoa que estava enraizada dentro dele, pois, ao ser confrontado pela mudança de escola, expõe tudo aquilo que tivera vontade de dizer a respeito do passado de sua família. Na frase “[...] eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu”, além de resumir como o narrador estava farto e entediado com todas aquelas histórias, mostra como o autor não tem limites nas palavras utilizando novamente palavras chulas ou seja o “palavrão pra valer”, a fim de causar efeito ao escândalo no texto.

Essa ação do narrador culminou em agressões entre ambos, o pai desferindo golpes nas costas do filho, obrigando-o a pegar um objeto e atirar em direção ao pai. Mesmo que isso evidenciasse o retrato da violência na narrativa, algo que nos chama muito atenção é a

aproximação da realidade da cultura urbana. De forma empírica, observa-se que esse tipo de atitude se tornaria impensável na literatura do início do século passado, um filho revidar o “corretivo” de um pai. Talvez causaria mais impacto que nos dias atuais por conta da autoridade patriarca da época, a figura ilibada majoritária, intocada, algo que não vemos na atualidade.

Nessa cena, torna-se até previsível a reação do filho contra os golpes do pai. Uma vez que o narrador estava manifestando um grito de socorro, porque ninguém sentia o que ele estava sentindo. Nem mesmo sua família preocupava-se em amainar sua cólera do arrependimento, ao invés de ajudá-lo, o pai colocava a história como centro de todos os problemas da família, mas para ele não. O arrependimento de deixar o colega cair ao chão, o desprezo dos outros amigos da escola, nada teria mais importância senão consertar o erro ficando ao lado de João numa nova escola.

Na sequência da narrativa, quando nos aproximamos da primeira nota “Notas (1)” verifica-se o *feedback* empregado pelo narrador ao lembrar-se dos momentos de lazer com o pai na infância até a descoberta de sua doença, mostra uma listagem do que fora narrado até o momento. No entanto, o que chama a atenção nessa primeira parte é a ausência das numerações, pois já não estão mais separadas por blocos, isso reforça a interpretação de que se trata de um esclarecimento dos fragmentos anteriores, o que mostra a preocupação do narrador sobre a compreensão da narrativa e o zelo em certificar-se de que nenhuma informação fosse deixada de lado.

Outro ponto que podemos destacar seria o relacionamento do pai com o filho. Percebe-se que existe uma trajetória entre os momentos de afinidade, o período do distanciamento a reconciliação por conta da doença ao início da reconciliação. Essa travessia pode ser notada em com três pequenas citações no intervalo de três páginas.

Meu pai me buscava na casa no rabino e sempre perguntava, o que você aprendeu hoje, eu dizia, não aprendi nada só decorei um monte de palavras que eu não sei o significado, e ele dizia, o rabino precisa explicar do que falam estes trechos da Torá. (p. 57).

O movimento que meu pai fez para me imobilizar no dia da briga: braço direito no pescoço, por cima, e esquerdo como auxiliar, para me dar os golpes quando ele soltou meu bíceps. (p. 59).

Eu pensei no meu pai enquanto tomava conhaque. E pensei que precisava parar de beber. (p.59).



Observa-se que no segundo fragmento é possível entender o momento da cisão da linearidade na vida do narrado, sendo que no terceiro mostra as consequências desse rompimento. O efeito do distanciamento implica na presença do alcoolismo provocado pelo desentendimento com o pai, o que ganharia força com o distanciamento definitivo de João na nova escola. Nesse sentido, quanto mais a narrativa avança, percebe-se que esse narrador vive numa constância reconciliação com as demais personagens, as decisões do passado é o reflexo desses conflitos no presente.

Ao passo que os fragmentos ganham forma na continuidade da narrativa, observa-se que existe a repetição dos títulos anteriores, como “algumas coisas que sei sobre meu avô, pai e sobre mim”. Assim como nos anunciados anteriores, eles não condizem exatamente com o tema, quando sinaliza sobre o que será narrado sobre o avô, por exemplo, na verdade ele fala sobre si. Interessante também perceber que nesse imbróglio das misturas entre os fragmentos, são esclarecidos nessa nova sequência. As histórias que foram sinalizadas no início do livro são retomadas nesse momento, fazendo uma ligação entre os blocos das páginas anteriores.

Nessa oportunidade, verifica-se que o narrador se apresenta com mais fluidez no texto, já não há mais constantes interrupções bruscas entre os blocos, ele consegue fazer a junção de até três fragmentos para explicar sobre determinado assunto, isso oferece mais clareza na narrativa o que possibilita, também, iniciar outra temática, como se o que fosse relatado até ali seria uma parte daquilo que decidira narrar cedendo espaço a outra etapa que se inicia.

Nesse ínterim, podemos destacar a consolidação que, a partir de então, começa a narrar mais sobre aquilo que ele vive no presente, mas que os traumas do passado ainda o perseguem. O reflexo dessas perturbações do passado é materializado no momento em que o narrador conta acerca da dificuldade de relacionamento na nova escola, já que ele passara a viver o que João viveu, os novos colegas faziam referências sobre ele a Hitler, conseqüentemente a Auschwitz, inclusive com a possível participação de João. Em alguns momentos ele tenta, de forma desesperada, fazer ataques contra João, mas agora ele estava sozinho, já não lhe restava mais nada senão a solidão, arrependimento e os traumas.

22.

No dia seguinte toda a escola nova estava sabendo, mas dessa vez eu já estava preparado, como que anestesiado pelo que tinha vivido no ano anterior e era óbvio que viveria de novo: o assunto que mudava quando alguém me via, o meu nome escrito com giz na parede do corredor ao lado da estrela, e dessa vez eu mesmo me encarreguei de apagar tudo de maneira rápida para que nenhum professor visse, para que a coordenadora da escola nova não me chamasse e manifestasse seu profundo pesar por aquela

manifestação de intolerância religiosa e cultural, e para que diante da compreensão da coordenadora eu não corresse o risco de passar mal e num jorro único entregar os colegas que eu achava que tinham feito aquilo, ou mesmo entregar João porque ele devia saber quem estava fazendo aquilo. (LAUB, 2011, p. 72).

O que conseguimos ver além do que é narrado, trata-se da relação dele com o colega João, principalmente na distinção dos traumas os quais passaram. João sofre um trauma físico, sofreu também com a perda da mãe, sobretudo pelas humilhações na escola judaica, mas não vemos nessa personagem o pesar dos demais. E o narrador carrega o trauma histórico de sua família, o remorso por ser um dos responsáveis pela queda João, mas o que o incomoda mais é ver no amigo a força que nele não há. A forma como ele narra, percebe-se que João consegue ignorar tudo o que lhe acontece de mal, seguindo seu percurso na narrativa até chegar o momento do distanciamento do narrador. Mais difícil que superar suas dores, é ter que ver aquele que as supera, parece ser esse o sentimento dele, em ter que enxergar no amigo aquilo o que ele queria ter, coloca-o cada vez mais na condição de fracassado diante dos seus pesares, isso fora agravado pelo fato de ter que conviver com tudo isso sem a presença do amigo João.

Na travessia que se faz pelas “notas (2) e (3)” verifica-se novamente o recontar, a consolidação daquilo que fora dito anteriormente. No entanto, algo nos chama atenção no fim da terceira nota, percebe-se que esse narrador não diz tudo, ele selecionou o que deveria contar, principalmente ao pai. Observa-se como ele omite as informações sobre a nova escola. “Não foi difícil inventar desculpas que ele queria ouvir [...] por que tudo era melhor que contar a ele sobre os bilhetes e desenhos, sobre a mãe de João e o meu avô” (LAUB, 2011, p. 96). Como se fosse mais fácil narrar os segredos mais íntimos para um desconhecido ao narrar para as pessoas mais próximas. “[...] sempre seria possível eu continuar escondendo dele o meu segredo mais importante, aquilo que de alguma forma sempre definiu o que sou, e que de alguma forma também só pode ser explicado por um conceito – uma verdade” (LAUB, 2011, p. 111). Isso porque o que mais incomodava o narrador era o fato de armazenar a lembrança do desprezo do amigo, o que desencadearia após o rompimento da amizade seria para os outros algo muito fútil e sem importância, afinal o que seria isso diante da morte do avô, Auschwitz, a morte na mãe de João, a doença do pai, por exemplo, mas que para ele trata-se algo que culminaria no avanço ao vício do álcool e a complicações no relacionamento conjugal.

Por conta disso o penúltimo capítulo do livro denomina-se “A QUEDA”. A queda para o narrador refere-se ao vício por conta da bebida, este fora o refúgio encontrado desde a adolescência para tentar fugir dos fantasmas que o perseguem até a vida adulta. As consequências dessa dependência retardam o processo de reconciliação com o passado, obrigando-o a prolongar o seu sofrimento.

3.

O primeiro sinal de que você tem algum problema com bebida é o fato de que metade das suas conversas giram em torno do assunto, e noventa por cento dessas conversas em torno do fato de que agora você não bebe mais tanto, e você pode passar anos dizendo que esteve numa fase pesada mas agora maneirou e dorme cedo e começou a fazer esporte, e que é perigoso ficar dirigindo por aí como você andava fazendo, [...], mas quando você já casou três vezes e está prestes a se separar de novo claro que isso tudo já perdeu boa parte da graça. (LAUB, 2011, p. 115)

Participar da queda do amigo, receber a carga dos traumas do pai, viver Auschwitz como se fizesse parte dele, todos esses fatores culminariam no que ele se tornou. Um adulto que não consegue viver o presente, está sempre preso as lembranças do passado. O narrador faz questão de listar sobre todas as consequências do álcool na sua vida, a contar sobre a vida profissional ao fato de estar no terceiro casamento, todos estes fatores de uma forma ou de outra tiveram alguma relação com a bebida.

19.

Eu comecei a beber nessa época, e poderia até listar o que arruinei por causa disso nos anos seguintes. Um emprego, porque não conseguia acordar cedo. Um carro, que destruí num acidente em que o carona fraturou o braço. Meus dois primeiros casamentos, que de alguma forma terminaram por causa disso. (LAUB, 2011, p. 121).

De certa forma o avô e neto percorrem o mesmo caminho, ambos estão sempre subvertendo o passado a fim de viver o presente, pode-se dizer que o avô está para o diário assim como o neto está para a bebida. Com esse tipo de atitude, percebe-se que, assim como o avô, o neto também caminha em direção à morte. Embora o narrador não deixe evidente o desejo pelo suicídio, o comportamento dessa personagem diz por si; as perturbações que o circundam apontam para este fim. Já para o pai, esquecer não foi sua opção, a doença surge inesperadamente e pouco a pouco teria suas memórias consumidas pelo *Alzheimer*. Frente ao diagnóstico do pai, ele se entrega ainda mais à bebida com o objetivo de romper com a realidade de sua história e com aquela que ainda teria que testemunhar.

Por conta disso, não é possível enxergar que se trata apenas da queda do narrador, neste caso, podemos incluir que esse capítulo representa as várias faces do que diz a palavra “queda”. Nesse sentido, pode-se apontar a queda de João no dia do seu aniversário, as humilhações passadas por ele na escola judaica, além de ter convivido testemunhando o sofrimento da mãe por causa do câncer. A queda do avô estaria materializada no suicídio e no silêncio acerca da experiência vivida em Auschwitz. Assim como o pai, que teria que conviver com o apagamento do seu passado sem ao menos ter a oportunidade de superá-lo, por conta do *Alzheimer*. Todas essas personagens assemelham-se quando se menciona a palavra “queda”, cada qual com seu passado, cada uma com suas memórias.

Para que o narrador não caísse mais ainda, fora necessário começar a refletir sobre tudo que estava acontecendo na sua vida e iniciar o processo de reconciliação consigo mesmo. Ao relatar que já estava no terceiro casamento e que a bebida de certa forma sempre fez parte do fim dos relacionamentos anteriores e que certa forma o atual teria o mesmo fim, mostra sua consciência sobre a problemática sobre o consumo de álcool. No entanto, tudo mudar quando recebe a difícil missão de informar ao pai sobre o diagnóstico da doença, *a priori* o que por ventura seria o aumento do consumo de bebida alcoólica, ele decide contrariar este percurso e escrever um novo capítulo na sua história.

Quando retorna à cidade natal de Porto Alegre para dar a notícia ao pai, o narrador ao chegar neste local passa a buscar somente as boas lembranças do passado, isto fez com que ele se recordasse dos momentos felizes ao lado da família na casa de veraneio, os raros momentos de prosa com seus pais e, a partir daquelas memórias, passa a refletir sobre tudo que viveu e percebe que sempre agiu de forma imatura desde os quatorze anos e aquilo já não fazia sentido: ver o pai naquela circunstância e continuar sendo a mesma pessoa de anos atrás. “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 contracorrente” (LAUB, 2011, p. 139).

O pai ao receber a notícia do diagnóstico de *Alzheimer*, passa a se preocupar com as memórias que iriam se perder num curto período de tempo, por conta disso passa a escrever essas memórias em forma de diário, relatando somente os momentos mais felizes de sua vida, como quem quisesse guardar somente aquilo que valesse a pena lembrar, as questões relacionadas a Auschwitz e o passado do avô já não faziam mais sentido, já não lhe restava mais tempo pensar nisso, mesmo tarde ele segue o mesmo percurso do narrador percebe que não adiantava mais “ir contracorrente”. “Eu tinha muita raiva de muita coisa, muita vergonha,

mas como disse antes eu não quero falar sobre isso. Tem uma hora que você cansa de pensar nisso” (LAUB, 2011, p. 146).

Antes mesmo que o pai fosse acometido pela doença e lhe facultasse toda a capacidade de percepção do mundo, o narrador revela a ele sobre o seu filho que irá nascer. Na oportunidade revela que toda narrativa seria dedicada a ele, todos os escritos de *Diário da queda* tratam-se de um compilado de memórias que serviria para que o filho tivesse a chance de continuar a história sem se preocupar com o passado daquelas gerações, conseqüentemente com os fantasmas que os perseguiram. Por conta disso o último capítulo do livro denomina-se “O diário”. “Por que não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso e de nada além do que descobrirá sozinho” (LAUB, 2011, p. 151).

Sobretudo o que mais importa não seria analisar esse narrador a partir da ótica do que ele diz, mas sim, por que decidira narrar e para quem ele teria a coragem de dizer sobre tudo que sabe sobre si e sobre o outro, como teria coragem de dizer a respeito de algo tão intrínseco? A partir disso, fortalece a premissa de que o narrador se dispôs fazer trabalho da memória, a fim de compor essa narrativa pela necessidade de narrar, de contar ao outro, e principalmente narrar para que o ciclo de uma história marcada pela violência em consequência da dor encerrasse a partir da chegada do seu filho. Por isso fora necessário contar tudo que sabia sobre si e sobre as gerações anteriores, e dizer que mesmo sendo os traumas componentes daquela família, ele teria a missão de colocar um ponto final em tudo isso e iniciar uma nova história sem as mesmas preocupações.

Outra constatação é colocar a forma da narrativa, também, no plano da enunciação, pois fora o narrador quem decidiu narrar em forma de diário, as memórias foram se revelando a partir do momento que a voz narrativa fora tomando coragem para dizer tudo que sabia. Por conta disso, podemos entender o motivo pelas interrupções bruscas entre um bloco e outro, o motivo pelo qual as apresentações das lembranças foram intercaladas por outras histórias. Ao mesmo que tempo em que ele queria dizer, tinha medo de contar, justamente pela difícil missão que seria dizer aquilo que há de mais íntimo. Como dizer ao pai que a queda de João, a mudança de escola, e o desprezo do amigo teriam mais importância que o Holocausto?

## CAPÍTULO III

### 3. MEMÓRIAS

#### 3.1 A configuração do discurso memorialístico

Instiga-se a pensar acerca da configuração do discurso memorialístico no objeto de pesquisa deste trabalho partindo-se dos seguintes questionamentos: Quais são os elementos memorialísticos presentes no texto? Qual a necessidade de verbalizar e registrar essas memórias? Qual a necessidade de silenciar-se diante delas? Como as personagens aproximam-se e distanciam-se dos fatos históricos, e como estes influenciam a voz narrativa? Qual é a verdade nesta memória? Diante disso, em que nível pode-se acreditar nessa memória?

Pois se observa nesses estudos a pretensão de vários entusiastas sobre este tema, uma ambição pela fidelidade sobre os acontecimentos do passado; desse ponto de vista, as diferenças procedentes do esquecimento são provocações relevantes que merecem ser debatidas. Sendo assim, o liame que existe entre o esquecimento e a memória deve ser observado pela fisiologia da capacidade humana e quais são os mecanismos encontrados para fugir dessa limitação. E quando acontece essa manifestação do esquecimento, como as lacunas são completadas?

Nesse sentido, a presença de autores que debruçaram boa parte de sua vida acadêmica acerca dos estudos sobre memória, torna-se indispensável, justamente para sustentar e fortalecer os elementos expostos no texto. Embora a contribuição de todos seja de grande valia, é no pensamento de Paul Ricoeur (2007) que se encontra o cerne deste trabalho.

Na edição do ano de 2007 a Editora da Unicamp lança uma coleção que reúne estudos sobre a memória do filósofo francês Paul Ricoeur, com o título original, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, Le Seuil* (A memória, a história, o esquecimento). Nesse livro é possível observar um cunho direcionado à historiografia, porém as contribuições no campo das artes e da teoria literária regem contribuições valiosas. A obra está dividida em três partes bem visíveis, a primeira enfoca a memória e os fenômenos mnemônicos, a qual está sob sustentação de várias interpretações sobre o tema. A segunda dedica-se à história, principalmente quando levanta questionamentos da epistemologia das ciências da história, enquanto verdade. E, por último, concerne-se sobre o esquecimento numa interpretação da

condição histórica dos seres humanos. Nessa tríade, que o mesmo chama de “veleiro de três mastros” (RICOEUR, 2007, p. 18), pretende-se explorar os princípios da fenomenologia voltados para o objeto de memória, que perpassa pela lembrança que temos diante do espírito, a qual atravessa pelo estágio de rastreio da lembrança, e, conseguinte a anamnese da recordação, que culmina da memória dada e exercida à memória refletida, à memória de si mesmo.

Diante disso, é de fato compreender que não é possível abarcar amiúde todos os conceitos de Paul Ricoeur (2007) nesta pesquisa, assim serão pautados apenas aqueles que dialogam com os elementos memorialísticos presentes na obra, *Diário da queda*, de Michel Laub (2011). À medida que os fragmentos da voz narrativa dessa ficção foram utilizados, a presença dos estudos de Ricoeur (2007) serão necessários para dar completude às elucidações das indagações levantadas anteriormente.

Em *Diário da Queda*, é possível verificar que há uma força do discurso memorialístico presente do início ao fim do livro. Em linhas gerais, constitui-se de um narrador que faz um esforço para buscar no passado os motivos que não o deixam viver o presente. É nesse processo de rememoração que ele tenta reconstituir fatos para justificar, defender-se e encontrar nas lembranças um refúgio para amainar e desprender-se do sofrimento que o assola e não o permite conceber um futuro.

Assim, o narrador, que conta sua própria história, consegue trazer um teor veritativo ao discurso, o qual induz a pensar e acreditar na verdade expressa no texto. Mas, partindo do pressuposto de que esta memória, no seu processo mnemônico, pode sofrer interferências, alterações, é válido incluir a imaginação neste meio. É nessa associação de ideias que a memória e imaginação podem caminhar juntas, pois somente por trazer para o campo da ficção, leva a crer que tanto há realidade na obra assim como há imaginação dentro dela. “Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esfera da imaginação” (RICOEUR, 2007, p. 25). Para que não haja uma desvalorização da memória às margens da imaginação, Paul Ricoeur propõe uma dissociação dos dois termos, distanciar-se uma da outra o mais longe possível. Para tanto, ele utiliza a palavra “eidético” a qual se refere à essência entre os dois objetos, duas intencionalidades. [...] “uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da coisa ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal” (RICOEUR, 2007, p. 26).

Ao passo que se aprofunda os estudos sobre ambos, verifica-se que essa discussão caminha há muito tempo. Observa-se que essas teorias começaram a ganhar forma quando os pensamentos aristotélicos e socráticos questionaram os princípios sofistas acerca da memória. “Como, pergunta Sócrates, é possível existir o sofista, e com ele, o falar falso, e finalmente o não-ser implica pelo não-verdadeiro?” (RICOEUR, 2007, p. 27). Pois, com a memória há também a presença do esquecimento, sendo a partir disso que outra dubiedade aparece. “Suponhamos que viemos a saber, alguma coisa; que, desse mesmo objeto, ainda tenhamos, ainda conservamos a lembrança: é possível que, naquele momento, quando nos recordamos dele, não saibamos aquilo mesmo que estamos recordando?” (RICOEUR, 2007, p. 28).

Tais questionamentos parecem levar para uma discussão longa e sem respostas, mas está presente justamente para demonstrar dois aspectos importantes: as teorias acerca da memória despertaram diálogos longínquos, no sentido primitivo e outra sobre a complexidade sobre o tema. Embora não se trate de buscar definições sobre memórias, mas é a partir desses conceitos que será possível identificar e compreender os elementos presentes nela.

Apoiando-se nesta iniciativa, a questão entre a imaginação e memória relaciona-se em razão da incapacidade do indivíduo de armazenar todas as experiências ocorridas durante toda sua história vivida. Com isso, acredita-se numa espécie de seleção das lembranças que permanecem como uma impressão, a qual oferece uma noção de indício de que algo ocorreu no passado. A este respeito, Paul Ricoeur (2007, p. 28), baseando-se nos pensamentos de Sócrates, expende de forma didática como as lembranças ficam internalizadas no sujeito como um sinete de cera. “[...] nossas almas contêm em si um bloco maleável de cera: maior em alguns, menor em outros, de uma cera mais pura para uns, mais impura para outros, e bastante dura, mas mais úmida para alguns, havendo aqueles para quem ela está no meio termo”. Sendo assim, ao passo que a memória imprime a marca das lembranças, no momento em que se coloca sob as sensações e os pensamentos, sinaliza-se somente aquilo que requer relembrar, seja pelo processo visual, auditivo ou até mesmo recebido pelo “espírito”. Nesse sentido, pode-se afirmar aquilo que foi gravado permanece inalterado, à disposição das necessidades da lembrança, de modo que o que não fora afixado na memória não sobrevive, mantém-se apagado.

Nesse mesmo conceito, o autor mantém uma ponderação com relação à analogia da impressão e demonstra que as sensações são responsáveis por captar na memória as lembranças utilizadas no presente. Nesse percurso, que move a necessidade de busca e o esforço da lembrança, a metáfora da impressão de Sócrates ganha um teor relativo na



veracidade dos acontecimentos, pois as sensações podem caminhar em direções opostas às memórias de que se quer lembrar de, neste caso, fica passível do engano das lembranças não verdadeiras.

Continuando a analogia da impressão, Sócrates compara a opinião verdadeira a um encaixe exato e a opinião falsa, a um defeito de ajustamento: “Então, quando uma sensação é associada a uma das duas marcas (*tôn semeniōs*), mas não à outra, e quando se faz coincidir a marca apropriada à sensação ausente à sensação presente, o pensamento, ao seguir este caminho, está totalmente enganado”. (RICOEUR, 2007, p. 29).

Tratando-se das memórias presentes em *Diário da Queda*, leva-nos a pensar em até que ponto o narrador fora capaz de explorar suas lembranças e direcionar suas sensações para que elas não fossem passíveis desse engano. Claro que se refere a um texto ficcional, mas ao mesmo tempo quando este narrador, em primeira pessoa, decide realizar o levantamento histórico de sua família para compreender seus traumas, a de se exigir deste mesmo personagem que narra esses acontecimentos a presteza em demonstrar que suas sensações foram direcionadas no caminho mais próximo da verdade dos fatos.

Assim, essa dúvida formada pela opinião falsa provocada pelo engano caminha novamente para a problemática sobre a teoria da memória e imaginação. A esse respeito Paul Ricoeur (2007) avança e reflete a relação que a memória possui com o conhecimento e a ligação deste com a capacidade do sujeito de externar o que ele compreende enquanto saber. Observa-se que há uma diferença entre possuir saber e utilizá-lo de forma ativa, “ter uma ave nas mãos é diferente de tê-la na gaiola” (RICOEUR, 2007, p. 29). A conexão metafórica da ave e a gaiola enfatiza a relação de possuir o conhecimento, como se este estivesse nas mãos, por outro lado, a capacidade de aplicá-lo está representada pela locução dentro da gaiola. “A pergunta epistêmica é esta: a distinção entre uma capacidade e seu exercício torna conceito concebível que se possa julgar que uma coisa que aprendemos e da qual temos o conhecimento (as aves que alguém possui) é algo que sabemos (a ave que se prende na gaiola)” (RICOEUR, 2007, p. 29). Em outras palavras, possuir saber é diferente de externá-lo, de aplicá-lo.

Essa interpretação acerca do conhecimento adquirido e a problemática da captura das lembranças navegam no campo da fenomenologia da confusão entre ambos. Sobre isso, não há pretensão em direcionar o norte deste trabalho para este terreno, pretende-se manter o foco somente no que fora proposto. Sendo assim, o que permanecerá refere-se somente ao processo de rememoração, a memória enquanto verdade e os componentes que levam a compreender

essa memória como falsa e verdadeira. Pois, em alusão ao objeto de estudo com a imaginação concebida como falsa memória é algo que responde muitos dos questionamentos levantados anteriormente.

Sob essa mesma ótica é válido discorrer sobre outro conceito a respeito da memória e da imaginação, o qual está pautado no campo da imitação das ações do ser, para isso utiliza-se de outra analogia. “Passa-se da impressão na cera ao retrato, metáfora, por sua vez, estendida das artes gráficas para as artes da linguagem” (RICOEUR, 2007, p. 30). Pois o ato de transferir à metáfora da marca do sinete de cera a imagem que sucede às “artes gráficas para as artes da linguagem”, pode-se afirmar que este processo consiste numa técnica mimética da representação de fazer parecer verdade sobre as coisas ditas ou vistas. Nesse caso, essa reprodução da imagem verdadeira pode ser considerada em dois aspectos, uma da imagem como ela realmente é, com sua forma, tamanho e cores, ou seja, a cópia autêntica, uma fotografia, por exemplo, e, por outro lado, há uma simulação, um simulacro aproximado daquilo que é fidedigno. Esse último aproxima-se de um ato fantasmagórico imaginário. Nesse caso, “Poderia a relação com o passado ser uma variedade de *mimēsis*?” (RICOEUR, 2007, p. 32).

Nesse ponto o autor celebra a formação de uma lembrança como se fosse um espelho com imagens turvas, que vão se ajustando conforme as memórias são fortalecidas pelo processo de busca. A imagem representada numa fotografia facilita o sujeito por conta da materialização das lembranças formadas naquele pedaço de papel. Por outro lado, na ausência deste suporte, exige-se um esforço maior do indivíduo. Sendo assim, tais lembranças ficam reféns do campo da imaginação, neste caso o ato "fantasmagórico". Presencia-se várias passagens no texto de *Diário da queda*, em que o narrador se pega esforçando-se para descrever cenas de sua vida passada, lugares, como a casa de veraneio da família, algo que leva o interlocutor a formar uma imagem deste lugar ou personagem. Acredita-se que se trata de uma atitude natural, mas que seria evidente e longe do imaginário se isso fosse representado por uma imagem no corpo do texto. Por outro lado, sabemos também que isso tira a essência da imaginação do leitor.

Ao passo que o diálogo em torno da falsidade contida na memória ganha espaço, observa-se uma trilha direcionada com o objetivo de extrair a verdade no momento da rememoração. O que demonstra ser um procedimento complexo, principalmente no que tange à observância de todos os rudimentos compostos nisso, pois há de se levar em consideração as marcas selecionadas ao longo dos acontecimentos do sujeito e a força na qual compõe cada

marcação. Considerar também a fidelidade no conhecimento, de modo a compreender este saber, condizente com a capacidade de aplicá-lo. Por fim, como a fragilidade da fidelidade da memória conecta a imaginação pelo conceito mimético. É importante elucidar que a problemática atua na questão da sensibilidade de compreender e identificar a representação da imitação daquilo que é verdadeiro. “Mas, se o problema é reconhecido em sua especificidade, existe a questão de saber se a exigência de fidelidade, de veracidade, contida na noção de arte eicástica, encontra um quadro apropriado na noção de mimética” (RICOEUR, 2007, p. 32).

Diante de todas essas explicações levantadas, observa-se a predominância do conceito de impressão. Justamente por ser este o que direciona o ponto de partida da fixação das marcas a serem lembradas, sendo assinaladas nos momentos significativos para o indivíduo, constituídas, até mesmo, pela alegria ou dor. Pois entende-se que além de sentir e compreender essa marcação, existe uma necessidade voraz do sujeito em verbalizar e escrever sobre si. “No dia seguinte à briga meu pai contou todos os detalhes da história do meu avô”. (LAUB, 2011, p. 52). Junto à necessidade de falar, pode ocorrer a procura pelo distanciamento da verdade dos fatos e, dele, o fingimento, tomando uma impressão errada daquilo que deveria ser dito. Sobre isso, verificam-se duas citações em Michel Laub (2011).

13.

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos (p. 30).

17.

Não sei quando meu avô começou a escrever os cadernos, mas o mais provável é que tenha sido décadas depois dos eventos que narra, na época em que o principal projeto de sua vida passou a ser ficar trancado no escritório inventando aqueles verbetes (p. 31).

Nota-se nesses fragmentos algo distinto, o primeiro revela como fica evidente a necessidade do neto, então narrador, em dizer sobre Auschwitz, sugerindo um motivo pelo qual o avô não quer verbalizar sobre o assunto. No segundo trecho mostra a incapacidade de desprender-se da necessidade da escrita, porém, este por sua vez, manipula os acontecimentos transformando-os em circunstâncias inerentes àquelas que por lógica seriam escritas a respeito do que havia ocorrido na Segunda Guerra Mundial. “Trata-se novamente da opinião, ora falsa, ora verdadeira, desta vez em sua relação com o prazer e com a dor [...]” (RICOEUR, 2007, p. 33).

Sobre isso, Paul Ricoeur (2007) recorre novamente a Sócrates para explicar a diferença que há na sensação de falsidade e realidade, a qual cada sujeito registra na alma

diante dos fatos ou coisas. Isso ocorre quando se coloca em dúvida o que realmente se quer lembrar. Será que o que se vê enquanto verdade, é realmente aquilo de que se lembra? Para responder essa pergunta apoia-se nas palavras do autor quando demonstra a relação entre a alma e o livro.

Segue-se a explicação: “A memória, sugere Sócrates, no seu encontro com as sensações e com as reflexões (*parthēmata*) que esse encontro provoca, parece-me então, se é que posso dizê-lo, escrever (*graphein*) discursos em nossas almas e, quando uma reflexão (*pathēma*) inscreve coisas verdadeiras, o resultado em nós são uma opinião verdadeira e discursos verdadeiros. Mas, quando aquele escrevente (*grammateus*) que há em nós escreve coisas falsas, o resultado é contrário à verdade” (RICOEUR, 2007, p. 33).

Outra interpretação acerca da memória e da imaginação apresentadas por Paul Ricoeur (2007), tem-se como base os conceitos do filósofo alemão, Edmund Husserl (1859 – 1938), o qual estabelece a relação da lembrança provocada por uma imagem, denominada por ele através do vocábulo *Bild*, que pode ser traduzida por retrato, fotografia, estátua, etc. Diferentemente dos estudos gregos acerca da imagem formada pela lembrança, esse tem a imagem num retrato de um ente querido, por exemplo, como ponto de partida pela busca do passado. “O ‘lembrado’ apoia-se no ‘representado’” (RICOEUR, 2007, p. 64). Nesse caso representado seria a fotografia. O imaginário e a fantasia criada em torno dessa imagem aparecem pelo termo *Phantasie*.

Sobretudo o que é interessante explorar nesse contexto está relacionado à ficção. Pois qual será o motivo pelo qual ela se manifesta? Se uma imagem (*Bild*) serve como apoio para ativar as lembranças, por que lembrar algo diferente daquilo que fora proposto pela imagem? Acerca desses questionamentos cabe refletir a citação subsequente:

Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora de apresentação (RICOEUR, 2007, p. 64).

Observa-se como o autor descreve de forma clara as “entidades fictícias” como sendo algo fora da realidade, inerente àquela lembrança provocada pelo retrato, colocando-as numa posição de fingimento absoluto em relação ao que fora representado na imagem. Sobre isso, instiga-se a pensar novamente no diário escrito pelo avô do narrador, o qual criou uma

narrativa totalmente fora da realidade vivida por ele. “Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado, 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, 2011, p. 30). Isso ocorreu porque o avô decidiu criar uma realidade totalmente diferente, optou por escrever em dezesseis cadernos um tipo de enciclopédia, idealizando um mundo perfeito.

Para isso, Paul Ricoeur (2007) explica a complexidade da busca pela lembrança do passado, consiste na representação do presente de um dado passado e ausente é tomada por uma análise filosófica e, de certa forma, psicológica, demonstrando como o sujeito que faz uso da memória, que se lembra de, a partir da constituição uma imagem mais próxima do real. A ferramenta que explora a memória para promover essa imagem é estimulada pelas sensações, as quais direcionam para a “afecção”, que posteriormente a lembrança ou recordação em forma de uma pintura são formadas, “da qual dizemos que é uma memória” (RICOEUR, 2007, p. 36).

Para que essa constituição da imagem da memória não seja confundida com a noção de *eikōn*<sup>13</sup> e com ela a impressão ligada ao sinete de cera, o autor apoia-se nos pensamentos de Aristóteles, o qual demonstra a existência de variação que existe nessas impressões. “Aristóteles associa o corpo à alma e elabora, sobre essa dupla, uma rápida tipologia dos efeitos variados de impressão” (RICOEUR, 2007, p. 36). Percebe-se no texto o emprego do conceito de desenho ligado ao vocábulo inscrição, este, por sua vez, assemelha-se à noção de impressão. Para contribuir acerca disso apresenta-se as palavras do autor:

De fato, cabe à noção de inscrição comportar a referência ao outro; o outro que não a afecção enquanto tal. A ausência, como o outro da presença! Tomemos um exemplo, diz Aristóteles: a figura pintada de um animal. Pode-se fazer uma dupla leitura desse quadro: considera-lo quer em si mesmo, como simples desenho pintado num suporte, quer como uma *eikōn* (“uma cópia”, dizem nossos dois tradutores). (RICOEUR, 2007, p. 36).

Dessa forma, a impressão remete ao termo inscrição para mostrar a variação do “movimento” que existe no momento que impressão foi concebida, alguém, alguma coisa efetuou a ação de cunhar a impressão. Por outro lado, verifica-se que há uma dupla interpretação da imagem pronta. Em outras palavras, tenta simplificar essa questão da

---

<sup>13</sup> *eikōn*, termo grego de Aristóteles para definir imagem/cópia.

seguinte maneira: antes de acontecer a busca do passado para o presente, vale levar em consideração a presença da formação de uma imagem, marcada por uma impressão, essa por sua vez sofrida com a força externa provida pelas ações de um indivíduo. Assim, de modo que esta imagem se completa na alma espírito, pode haver uma confusão interna entre ambas. A imagem é uma formação original ou uma cópia? Por isso os termos “impressão” e “inscrição” ganham destaque. “Essa conjunção entre estimulação (externa) e semelhança (interna) continuará sendo, para nós, o ponto crucial de toda a problemática da memória” (RICOEUR, 2007, p. 37).

Após a formação dessa imagem, a dificuldade prevalece no trabalho de busca do passado. Nesse sentido, a palavra “afecção” ganha ênfase, pois somente ela define dois elementos comuns da memória, a lembrança e a recordação, sendo a primeira, respectivamente, interpretada à luz de uma busca simples do passado, de modo que a recordação seria a busca constante deste passado. Essa caçada constante ao passado é mais comumente definida pelo autor como uma memória ligada aos hábitos frequentes ou a necessidade estar constantemente recordando o passado.

Sobre essa necessidade, acredita-se que o pai do narrador recorre à afecção sobretudo no momento da recordação, justamente pela constante caçada às experiências que marcaram a história do mundo, as quais refletiram na sua família.

Ele chegava em casa 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 na 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, 2011 p. 28).

Nessa citação é possível verificar a necessidade constante do pai em expressar sobre a perseguição sofrida pelos judeus. Observa-se que o filho, por conta do trabalho do pai, passa poucos momentos com ele, sendo raros os momentos em família, ocupados pelas histórias de segregação. Há características na constância da repetição das memórias do pai proferidas ao filho, logo, trata-se de uma recordação e não de uma simples lembrança do espírito.

Contudo, observa-se que até o momento as discussões ficaram em torno da memória enquanto verdade e como a imaginação acontece diante da falsidade que existe no processo de rememoração. Sobretudo, demonstra a complexidade na tentativa de explicar o resultado da

manipulação na imaginação humana diante daquilo que há de mais sublime na intimidade do indivíduo. Ao passo que os assuntos a este respeito se aproximam a fundo sobre este estudo, nota-se que o resumo da história de cada um pauta-se naquilo que está nos seus pensamentos, é possível afirmar que as pessoas são aquilo que lembram e das marcações adquiridas no passado. Por isso, a forma como tudo é proferido ou registrado para a posteridade, relaciona-se aos motivos pelos quais houve a necessidade de dizer sobre o que foi real ou inventado, sendo assim, é preciso compreender e respeitar as decisões tomadas frente às atitudes de cada sujeito na construção de sua própria narrativa.

### **3.2 Memória e Lembrança**

Continuando o diálogo em torno dos fenômenos mnemônicos, serão destacadas questões que ligam a memória ao vocábulo lembrança. Certo que ambos foram apresentados anteriormente, principalmente quando foram exibidas questões que envolvem a lembrança a afecção, porém, à medida que se amplia os debates sobre o conceito de memória, inevitavelmente é preciso retomar alguns temas com mais atenção, mesmo que pareça retórico. Principalmente porque as discussões a respeito da memória provocam inquietações a todos aqueles dispostos a explorar a verdade contida nela. Justamente por estarem confiantes de ser este o recurso principal de algum fato ocorrido no passado. E para trazer essas memórias para o presente, é inevitável prevalecer a responsabilidade na fidelidade dos acontecimentos. “[...] essa preferência pela memória ‘certa’ é a convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado” (RICOEUR, 2007, p. 40).

Seguindo essa proposta, torna-se essencial observar a diferença entre memória e lembrança. Pensa-se a primeira como algo mais amplo, como se estivesse no topo de um organograma, algo único singular, de modo que a segunda ocupa um posto logo abaixo, como se estendesse para outras ramificações. “Dizemos a memória – singular – e as lembranças – plural” (RICOEUR, 2007, p. 40, grifo nosso). Nesse sentido, torna-se óbvio pensar a lembrança num caráter de multiplicidade, por conta das variações presentes nela, por isso a expressão natural “umas lembranças”. De modo que a memória coloca-se como algo isolado, estável e único, sob a condição de nomeá-la “a memória”.

A forma como as variações das lembranças transcorrem está sob a marcação das experiências, aquilo que simplesmente ocorre ou resulta da causalidade espontânea. Pode-se dizer que acontece também na condição de algo experimentado e aprendido pelo indivíduo.

Por outro lado, essas duas variações ganham proporções gerais, como uma da singularidade dos acontecimentos e das generalidades. Assim, o autor oferece o termo “estado de coisa [...] dado por-do-sol uma tarde especial de verão” (RICOEUR, 2007, p. 42). Essa variação, esse movimento fazem com que seja possível se lembrar de coisas, endereços, número de telefone, parentes e de amigos. Distingue-se, abaixo, essa diferença sincrônica entre memória e lembrança em *Diário da queda*.

Eu acordava ao meio-dia e quando o encontrava ele já tinha um balde cheio de bagres, que dão no máximo um caldo arenoso, ou papa-terras, e aí dá para pôr no fogo, nós dois à noite sentados ao lado da churrasqueira ouvindo os estalos dos gravetos e do carvão enquanto ele me faz perguntas, como as coisas tinham ido no puteiro, quanto tempo eu passei no puteiro, como era a senhora que nos atendeu, e eu percebia que o importante não eram essas perguntas, e sim a maneira como meu pai as fazia, ele parecendo estar envolvido com o que era a minha vida aos catorze anos, um momento que talvez por acaso guardei e é mais evocativo que qualquer descrição da brisa e do barulho dos sapos e da nossa rua que parecia estar deserta como sempre está deserta quando lembro da casa na praia (LAUB, 2011, p. 83).

Observa-se a passagem entre pai e filho num dos momentos raros entre eles numa casa de veraneio da família. O filho conta os detalhes do instante ao lado do seu pai, o balde cheio de peixes, o diálogo sincero dos dois, o barulho do fogo aceso na churrasqueira, entre outros acontecimentos que demonstram ser importantes para a personagem. Com isso, pode-se analisar que a memória nesse trecho está representada pelo momento vivido com o pai e as lembranças são caracterizadas pelas peculiaridades na cena. Algo que chama atenção refere-se ao tratamento dado pelo narrador sobre a memória, colocando-a como ponto principal na narrativa. “[...] um momento que talvez por acaso guardei e é mais evocativo que qualquer descrição da brisa e do barulho dos sapos[...].” (LAUB, 2011, p. 83). Em outras palavras, o momento, a memória é mais importante que as pluralidades, as lembranças.

Neste sentido, ao compreender essa diferença que há na memória e como se sobrepõe às lembranças, possibilita-se avançar um pouco mais nos conceitos que abrangem somente o termo “lembrança”. Desta vez, Paul Ricoeur (2007) apoia-se nas teorias do filósofo francês, Henri Bergson (1859-1941), no seu ensaio que trata da relação entre a lembrança pura à lembrança-imagem, no livro *Matéria e Memória*, que traz à luz outro pensamento que desprende a tese dos gregos quando conceituou a noção de *Eikon* e da *Tupos*, sendo a primeira que representa a imagem e a *Tupos*, como a impressão do sinete de cera, causado por uma força externa. É possível verificar que toda a problemática das questões que envolvem a



palavra “lembrança”, gira em torno desse antigo confronto entre a impressão e a imagem. Mas nas teorias bergsonianas observa-se que essa ligação ocorre de forma mais simplificada, “cujo centro é o cérebro, e a representação pura que basta a si mesma em virtude da persistência do direito da lembrança das impressões primordiais” (RICOEUR, 2007, p. 67).

É nessa perspectiva que Bergson (1999) mostra a diferença entre a lembrança pura para a lembrança-imagem. Sendo a primeira considerada pura porque não está posta em imagens, permanece inalterada a espera da necessidade da busca. Por outro lado, a lembrança pura pode ser interpretada por não haver a necessidade do esforço para trazê-la à luz do presente, deste modo não permite que nenhuma causalidade sirva de obstáculo para modificá-la, ela ocorre de forma espontânea. “A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data” (BERGSON, 1999, p. 90-91). Para representar essa espontaneidade o autor apresenta o exemplo de uma lição decorada. A respeito disso, apresenta-se um exemplo de lembrança pura em *Diário da queda*.

4.

Nos meses antes de completar treze anos eu estudei para fazer Bar Mitzvah. Duas vezes por semana eu ia à casa de um rabino. Éramos seis ou sete alunos, e cada um levava para casa uma fita com trechos da Torá gravados e cantados por ele. Na aula seguinte precisávamos saber tudo de cor, e até hoje sou capaz de entoar aquele mantra de quinze ou vinte minutos sem saber o significado de uma única palavra (LAUB, 2011, p. 9).

Como a família pretendia manter as tradições do judaísmo, o narrador, além de estudar numa escola que preservava essa cultura, recebia aulas particulares de um rabino o qual fazia com que ele decorasse as canções do *Bar Mitzvah*. Porém, seguindo com a proposta, quando a lembrança pura intocada passa ser explorada, torna-se uma lembrança-imagem justamente pelo fato da sobreposição de imagem as quais são constituídas para recordá-la.

À frente, Paul Ricoeur (2007) avança nessa discussão quando trata do uso e abuso da memória quanto às possibilidades de exercitá-la, causado um exagero no seu uso. Refere-se justamente às lições decoradas, sejam elas no âmbito da educação sejam pelas representações artísticas promovidas nos palcos teatrais. Essa proposta, sobretudo, analisa a presença da utilização de métodos de memorização os quais ultrapassam os limites da memória natural, sendo chamada de “memória artificial”, o qual seu uso exagerado “[...] transformou em seu contrário a modéstia de um duro tirocínio iniciado nos limites da memória natural, cujos poderes, isto é, ao mesmo tempo a amplitude e a exatidão, sempre foi legítimo procurar

reforçar” (RICOEUR, 2007, p. 80). Os limites citados têm relação com os limites da memória e o esquecimento.

O método sobre a memória artificial (*ars memoriae*)<sup>14</sup> tem sua relação aparente por ultrapassar os limites da memória natural, essa por sua vez não respeita as barreiras do esquecimento. A memória artificial tem seus objetivos construídos na memorização, e suas características pautadas no apagamento das impressões e possui uma recusa exacerbada do esquecimento por não considerar as noções de impressão da memória, as quais são construídas pelos efeitos dos acontecimentos na vida do indivíduo. Pode-se compreender como uma lembrança impositiva, forçada, pois ela fica refém de um texto ou de uma história a qual fora lhe recontada, como palavras ou números prontos a serem replicados, sem que haja a necessidade de identificação no momento da busca dos motivos que levaram a adquirir essa lembrança. Outra característica é a capacidade de escolha dos lugares, manipulação das imagens de cada espaço por conta do abuso sobre essa lembrança, “Grande é o poder da memória, declara Santo Agostinho” (RICOEUR, 2007, p. 80).

Essa valorização metódica de criação dos espaços estabelece um rompimento com o passado, voltando novamente para o campo da imaginação. Nesse sentido, a memorização permite que seja utilizada, desde que respeite os limites da memória natural, caso isso não ocorra fica passível da alteração da memória sucumbindo a uma manipulação formatada pela memória artificial.

A primeira é restituir sua medida a uma cultura da memorização nos limites da memória natural; a segunda é levar em consideração os abusos que se enxertam no uso, uma vez que este constitui um modo de manipulação sob forma da memória artificial (RICOEUR, 2007, p. 81).

Essa argumentação acerca da memória natural e artificial fora apresentada para complementar a citação anterior, quando se levantou a questão da capacidade da memorização. Dessa forma, ao passo que a pesquisa se desenvolve, apresenta-se mais os princípios que constituem a memória em diferentes aspectos, nos mais variados componentes mnemônicos. Algo que pareça ser natural do ser humano, conviver com o passado e apoiar-se nele para construir a sua própria narrativa, é impossível imaginar onde possa alcançar complexidade em torno desta discussão. Assim como a memória natural estabelece limites, sendo ele o esquecimento na sua composição, é válido pensar os estudos num espaço de

---

14 Noção de método, com o *Novum Organon* de Francis Bacon e o Discurso sobre o método de Descartes. (RICOEUR, 2007, p. 80).

barreiras nos quais seriam impossíveis responder todos os questionamentos, porém os limites equivalem no sentido de dirimir as angústias identificadas no objeto deste trabalho.

### 3.3 Memória e Esquecimento

De modo a pensar a memória, indaga-se a compreensão do surgimento, forma e se propaga-se como fonte a ser explorada durante os acontecimentos da vida do homem. Justamente por ser a principal ferramenta utilizada para escrever a história conhecida no mundo. Dessa forma, o que fora apresentado até o momento, a força que a memória possui acerca da capacidade de armazenar os sentimentos mais significativos registrados na alma. E também de analisar as fraquezas dentro dela, as quais levam a estabelecer certo nível de confiabilidade, principalmente por ser visível às limitações daqueles que a carregam. Nesse sentido, adstrito à memória, podemos colocar o esquecimento como parte desse processo. Certo que, da mesma forma como fica guardada, precisa-se conceber sua ausência e por que isso ocorre.

Quando Paul Ricoeur (2007) apresenta suas teorias sobre o esquecimento e demonstra que o ato de esquecer surge justamente no momento da tentativa de encontrar os registros do passado. Por conta disso utiliza-se do termo grego *anamnēsis* para representar a ação de evocação/busca, essa por sua vez compara-se a experiência cotidiana como a recordação. A recordação abrange todo o processo de busca constante, como fora dito anteriormente a respeito da diferença entre recordação e lembrança, sendo a primeira uma repetição constante do passado. De modo que agora aparece inclusa também no conceito de *anamnēsis*, justamente pelo esforço que a recordação exerce na tentativa de trazer à luz aquilo que já parece estar na escuridão. Observam-se as argumentações do autor sobre esse assunto, quando expõe a impossibilidade de desvincular a recordação do termo *anamnēsis*, criada pelo filósofo Platão.

A ruptura com a *anamnēsis* platônica não é, porém, completa, na medida em que ana de *anamnēsis* significa volta, retomada, recobrimento do que anteriormente foi visto, experimentado ou aprendido, portanto, de alguma forma, significa repetição. Assim, o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação (RICOEUR, 2007, p. 46).

Nessa conjuntura, o que definirá acerca do sucesso ou não no processo da captação da memória, para que não se torne esquecimento, ficará sob o êxito da “memória feliz” (RICOEUR, 2007, p. 46), sendo esta passível de ser a recordação instantânea a qual não sofre influência do tempo, pois não carece do esforço laborioso para encontrá-la. Enquanto o insucesso fica ligado à inquietação daquele que a evoca suas experiências mais longínquas, esta, por outro lado, fica condicionada a um trabalho mais afanoso de busca. Portanto, a consagração ou fracasso no ato de recordação pode ser medido pelo empenho exigido de cada uma delas. Nesse sentido, ele completa o pensamento afirmando que, “[...] podendo a recordação instantânea ser considerada como o grau zero da busca e a recordação laboriosa, como sua forma expressa” (RICOEUR, 2007, p. 46).

Sem que não haja possibilidade de afirmar precisamente sobre as hipóteses da origem do esquecimento, pauta-se nas questões que mais representam enquanto apagamento definitivo dos rastros<sup>15</sup> da memória. Esse termo refere-se à noção de marca ou pegada, como se algum registro fosse deixado no passado à espera da necessidade de busca, por este motivo a palavra “rastro” remete a pensar novamente na metáfora de impressão do anel de cera. Essa definição aparece no texto de Paul Ricoeur (2007) com outras ramificações, sendo elas:

[...] três espécies de rastros: o rastro escrito, que tornou, no plano da operação historiográfica, rastro documental; o rastro psíquico, que é preferível chamar de impressão, no sentido de afecção, deixado em nós por um acontecimento marcante ou, como se diz, chocante; enfim, o rastro cerebral, cortical, tratado pelas neurociências. (p.425).

Nessa perspectiva o esquecimento está relacionado ao apagamento dessas marcações que estão representadas pela palavra rastro. Estando o rastro historiográfico conectado aos registros de livros, documentos das mais variadas formas, os quais podem ser dizimados em consequência de uma catástrofe, sendo ela natural ou promovida pelas ações do homem, como guerras, por exemplo. O rastro cortical cerebral e o rastro psíquico entram na escuridão do esquecimento de forma unilateral, pois ambos manifestam ao nível patológico da memória impedida, até mesmo pela capacidade e necessidade de busca. “Resta à justaposição das duas outras espécies de rastro: rastro psíquico, rastro cortical. Toda a problemática do esquecimento profundo se decide nessa articulação” (RICOEUR, 2007, p. 425).

---

15 Conceito de rastro está ligado à neurociência, seria outra explicação de marca de impressão dos estudos gregos. “As neurociências encarregam-se desse problema sob o título dos rastros miméticos”. (RICOEUR, 2007, p. 45).

O rastro cortical cerebral e o rastro psíquico estão ligados ao cérebro, sendo este o ambiente de toda a problemática do esquecimento. Porém, quando se analisa um ao outro é necessário pensar em duas partes de forma distinta, sendo o rastro cerebral numa linha mais material enquanto cabeça, massa cefálica. “Aprendemos que esse cérebro-objeto é nosso cérebro, situado nessa caixa craniana que é nossa cabeça, com sua fachada de rosto”. (RICOEUR, 2007, p. 426). E por outro lado compreender que rastro psíquico está dentro desta matéria, o qual se aproxima mais do termo conhecido pelos psicanalistas, de rastro mimético, do qual resulta a principal forma do apagamento profundo da memória.

Seguindo essa perspectiva, paralelo ao apagamento dos rastros, observa-se que prevalece o esforço para manter a pulsação da lembrança viva da memória, evitando a todo custo seu apagamento. Como se tornasse uma luta pela sobrevivência das experiências adquiridas ao longo dos acontecimentos. A respeito dessa contenda laboriosa entre insistência da permanência das imagens impressas no passado, a disposição da espera do fenômeno da rememoração no presente, provoca uma inquietação naquele que a tenta mantê-la e reconhecê-la a qualquer custo. Nesse sentido Paul Ricoeur apresenta o seguinte recurso:

A solução da sobrevivência é radical. Ela consiste numa cadeia de proposições desimplicadas do fenômeno do reconhecimento. Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la é presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como à espera de recordação, mas não ao alcance da mão, como as aves do pombal de Platão que é possível possuir, mas não agarrar. Cabe assim à experiência do acontecimento remeter a um estado de latência da lembrança da impressão primeira cuja imagem teve de se constituir ao mesmo tempo em que a afecção originária (RICOEUR, 2007, p. 441-442).

A insistência da presença do ausente no presente ganha força com a palavra latência, como se as lembranças permanecessem à margem da competência daquele que a busca, tornando-a acessível a qualquer momento e, além de reencontrá-la, deve reconhecê-la enquanto memória verdadeira. Essa impaciência inquietante do medo pelo apagamento da memória obriga quem a carrega a manter um movimento constante e vivo do passado, principalmente quando a capacidade daquele que a procura chega ao seu limite. Nesse sentido o termo latência está imbricado numa constante convivência com o passado, sobretudo num estado inconsciente dele, passando a ativar a consciência para ter capacidade de acessá-la. “Por sua vez, a ideia de latência invoca a de inconsciente, se chamarmos de consciência a disposição para agir, a atenção à vida, pela qual se exprime a relação do corpo com a ação”. (RICOEUR, 2007, p. 442).

Sendo assim, é possível observar que o inconsciente nada mais é do que um abrigo para as memórias à disposição daquele que a necessita. Nele estaria abrigado sonhos, paixões, desejos ou memórias reprimidas, até mesmo emoções banidas do consciente – por serem dolorosas, traumáticas, ou de difícil controle – encontram-se no inconsciente, praticamente inacessíveis para a razão. Assim sendo, cabe a necessidade de cada um em selecionar as memórias que mais agradam ou aquelas impossíveis de se esquecer de.

Consequente, a presença do estado latente atribui-se à inconsciência justamente para manter a memória pura, aquela que não sofre alteração da ação do tempo e está mais próxima de uma memória fiel quando se manifesta a recordação de uma lembrança. Nesse sentido, é possível interpretar que a inconsciência precisa manter-se numa constante latência, pois, caso isso não aconteça, acarreta na impossibilidade de acessá-la, caindo no campo do esquecimento. “É nesse momento crucial da reflexão que Bergson declara: ‘Essa impotência radical da ‘lembrança pura’ nos ajudará precisamente a compreender como ela se conserva em estado latente’” (RICOEUR, 2007, p. 442).

Neste sentido, o autor pretende apresentar como ocorre a intensidade das lembranças no convívio do presente. Como se ela existisse na inércia da inconsciência dependendo de uma força latente para mantê-la viva a luz da consciência, para assim transformá-la numa lembrança pura e verdadeira, fácil de ser acessada. Por isso a palavra “existir” aproxima-se de uma realidade diária na vida daquele que mantém os registros do seu passado. Esses registros são afixados durante a construção das experiências nos acontecimentos de uma vida, as quais sobrevivem e conduzem cada história. Porém, além de compreender o sentido da presença da existência, pressupõe-se a acreditar na capacidade do reconhecimento de cada uma delas, quando parecem perdidas. Sobre isso, o autor coloca a seguinte questão:

“Ele sobrevive. Mas de onde? Essa pergunta constitui de uma cilada, mas ela talvez seja inevitável, na medida em que é difícil não designar em termos de continente o lugar psíquico “de onde”, como se diz, a lembrança volta. O próprio Bergson não afirma que vamos buscar a lembrança onde ela está, no passado? Mas toda sua empreitada consiste em substituir a pergunta ‘onde?’ pela pergunta ‘como?’; ‘Só restituirei [à lembrança] seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual evoquei, virtual, do fundo de seu passado’ [...]. Talvez aí esteja a verdade profunda da *anamnesis* grega: busca, é esperar reencontrar. E reencontrar é reconhecer o que uma vez – anteriormente – se perdeu.” (RICOEUR, 2007, p. 443).

Sendo assim, é possível analisar e interpretar que as teorias de Paul Ricoeur (2007) apoiam-se nas palavras de Bergson (1999) justamente para mostrar que todo esse processo

trata-se do exercício laborioso de cada um em conseguir manter as memórias latentes no presente. Quando isso não é possível – dado a limitação daquele que vive – exigir-se-á um esforço mais operoso de encontrar no passado aquilo que parece estar perdido. Nesse caso, além rastrear onde as lembranças estão, prevalece à compreensão da operação que levou a conseguir que as lembranças saíssem da inércia do passado e viesse à luz do presente. Nesse sentido, conseguir compreender como se deu a caminhada até reencontrar aquilo que parecia estar perdido é reconhecer que a memória como fonte duradoura mesmo que ela não esteja estimulada no presente.

### **3.4 Memória ferida e trauma**

Nessa perspectiva, vale ressaltar que algumas lembranças poderiam ficar nas trevas da escuridão profunda do esquecimento, sem que houvesse nenhum pretexto para reencontrá-las. Entretanto, são essas memórias que ficam impregnadas com uma força latente incontrolável, como se após uma catástrofe, decepções, humilhações não valesse a pena o processo de busca. Sendo assim, mesmo que haja um pretexto para tentar esquecer-las, manifesta ainda mais a necessidade de lembrá-las. “É nesse nível desse ponto de vista que se pode legitimamente falar em memória *ferida*, e até mesmo *enferma*. Isso é atestado por expressões correntes como traumatismo, ferimento, cicatrizes, etc.” (RICOEUR, 2007, p. 83).

O termo memória ferida ou memória enferma é algo que dialoga muito com o objeto de pesquisa deste trabalho. Pois o processo de rememoração das lembranças extraídas das personagens é utilizado justamente para livrá-las das experiências traumáticas. Algo que é possível perceber do início ao fim do texto de Laub (2011) é a presença de experiências difíceis de serem verbalizadas, no entanto, é a partir disso que o narrador consegue afastar os fantasmas que o assolam.

Para poder compreender sobre esse assunto, as contribuições de Paul Ricoeur (2007) e Márcio Seligmann-Silva (2000) ajudaram a dialogar sobre questões patológicas que envolvem a memória impedida. Para explorar sobre isso, é necessária uma retomada no contexto da obra, com citações que ofereçam abordagem significativa da participação do avô do narrador. Pois seria ele precursor de toda problemática do sofrimento, justamente pelo silêncio mantido sobre as experiências que ocorreram nos campos de concentração e as prováveis humilhações passadas por ele neste local. Em seguida, mostrar como esse silêncio afetou e angustiou o seu filho, o qual além de presenciar o suicídio do pai, passou a sua vida procurando explicações

num diário que não dizia absolutamente nada sobre o sofrimento passado por ele. Além disso, adveio a procurar nos rastros documentais da história explicações para completar as lacunas deixadas pela necessidade do não dizer da personagem avô.

Percebe-se que essa procura serve como um refúgio do seu pesar, o qual tem como objetivo amainar o furor do seu sofrimento e manter vivas as memórias de sua família. Nesse sentido, o personagem pai criou um tipo de obsessão pela Segunda Guerra Mundial, principalmente com relação a Auschwitz, o qual repetia inúmeras vezes para o seu filho os detalhes do martírio vivido pelo seu povo neste local, sendo ele o maior campo de prisioneiros de guerra durante aquele período.

Consequente a isso, as experiências do narrador, que conta sua própria história, manifestam uma observação a partir da ótica paralela ao sofrimento dos seus antepassados. Pois a ação da queda do amigo João, promovida por ele e seus amigos, fez com que as histórias contadas pelo pai começassem a fazer sentido, pois ele percebeu que estava agindo de forma semelhante àquelas promovidas pelos alemães para com o seu povo. Mesmo assim, é somente na fase adulta que ele compreende que não consegue desvencilhar dos acontecimentos do passado e vê a necessidade de buscar nas memórias traumáticas reduto para restabelecer a sua vida no presente.

Como na obra o único nome que aparece é da personagem João, vê-se indispensável oferecer uma forma mais didática para compreender melhor o texto analisado. Por conta disso, quando referir-se às três gerações que compõe o cerne da narrativa serão chamados de “avô, pai e protagonista” sendo o último substituído às vezes pelo pronome “ele”, e, também por “narrador que conta sua própria história”, ou simplesmente “narrador”, termo que aparece na pesquisa em momentos anteriores.

Nessa conjuntura, percebe-se que as personagens entram num estado de luto e melancolia quando se referem ao passado. Mesmo aquele que sofre a ação do sofrimento e por outro lado aquele que promove este sentimento de dor, não conseguem livrar-se das mazelas que os mantêm presos as lembranças dolorosas. Um manifesta pelo arrependimento, que é o caso do narrador, o avô pela vivência da experiência e pai reflexo do silêncio. Quanto a isso, observa-se citação abaixo:

O ponto de partida da reflexão de Freud é a identificação do obstáculo principal no qual o trabalho de interpretação (*Deutungsarbeit*) esbarra no caminho da recordação das lembranças traumáticas. Esse obstáculo, atribuído às “resistências do recalque” (*Verdrängungswiderstände*), é designado pelo termo “compulsão de repetição” (*Wiederholungszwang*); uma de suas



características é uma tendência à passagem ao ato (*Agieren*), que Freud diz “substituir a lembrança”. O paciente “não reproduz [o fato esquecido] em forma de lembrança, mas em forma de ação: ele repete sem, obviamente, saber que o repete” (*Gesammelte Werk, t. X, p. 129*) (RICOEUR, 2007, p.84).

Observa-se como o autor utiliza a palavra obstáculo para explicar o impedimento da lembrança traumática. Nesse sentido, pode-se afirmar que há um bloqueio proposital na tentativa de esquecer sobre as experiências do passado. No âmbito da personagem avô fica evidente justamente por dois motivos, o primeiro pelo fato de não existir nenhum registro na própria obra que manifesta o sofrimento vivido por ele e nenhum tipo de humilhação antes de chegar ao Brasil, pois a única coisa que se sabe é que se trata de um sobrevivente da segunda grande guerra. Outra evidência seria o próprio diário deixado por ele, porém, após o seu suicídio, quando os conteúdos deste documento são traduzidos, a personagem pai fica desolada, pois ele acreditava que encontraria ali os motivos da morte da personagem avô e também uma forma de superar os seus próprios suplícios.

Márcio Seligmann-Silva (2000) traz uma reflexão relevante sobre o trauma relacionado às catástrofes, principalmente quando se refere à *Shoah*. Na ótica deste pesquisador, essa experiência, difícil de ser narrada, relaciona-se às questões que envolvem o evento traumático de uma ferida na memória. Para ele “[...] trauma é um dos conceitos-chave da psicanálise, e o tratamento psicanalítico - simplificado - existe em função do trabalho de recomposição do evento traumático. - O que é o trauma? O trauma é justamente a *ferida* na memória” (p. 84). Com isso, percebemos que as personagens citadas aproximam-se dessas teorias quando nos deparamos com a seguinte citação:

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de 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, e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve. (LAUB, 2011, p. 8).

Nesse ponto, no primeiro parágrafo do livro fica evidente a presença marcante pela preferência do não dizer. Não dizer pela opção de não querer lembrar, ou simplesmente por não valer a pena narrar. Pois a frase “meu avô não gostava de falar do passado” deixa claro que haveria um motivo muito forte para não querer lembrar. Suas recordações ficaram tão bem guardadas que nem mesmo sua esposa fora capaz de extrair alguma informação da sua

vida pregressa. “[...] em nenhum momento de sua vida minha avó fez menção ao meu avô” (LAUB, 2011, p. 14).

Quanto ao diário deixado pelo avô, na verdade tratava-se de uma espécie de enciclopédia, a qual trazia definições estranhas sobre coisas relativamente simples que não faziam sentido algum, muito menos informações claras sobre sua história. Como se tratavam de verbetes com definições, diga-se fantasiosas, acredita-se que essa personagem estava promovendo a tentativa de criação de um mundo perfeito, esquivando-se da realidade. Por conta dessa repetição no modelo de escrita ou repetição como atividade exercida como forma de prazer, aponta sobre um sintoma definido pela palavra “resistência”. Certamente o avô utilizava-se desse hábito para relutar contra as memórias que ele não queria lembrar.

*Leite — alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias. O leite é o alimento perfeito para ser bebido por um homem quando ele se prepara para passar a manhã sozinho (LAUB, 2011 p. 78 grifo do autor).*

*Canil — local de corredores longos e iluminados gerido por profissionais de mais alto gabarito humano e social onde são aplicados procedimentos os mais rigorosos de higiene e humanismo em relação aos animais (LAUB, 2011 p. 79 grifo do autor).*

*Gravidez — condição em que a esposa passa meses sem doenças e nem sofre riscos tais como doenças no útero ou pressão alta. A esposa descobre a gravidez e comunica imediatamente ao marido para que ele tome a decisão consequente: ter o filho ou não ter o filho? Uma decisão que é tomada sem hesitação por ele porque coroa a expectativa de uma nova vida que foi planejada por ele desde sempre, seu desejo mais profundo de continuidade e doação amorosa. A gravidez da esposa é observada com alegria por ele, acompanhada com diligência e amor por ele e confirma a sorte que ele sempre teve na vida (LAUB, 2011 p. 79 grifo do autor).*

Nesse espaço, optou-se por apresentar três dos verbetes presentes na enciclopédia do avô, justamente para comparar a estética nas definições. Percebe-se que há uma sequência pautada em não mostrar o lado ruim das coisas, prevalece sempre um teor de perfeição em cada uma delas. A palavra “perfeito” na primeira citação revela esse mundo imaginário criado por ele, tanto quanto no conceito de leite, canil e gravidez não é possível encontrar nenhum tipo de depreciação aos significados no texto. “Dá para acompanhar a sequência como uma história, mas, porque os verbetes são evidentemente mentirosos, num tom grosseiramente otimista [...]” (LAUB, 2011, p. 25). Esse tipo de conduta deixa ainda mais evidente que se

refere ao obstáculo criado pelo avô como uma espécie de exercício diário na tentativa de substituir as lembranças ruins marcadas na memória.

Outro ponto de partida para analisar as atitudes dessa personagem seria a forma de representação escolhida para contar sua história. Como demonstra não ter nada digno de ser narrado, o avô escolhera oferecer uma ótica diferente da realidade. Segundo Seligmann-Silva (2000, p. 85) "A representação extremamente realista é possível: a questão é saber se ela é desejável e com que voz ela deve se dar". Nesse sentido, seria possível que o avô narrasse as experiências de guerra, mas o seu desejo fora criar nos seus verbetes como o mundo deveria ser, não como teria acontecido.

Ao passo que na perspectiva da personagem pai não é possível identificar a compulsão pela substituição das experiências desagradáveis do passado, no entanto percebe-se a característica marcante da compulsão pela repetição. Desde o suicídio da personagem avô este carrega o peso do silêncio e conseqüentemente a inquietação da procura pelos motivos que levaram o pai a tomar tal atitude. Por conta disso, o pai tornou-se precursor de toda a retomada histórica do sofrimento do povo judeu dentro da narrativa do livro. "Meu pai começou a se interessar por isso por causa da morte do meu avô, o que seria esperado numa circunstância assim, porque religião não é algo em que você pense aos catorze anos [...]" (LAUB, 2011 p. 29).

Essa personagem não se esquiva diante das suas lembranças, muito pelo contrário, é a partir da incompletude da sua memória que a conduz a alimentá-las, a fim de propagar a realidade velada pelo avô. Por conta da perda do pai aos quatorze anos, a falta de afeto paterno e a obrigatoriedade de assumir os negócios da família muito cedo alimentaram ainda mais sua tristeza, mostrando-se incapaz de superar este luto. Esse obstáculo fez com que passasse a verbalizar de forma compulsiva e repetitiva sobre Auschwitz e os reflexos da guerra com os judeus. Observam-se dois momentos extraídos do livro:

Alguém um dia olha torto para você e a primeira coisa que vê é isso. Não adianta você ser amigo de todos porque eles sempre falarão disso. Não adianta ser o melhor em tudo porque eles sempre esfregarão isso na sua cara (LAUB, 2011 p. 43).

Meu pai dizia que os judeus sempre devem ter profissões que possam exercer em qualquer circunstância, porque de repente você é forçado a deixar o país onde morou desde sempre e não pode depender de uma língua que não é falada em nenhum outro lugar [...] (LAUB, 2011 p. 44).

No primeiro trecho o narrador expõe as palavras do pai e como seria sua rotina por ser um descendente do judaísmo. Mostra também o transtorno que é conviver com essa lembrança histórica na qual ele não havia participado, porém carrega as consequências na sua geração. Na segunda citação observa-se a locução “meu pai dizia”, demonstrando como essas memórias foram transmitidas para a posteridade, salientando uma obsessão por essas lembranças expondo o medo de apagá-las. Nesse sentido, a excitação pela repetição indica que o pai verbaliza sobre seus traumas com o objetivo de proteger sua família para experiências como essas não voltasse a acontecer. Mas, por outro lado não reconhece as consequências negativas dessa compulsão, sendo incapaz de superá-las.

Paul Ricoeur (2007) levanta uma discussão interessante a esse respeito. Segundo o autor é necessário que o indivíduo reconheça seu estado de compulsão da repetição, quando isso acontece é possível que haja a reconciliação do seu estado natural. “[...] ele precisa encontrar a coragem de fixar sua atenção em suas manifestações mórbidas, de não considerar sua doença como algo desprezível, mas olhá-la como adversário digno de estima” (RICOEUR, 2007, p. 84). Nesse sentido, é possível afirmar que o pai não consegue reconhecer essa patologia na ficção, a ponto de prejudicar o relacionamento com seu filho, o pouco diálogo entre ambos resumia-se no mesmo assunto.

Sobre a compulsão pela repetição Seligmann-Silva (2000, p. 84) destaca que:

O trauma [...] é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos "limites" da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática.

No ponto de vista da compulsão pela repetição é possível enxergar esta característica no narrador. Além de ser ele quem tem a missão de descrever os traumas vividos por sua família, possui também a difícil tarefa de suportar todas as lembranças ruins de forma individualizada. Como esses traumas estavam sobrepondo-se aos seus, impossibilitando-o de viver o presente, ele percebe que a única saída seria reconhecer essa problemática e externá-las na tentativa de se livrar desta obsessão. A partir dessa iniciativa, é na fase adulta que se inicia o processo de rememoração para encontrar nas lembranças mais difíceis para atingir a superação dos traumas das três gerações. Assim, a palavra que expressa a evidência da repetição fica representada na voz narrativa por Auschwitz.

Aos catorze anos eu sentei na cama com a garrafa de uísque que tinha pego no armário porque sabia que o meu avô nunca deixou de pensar em Auschwitz. Meu avô ia comprar pão e jornal: Auschwitz. Meu avô dava bom-dia para a minha avó: Auschwitz. Meu avô se trancava no escritório e sabia que meu pai estava do outro lado da porta, o filho trocando os dentes e ficando um pouco mais alto e você poderia estar junto quando ele usa uma palavra nova, e muda o jeito de terminar uma frase, e ri de algo que você não esperava que ele entendesse tão cedo, e olha para você e você se enxerga no rosto dele com oito e dez e catorze anos, mas você não está ali porque o tempo correu e não houve um único instante em que você fez algo além de pensar naqueles nomes todos, um a um dos que estavam com você no trem e no alojamento e na estação de trabalho e em todos os momentos da temporada em Auschwitz com exceção do dia em que tiraram você de lá (LAUB, 2011, p. 99, grifo nosso).

Nesse ponto é possível visualizar com mais clareza como a palavra Auschwitz revelava o estado compulsivo da personagem. As marcas deixadas na sua memória estavam grifadas com tamanha força tornando inevitável não lembrá-las. No início da citação a personagem estabelece uma marca temporal para simbolizar o momento da iniciação ao alcoolismo, pode-se analisar esta iniciativa como parte de uma estratégia para esquecer o sofrimento que a palavra Auschwitz representava. Nota-se também, a forma como essa palavra aparece pontuada, acompanhada de dois pontos e em seguida encerra-se a frase, acredita-se que o autor utilizou essa técnica justamente para dar destaque a ela no texto, como forma de ilustrar o cotidiano das personagens, justamente para evidenciar que o passado acompanhava o presente num estado latente da memória, colocando-a longe do inconsciente.

Nessa conjuntura, identifica-se que todas as personagens possuem características semelhantes sobre a compulsão pela repetição, o avô representa essa patologia na produção dos verbetes, o pai desenvolve uma espécie de perturbação ao propagar o trauma na família e o filho por abarcar todo o sofrimento de uma geração somado ao arrependimento da participação da queda do amigo João, configura-o como aquele que mais evidencia a consternação. A diferença entre eles está pautada na capacidade do reconhecimento, pois, como fora apontado, quando o indivíduo admite que não está nas suas faculdades normais, facilita a reconciliação com seu estado natural.

Nessa conjuntura, acredita-se que isso se aplica mais ao protagonista, pois somente pelo fato de narrar é possível afirmar que se trata de uma forma evidente de rememoração em busca da reconciliação. Nesse sentido, o pai e o avô não conseguiram aceitar esse transtorno, o que alimentou ainda mais a permanência dessas memórias. E seria esse um dos motivos pelos quais o avô cometeu suicídio e o pai não estabelecia uma relação de afeto com o filho.

Outro fator interessante a ser analisado nas personagens citadas é a presença da perda. Tanto o avô, como o pai e o filho, manifestam uma neurose a partir da cessação de uma linearidade. O imigrante judeu sobrevivente da Segunda Guerra Mundial que havia perdido todos os seus familiares naquele fatídico conflito, fora obrigado a silenciar diante do que ocorrera para tentar retomar sua trajetória. O pai que também estava seguindo sua vida sem muitos conflitos até testemunhar o suicídio daquele que era o provedor da sua casa, vendo-se obrigado a conviver sem a presença dele. E, após, o filho adolescente burguês se vê acuado diante do arrependimento por participar de uma barbárie na vida do amigo João, o que desencadearia uma reflexão com relação ao sofrimento do amigo e história do pai e do avô. Observa-se que entre todos eles manifesta-se o sentimento do ausente, algo que fora perdido. Diante disso, identifica-se a presença do luto e da melancolia que fizeram parte da composição da configuração do discurso memorialístico de todos eles.

A princípio, torna-se necessário compreender que o luto refere-se justamente à perda de um ente querido, ou de algo que fazia parte da vida e, por certo fulcro do destino, isto deixou de existir, ou existe, mas não está sob o controle daquele o deseja. Desse modo, assim como há a compulsão pela repetição e o bloqueio para não manifestar as memórias ruins que fazem parte dos acontecimentos daquele que a mantém viva no presente, o luto também precisa passar por um trabalho de enfrentamento, pois caso isso não ocorra emerge uma circunstância mais difícil de ser superada. “O luto, diz-se no começo, é sempre a reação, é sempre à perda de uma pessoa ou de uma abstração erigida em substituto dessa pessoa, tal como: pátria, liberdade, ideal etc.” (RICOEUR, 2007, p. 85).

Nesse sentido, o trabalho de luto exige uma força intensa para abdicar de qualquer coisa que o vincule ao objeto perdido. Pois ao passo que a conexão continua vinculada ao sentimento de perda, remontada às lembranças constantes dos acontecimentos que remetem ao sentimento de desejo deste objeto, sobretudo pela expectativa na esperança da reconciliação com o ausente, dificulta a conclusão da superação do pesar. Nesse ponto Paul Ricoeur (2007, p. 86) demonstrando que “O teste da realidade revelou que o objeto amado deixou de existir, passando a exigir que toda a *libido* renuncie ao vínculo que a liga àquele objeto. É contra isso que se produz uma revolta compreensível”. O uso do vocábulo “trabalho” aparece de forma constante no texto, já que se trata de um processo laborioso para conseguir desprender do afeto ligado à figura estimada. Sendo assim, quando a abstração da perda não acontece surge o sentimento de tristeza profunda, evoluindo para o quadro de melancolia.

Por mais que pareça incompreensível, o luto é um processo natural, o qual se assemelha às lembranças vinculadas ao objeto. Porém, essas lembranças não são tratadas de forma compulsivas e repetitivas, pois aqueles que a carregam obtêm suas faculdades normalizadas e conseguem compreender que refere-se a um processo doloroso, mas passível de ser superado. Apenas não conseguem conjecturar quanto tempo delongaria para concluí-lo.

Por outro lado, a melancolia oferece um poder de devastação mais agressivo ao personagem, justamente por conta da incapacidade de enfrentamento e do controle sobre si mesmo, tornando-se vulnerável e perdendo o controle sobre ego. “A primeira oposição que Freud nota é a diminuição do ‘sentimento de si’ (*Selbstgefuhl*) na melancolia, ao passo que ‘no luto não há diminuição do sentimento de si’” (RICOEUR, 2007, p. 86). Nesse caso, a melancolia assemelha-se a compulsão pela repetição precisamente pela constância da permanência do vínculo ao objeto perdido.

Mas então, por que o luto não é a melancolia? E o que faz o luto pender para a melancolia? O que faz do luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, ‘quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido’. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado com trabalho de lembrança. Se o trabalho da melancolia ocupa neste ensaio uma posição estratégica paralela à que a compulsão de repetição ocupa no anterior, pode-se sugerir que é enquanto trabalho da lembrança que trabalho de luto revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho de lembrança; mas o trabalho de lembrança é o benefício do trabalho do luto (RICOEUR, 2007, p. 86).

Com isso, analisa-se o luto como algo passível de atingir a reconciliação, desde que o indivíduo esteja disposto ao enfrentamento da renúncia. Logo, a melancolia torna-se mais difícil de ser superada porque atinge diretamente a incapacidade de manter o estado consciente, pois o nível do senso crítico fica prejudicado, pesaroso, destruído, inconsolável, limitando-o ao desgosto do rebaixamento de si. Abarcando isso ao sentimento de culpa e autoacusação, obriga-o a tomar atitudes que não condizem com os seus princípios, morais éticos ou aqueles exigidos pela sociedade e religião que os circundam. No entanto, o luto consegue guardar o reconhecimento de si, matem a vergonha diante de outrem, ao passo que a melancolia abre mão da ordem moral das coisas entrega-se a esperança do retorno do objeto sem os limites coordenados pelo ego. “Depressão e ansiedade (ou medo) tornam-se os sintomas marcantes da melancolia. Melancolia, então, torna-se sinônimo de insanidade, de loucura” (RICOEUR, 2007, p. 88). Ainda nas palavras do autor:

Mas é na gravura de Dürer intitulada *Melencolia I* que todas as tentativas de reabilitação de saturno e da melancolia se cristalizam. É nela que se detêm os comentários de Klibansky e Saxl. “Leiamos” a gravura. Uma mulher está sentada, o olhar mergulhado numa distância vazia, o rosto obscuro, o queixo apoiado num punho cerrado; no seu cinto estão dependuradas chaves, símbolos de poder, e uma bolsa, símbolo de riqueza, dois de vaidades, em suma (RICOEUR, 2007, p. 89).

Na gravura do mestre alemão renascentista Albrecht Dürer<sup>16</sup>, o autor consegue descrever a imagem que representa a melancolia na sua forma clássica. A mulher sentada com olhar distante e desabitado, oferece uma visão holística sobre a interpretação de uma infelicidade profunda a respeito da melancolia. A palavra “vazio” conecta a todos os sinônimos acerca desta tristeza. Deste modo, constata-se que a resistência do supliciado, aquele que sofre o pesar, deve manter uma força maior sobre aquilo que o esmaga diante das possibilidades de livrar-se da escuridão. Sendo que o primeiro passo é tentar diminuir a rigidez da esperança sobre o objeto perdido e esperar a ação do tempo para agir de forma significativa na recuperação das suas faculdades normais.

O desfecho da melancolia quanto à culminância do luto se converge ao tempo, “o tempo de luto”. Ambas precisam passar pelo processo de superação da repetição das lembranças para atingir o ápice do desligamento definitivo do objeto perdido. Ambos sucumbidos a essa necessidade, sendo a melancolia como um estado mais agravante, pois demanda um tempo maior de convergência, de modo que a aceitação do luto é compreensivo e mais célere por conta da estabilidade moral do afetado. Deste modo [...] “A melancolia ainda nos confronta com outros problemas, cuja resposta em parte nos escapa. O fato de poder desaparecer após certo tempo, sem deixar grandes e evidentes alterações, é uma característica que ela compartilha com o luto” (RICOEUR, 2007, p. 87).

Ao notar que a consequência da falta do trabalho de luto se transforma num pesar profundo, compreende-se que a demora no processo de reconciliação alimenta a morosidade no tempo de luto. Já a recompensa da conclusão deste trabalho de superação da tristeza sublimada transforma-se em alegria. “Sim, a alegria é a recompensa da renúncia do objeto perdido [...]. E, assim como o trabalho de luto é o caminho obrigatório do trabalho de lembrança, a alegria também pode coroar com a sua graça o trabalho de memória”

---

16 *Melencolia I* é uma gravura de 1514 criada pelo mestre alemão renascentista Albrecht Dürer e considerada uma de suas três grandes gravuras [1]. Trata-se de uma composição alegórica que tem sido alvo de muitas interpretações. Uma das mais famosas obras dos mestres da gravura, tem sido considerada como formando um conjunto consciente de *Meisterstiche* juntamente com *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* (1513) e *São Jerônimo no seu Gabinete* (1514). [https://pt.wikipedia.org/wiki/Melancolia\\_I](https://pt.wikipedia.org/wiki/Melancolia_I). Acesso em: 06 de junho de 2018.



(RICOEUR, 2007, p. 91). Assim, a composição desse trabalho de superação do luto e melancolia perpassa pelo uso da memória.

Sendo assim, a linearidade quebrada na composição das personagens da obra de Laub (2011) apoia-se nesses dois fenômenos justamente pelas características apresentadas pelo avô, pai e filho. Na personagem avô, vincula-se a melancolia por conta da demonstração da incapacidade de superação do trabalho de luto. O silêncio diante dos acontecimentos de penumbrosa ocorridos antes da sua chegada às terras brasileiras, a tentativa da criação de verbetes, nos quais trazem teor de perfeição das coisas, são sintomas do esforço para livrar-se daquilo que o prendia ao passado. A reclusão, o afastamento da família também são apontamentos consideráveis do estado melancólico do avô, essa dificuldade do enfrentamento demonstra fraqueza e diminuição do sentimento de si, levando o insucesso deste trabalho ao suicídio. “Nos últimos anos de vida o meu avô passava o dia inteiro no escritório” (LAUB, 2011, p. 14).

Nessa conjuntura, o fracasso da luta contra a melancolia impetrada pelo avô conseqüentemente estabelece o início do trauma na geração seguinte. Pois a personagem pai entra num estado de luto justamente por conta da morte da personagem avô. A composição deste aproxima-se do luto pela forma como ocorrera o enfrentamento da perda. Ele manteve suas faculdades normais e não se silenciou diante dos acontecimentos. Em contrapartida, o excesso na tentativa da busca pela lacuna deixada pelo avô em seus diários conduziu a personagem pai a duras penas para tentar superar essa dor. Por conta desse hiato fora obrigado a conduzir sua história tentando construir uma memória que nunca existira. Ele compreendia todo o processo, precisava passar pelo trabalho de memória para superar o trabalho do luto, mas como atingir o êxito deste labor com o apagamento dos rastros documentais velados pelo avô?

Difícil, sobretudo, porque não haveria saída para atingir o objetivo do livramento dessa libido, as incertezas das experiências passadas pela personagem avô perturbava-o a tal ponto que conseguira superar este sofrimento somente após o diagnóstico de *Alzheimer* nos últimos anos de vida.

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. Foi um episódio rápido e isolado, mas como ele vinha esquecendo pequenas coisas, onde estavam as chaves, um terno que havia sido mandado para a lavanderia, numa frequência suficiente para ser notada pela minha mãe, ela me ajudou a convencê-lo a procurar ajuda. Eu nunca

tinha levado meu pai ao médico e até onde sabia ele costumava fazer exames regulares de sangue, coração, próstata (LAUB, 2011, p. 62).

A partir desta patologia, o pai percebe que deveria registrar os acontecimentos da sua vida antes que a doença apagasse os registros de sua memória por inteiro. Diferentemente do avô, ele decide escrever num diário os bons e maus momentos passados por ele. As férias na casa de veraneio, momentos em família, seu casamento; o suicídio de seu pai aos quatorze anos e como tivera que assumir a responsabilidade na família; as dificuldades de relacionamento com o filho por conta da religião judaica e a fixação pelo sofrimento dos seus antepassados. Todas essas experiências aparecem como testemunho, as quais ajudaram o narrador a compreender a sua história e superar o seu próprio sofrimento.

Nossa família tinha uma casa na praia. Era uma casa grande. Quatro quartos, sala, uma varanda boa. Um gramado grande na frente. As famílias sempre iam de manhã para a praia, por volta de nove, e voltavam por volta de uma, duas horas. Ninguém comia na areia. Não havia quiosques nem vendedores de milho. Não havia bronzeador e a água era muito mais limpa (LAUB, 2011, p. 94).

Essa conotação com os registros do pai na narrativa contribui para entender como o tempo de luto dele demorou justamente porque não havia feito o trabalho da memória. Como as memórias estão vinculadas ao trabalho de luto, não há possibilidade de separá-las, portanto ele deveria lutar contra o pesar com o auxílio de suas lembranças. Porém, ao invés da personagem pai manifestar esse enfrentamento no auge da sua maturidade, ele buscou na história e na literatura algo que alimentasse a construção de uma verdade na qual ele passou a acreditar. Isso fez com que fechasse os olhos evitando que reconhecesse que a fórmula para se livrar desse carma estivesse justamente na sua memória individual e não na memória coletiva dos registros históricos. À medida que os relatos do pai se apresentam no texto, percebe-se como a personagem reconcilia-se com o filho e demonstra uma distância maior do passado que ele havia criado.

A tentativa do pai do narrador em registrar suas memórias ficaram fracassadas pelo avanço da doença, colocando-o numa condição de diferente a do avô, o pai por querer contar de forma exacerbada, verbalizando até mesmo aquilo que não existia, e o por outro lado o avô pelo fato de não querer dizer ou não querer lembrar. Os dois assemelham-se pelo insucesso de suas ações, pois um optou pelo suicídio e o outro vencido pelo apagamento involuntário por conta do *Alzheimer*.

Não obstante das discussões acerca do luto e melancolia, aquele se apresenta ao texto com mais força sobre isso é o narrador. Além de sofrer com a tristeza profunda do avô e a resiliência tardia do pai, ele recebeu a difícil missão de contar o que ocorrera a todos eles e também sobre suas próprias dores. Entretanto, importante lembrar que a relação de consternação do filho não estava vinculada somente as histórias de dor da sua família, sua mágoa estava mais próxima do arrependimento de ter participado da queda do amigo João, no dia do seu aniversário, as experiências do seu avô em Auschwitz.

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 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, 2011, p. 13).

Nesse ponto, observa-se como o narrador compara as experiências passadas pelo avô em Auschwitz com aquele que seria o maior arrependimento vivido por ele no dia do aniversário do amigo João. Quando percebe que aquele grupo de amigos, descendentes de judeus, estavam promovendo humilhações semelhantes às aquelas providas pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial, algo que iria ao encontro de toda a problemática histórica de sua família. Como ele mesmo seria capaz de participar de tal atitude sabendo os motivos que levaram a disseminação dos seus antepassados ocorrerem justamente por conta da discriminação entre povos? Sabendo a relação entre o seu pai fora prejudicada pelos reflexos desses acontecimentos, até a loucura do avô, vítima da latência das memórias que não o deixavam progredir vindo a cometer suicídio. Como ele poderia ser capaz de se deixar levar pela frenesia fascista dos colegas judeus em proporcionar esse tipo de brincadeira que poderia deixar João paraplégico?

Por conta disso, o narrador, desde então, passou a conviver com dois tipos de perdas a serem superadas, a primeira aproxima-se do relacionamento com o pai, o qual havia sido prejudicado por questões históricas dos seus antepassados. A outra porque tivera que conviver com o arrependimento de participar da queda do amigo João, a qual culminou numa tentativa malsucedida de tentar constituir uma amizade que nunca seria consolidada. Por conta dos insucessos, tanto com o pai e em relação a João, observa-se que o narrador entra num estágio de melancolia justamente por manifestar a diminuição do sentimento de si. É possível verificar a partir da queda, quando o narrador se aproxima do pai de João para pedir desculpas sobre o ocorrido, até mesmo mudar de escola junto com João em uma tentativa voraz de ficar

ao lado dele para tentar protegê-lo, já que na antiga escola ele se abstinha ao ver os colegas promoverem constantes humilhações com João. Percebe-se que o senso crítico da personagem fica mais baixo justamente porque não se importava com os métodos utilizados para deixar de conviver com uma memória traumática.

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, 2011, p. 37).

O arrependimento do narrador depois da aproximação ao amigo caracteriza mais pelo medo de perda. Como se a voz narrativa estivesse prevendo o sofrimento que seria conviver com mais sofrimentos, já que não bastasse coabitar com as experiências do pai ainda teria de viver a realidade do desprezo do amigo. Porém essa afinidade exacerbada resultaria no afastamento entre os dois, por conta dos novos amigos de João na nova escola. Assim, o narrador se entrega à melancolia apresentando outros traços nesta personagem que conjugam como detentor desta evidência, uma delas pode ser comprovada pela dificuldade de relacionamento na fase adulta e a presença do alcoolismo.

Eu comecei a beber aos catorze anos, depois que mudei de escola junto com João. Embora já tivesse tomado um ou outro copo de cerveja com meu pai, e uma ou outra taça de vinho em algum jantar de adultos em casa, a primeira vez de verdade foi numa festa logo no início das aulas (LAUB, 2011, p. 63).

Eu comecei a beber nessa época, e poderia até listar o que arruinei por causa disso nos anos seguintes. Um emprego, porque não conseguia acordar cedo. Um carro, que destruí num acidente em que o carona fraturou o braço. Meus dois primeiros casamentos, que de alguma forma terminaram por causa disso (LAUB, 2011, p. 121).

Nas duas citações nota-se como a personagem entrega-se ao álcool na adolescência, justo quando ocorrera a queda do amigo e quando a convivência com o pai estava numa efervescência na narrativa. Percebe-se que essa diminuição do sentimento de si como sendo a melancolia presente no narrador, e como ela trouxe consequências profundas dificultando os

relacionamentos conjugais e também na carreira profissional. Isso ocorrera porque o narrador não conseguiu fortalecer o trabalho de memória para superar o estágio de tristeza profunda, vendo-se obrigado a conviver com as latências das experiências malditas do passado.

Constata-se que as personagens analisadas equiparam num mesmo liame, por conta das lacunas deixadas na memória. Justamente por isso que Paul Ricoeur (2007) explora o campo da psicanálise para explicar como esses fenômenos nas personagens dialogam com a memória. E com isso pode explorar como a repetição constante da memória ferida, a melancolia e o luto apresentam-se como obstáculos para se livrar dessa dura convivência.

Neste sentido, vê-se que todas as personagens precisaram fazer o trabalho de preenchimento dos hiatos deixados pela incapacidade da memória natural para que atingissem o trabalho de lembranças daquilo que poderia livrá-los das tristezas que os prendiam às memórias incômodas do passado. Observa-se que esse processo ocorrera de forma tardia, sendo que o pai e avô manifestaram o insucesso nessa tentativa, um por conta do suicídio e o outro pela doença do *Alzheimer*. E, aquele que mais se aproxima da superação seria o narrador, pois ele consegue, ainda que na fase adulta, fazer todo o trabalho de reconstituição dos acontecimentos, explorando as memórias do avô, do pai e da história para contribuir com a sua e superar seus próprios fantasmas.

### 3.5 Memória coletiva

É notório que a obra de Michel Laub (2011) explora de forma significativa o campo da memória coletiva. Pois o processo de reconstituição das experiências vividas pelo narrador trilha por todas as memórias das outras personagens. Além do pai, avô e João, os quais foram mencionados, há também a contribuição da mãe, da avó, das mulheres com quem se relacionou, os colegas de escola, entre tantos outros que não ganharam destaque no livro, mas não podem ser descartados quando se trata de memória coletiva. Como isso está explícito no livro, há a necessidade de avançar um pouco a respeito dessa memória compartilhada.

Para isso, as contribuições dos conceitos abordados por Maurice Halbwachs<sup>17</sup> em seu livro *A Memória Coletiva* (1990), publicado pela primeira vez na França em 1950, com o título original, *La mémoire collective*, ganha relevo nesta pesquisa. Halbwachs revolucionou

---

17 Maurice Halbwachs (Reims, 11 de março de 1877 — Buchenwald, 16 de maio de 1945) foi um sociólogo francês da escola durkheimiana. Escreveu uma tese sobre o nível de vida dos operários, e sua obra mais célebre é o estudo do conceito de memória coletiva, que ele criou. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Halbwachs](https://pt.wikipedia.org/wiki/Maurice_Halbwachs)>. Acesso em: 19 de julho de 2018.

os pensamentos de sua época ao afirmar que o fenômeno da recordação e da localização das lembranças não podem ser percebidos e analisados se não forem levados em consideração os contextos sociais que servem de base para a reconstrução da memória. Pois a interpretação das lembranças do passado que aparecem no pensamento de cada indivíduo no presente é constituída pelas marcas de impressão na memória de uma comunidade afetiva, constituída graças ao convívio social com outras pessoas. Pois há de se considerar a incapacidade humana de armazenar todas as informações e experiências vividas no passado.

Certo, a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem (HALBWACHS, 1990, p.14).

Para o autor, por mais que se tenha a percepção de estar só, num certo ambiente que nunca estivera antes, contemplando certos monumentos que se tenha visto quando estivera só e presenciado pela primeira vez, ainda assim as lembranças permanecem coletivas e podem ser ligadas por outros fatores. Visto que, antes de se deslocar para outro espaço para contemplar tal objeto, esse indivíduo já carregara uma gama de informações referentes àquilo que desejara ver ou lugar que fora provocado por outros a visitar. Por conta das informações adquiridas que as lembranças não são individualizadas, mesmo quando outras pessoas não estejam fisicamente presentes. Por isso, afirma-se que, “[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade nunca estamos sós.” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Desse modo, a formação da memória acontece a partir da necessidade da participação de uma comunidade mais afetiva. Por isso, o resultado da constituição das lembranças se dá com a combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais está inserido e conseqüentemente é influenciado por eles, como por exemplo, a família, a escola, igreja, amigos ou no ambiente de trabalho. Quem lembra está inserido numa sociedade na qual sempre possui um ou mais grupos de referência e quanto mais esses grupos fazem parte do processo de lembrança, mais sólida e eficaz será a recordação dos acontecimentos.

Nesse sentido, ao tentar lembrar de um evento passado, não basta ser evocada por si só para que isso seja considerada como lembrança. É necessário que o indivíduo consiga estabelecer uma espécie de fortalecimento da fonte de rememoração para que todos esses conjuntos de testemunhos exteriores façam parte da reconstituição do passado. “[...] é preciso trazer como uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembrança” (HALBWACHS, 1990, p. 28). Quando esse liame comunitário de recordação está desalinhado e as informações da base social não completam as lembranças, acredita-se que o elo entre esse grupo está rompido ou se desfazendo. Portanto, quando a afinidade entre grupos não oferece suporte para reconstrução das partes que constituem algo que se quer lembrar e, por consequência disso a recordação é construída de forma solitária na realidade, não pode ser considerada uma lembrança, porque não foi construída em comum com o grupo ao qual se faz parte.

É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aqueles e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 1990, p. 34).

O autor assinala e reforça a necessidade quanto às corroborações do meio social são importantes para constituir uma memória mais próxima da solidez da verdade. No entanto, o que aconteceria se esse grupo não estivesse mais próximo daquele que construiu suas memórias? O que fazer quando há o distanciamento das pessoas, as quais compartilharam lembranças e troca de experiências? Essa dúvida estende-se a pensar primeiro na possibilidade do enfraquecimento da capacidade de recordação que poderia estender a outra forma de esquecimento. Mas não pode ser comparada à patologia da ausência de memória, ou algo parecido, está mais próximo de pensar que a memória existe enquanto a duração do grupo social persiste.

Que me importa que os outros ainda estejam dominados por um sentimento que eu experimentava com eles outrora, e que não experimento hoje mais? Não posso mais despertá-lo em mim, porque, há muito tempo, não há mais nada em comum entre meus antigos companheiros e eu. Não é culpa nem da minha memória nem da deles. Porém uma memória coletiva mais ampla, que compreendia ao mesmo tempo a minha e a deles, desapareceu (HALBWACHS, 1990, p. 34).

Com isso, analisa-se que a memória coletiva está refém da existência do grupo social. Caso ocorra o afastamento deste grupo mais próximo e as lembranças entre os membros deixam de ser compartilhadas, perde-se para o desaparecimento dessas memórias junto com a comunidade. Pois mesmo que esse indivíduo tente reconstruir qualquer quadro de lembranças, sem a participação desses membros, pode-se afirmar que não se trata de uma lembrança verdadeira.

Halbwachs (1990) não descarta a existência da memória individual, porém a coloca como um ponto de vista sobre o coletivo. Ponto de vista que parte da formação social do homem que vive ou compartilhou de costumes e de algum tipo de convivência com outras pessoas. Nesse caso, por mais que uma ação seja estritamente individualizada, mesmo assim haverá resquícios de uma fonte social. E quando se questiona a possibilidade da existência de lembranças que possam reaparecer sem que de alguma maneira seja possível relacioná-la com um grupo, o autor coloca a própria eficácia da memória coletiva.

Mesmo que fatos desse gênero fossem bastante raros, e mesmo excepcionais, bastaria que pudéssemos atestar alguns deles para mostrar que a memória coletiva não explica todas as nossas lembranças e, talvez, que ela não explica por si mesma a evocação de qualquer lembrança (HALBWACHS, 1990, p.37).

Portanto, falar de memória individual é conjugá-la com memória coletiva. Quando o indivíduo necessitar buscar uma lembrança, as marcas devem estar em comum com o meio social no qual está inserido. Nesse sentido, observa-se que o autor coloca as duas memórias numa rota de confluência, num liame de contribuição mútua. De um lado a memória individual que explora as contribuições de um grupo e do outro, esse mesmo indivíduo seria aquele que serve como fonte de contribuição para a memória dos outros. Ela torna-se individual por ser do interesse pessoal, ao mesmo tempo coletiva porque se apoia na fonte oferecida pelo grupo e por fazer parte desse grupo, oferece sua contribuição para as memórias dos outros.

Nessa conjuntura, o sociólogo avança na sua pesquisa e vai além das memórias de um determinado meio, por elas estarem restritas a um curto espaço de tempo, deixam de trazer informações de acontecimentos oriundos antes do surgimento dessa sociedade, ou mesmo não oferecem contribuições num âmbito nacional, por exemplo. Com isso, o diálogo e as provocações em torno desse tema diz respeito àquelas memórias deixadas pela história geral



as quais servem também como fonte externa de uma memória emprestada, na qual não há outra opção, senão confiar.

Seria o caso, então, de distinguir duas memórias, que chamaríamos, se o quisermos, a uma interior ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social, Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória história. A primeira se apoia na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e denso (HALBWACHS, 1990, p.55).

Nesse ponto, distingue-se duas categorias de memórias, uma denominada interna/pessoal (autobiográfica) e a outra social/externa (história). A primeira recebe o os reflexos da segunda, uma vez que a memória pessoal faz parte da história geral, por ser ela bem mais extensa e representa o passado de uma maneira mais sucinta. A história geral serve mais como uma referência na qual a memória interna procura apoiar-se para se localizar no tempo, espaço e de certa forma completar lacunas da própria necessidade da memória pessoal. Mesmo assim a memória interna apresenta-se mais densa, contínua e significativa porque nela vivem as lembranças dos acontecimentos mais importantes para cada indivíduo.

Nessa perspectiva, a memória externa ganha destaque nas análises do sociólogo pela força influenciadora que ela possui sobre a memória interna. Pois, a partir do momento que o indivíduo tem acesso às informações deixadas pelos rastros bibliográficos, isto tende a fazer parte do contexto pessoal. “Lembro-me também que Joana D’Arc foi a Reims e que ali sagrou Carlos VII, porque ouvi dizer ou porque li” (HALBWACHS, 1990, p.55). Mesmo que esses registros sejam de cunho ficcional, contribui também com a memória pessoal. Visto que é possível conhecer construir imagem de um lugar, como a comunidade local de Reims na França, por exemplo, sem mesmo ter vivido naquele espaço, somente pelas colaborações oferecidas pelo teatro, filmes, livros ou até mesmo porque alguém teceu comentários sobre.

Neste sentido, observa-se que as memórias do narrador da obra de Michel Laub (2011), fora construído a partir do conhecimento adquirido pelos rastros bibliográficos. Por várias vezes os depoimentos registrados por Primo Levi no livro *É isto um homem?*<sup>18</sup> são

---

18 A obra de Levi enfrentou inúmeros problemas com os seus editores, a começar por Giulio Einaudi, o mais famoso e importante deles. Levi entregou os originais de "*É Isto um Homem?*" a Einaudi em 1947, que recusou o texto, por considerá-lo muito triste para aquele momento. O escritor então recorreu a uma pequena editora de Florença, que lançou a obra numa pequena edição, de 2.500 exemplares, naquele mesmo ano. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/3/15/ilustrada/28.html>>. Acesso em 12 de agosto de 2018.

lembrados por ele como sendo umas das referências usadas para completar as memórias das personagens. O narrador desse livro descreve amiúde as experiências vividas por ele durante o nazismo. Como fora capturado e levado para trabalhar num dos campos de concentração mais populosos durante a segunda grande guerra.

Assim que voltou à Itália, Primo Levi decide lembrar e relatar numa obra autobiográfica todos os episódios vividos no campo de concentração de Auschwitz. Mesmo que hoje a narrativa seja considerada um clássico, a Editora Einaudi<sup>19</sup> recusou publicar esse livro, alegando que era muito triste para aquele momento. Por conta disso foi publicado por uma pequena editora e em 1947 e apenas 2500 exemplares foram comercializados, dos quais sobraram 600, que foram destruídos em 1966 numa enchente em Florença. Mesmo recebendo uma boa crítica, Levi teve que esperar até 1958 para que a Editora Einaudi decidisse republicar o livro e assim ganhasse mais expansão.

Apura-se que a iniciativa de expor o período que esteve exilado não tinha objetivos pautados em mais denúncias sobre os momentos de sofrimento durante a *Shoah*. Logo no prefácio do livro, Levi (1988) deixa claro que se trata de uma necessidade de contar aos outros como uma força voraz de se libertar daquele sofrimento. “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato [...] foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior” (LEVI, 1988, p. 7-8).

Nessa conjuntura, Primo Levi (1988) conta sua trajetória desde o momento que fora capturado até o instante da sua libertação. Mesmo não se assumindo enquanto escritor e até justifica a forma fragmentada do livro, ele consegue com maestria impactar o leitor oferecendo riqueza de detalhes dos instantes de medo, fome, frio, humilhações, doenças, trabalhos forçados, mortes, que reforçam a premissa que o “eu” testemunho viveu toda aquela experiência.

Sofríamos com a sede e o frio; a cada parada, gritávamos pedindo água, ou menos um punhado de neve, mas raramente fomos ouvidos; os soldados da escolta afastavam quem tentasse aproximar-se do comboio. Duas jovens mães, com crianças de peito, queimavam-se dia e noite implorando por água. Havia também fome, a fadiga, a falta de sono, mas a mesma tensão nervosa as mitigava. As noites, porém, eram pesadelos sem fim (LEVI, 1988, p. 16).

---

19 Editora Einaudi (Giulio Einaudi Editore), uma editora italiana fundada em 1933. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Einaudi>>. Acesso em 09 de agosto de 2018.

Observa-se também um processo solitário na construção das lembranças nessa narrativa. Até porque grande parte dos seus companheiros foram dizimados durante a *Shoah*, o que caracteriza numa sociedade afetiva que deixou de existir, sendo assim, este narrador fora obrigado a reconstituir essas memórias sem a participação dos outros. Seguindo a linha de pensamento de Maurice Halbwachs (1990), a solidez da verdade dessas lembranças pode ser questionada, justamente pela ausência da participação da comunidade no processo de reconstrução. Por outro lado, nem por isso se pode desprezá-la, sendo que a até Michel Laub (2011) referência à composição do texto quando menciona:

Falar hoje sobre a mãe de João e o meu avô é apelar para as referências que incorporei ao longo dos anos, os filmes, as fotografias, os documentos, a primeira vez que li *É isto um homem?* e tive a impressão de que não havia mais nada a dizer a respeito. Não sei quantos dos que escreveram a respeito leram o livro, mas duvido que em qualquer desses textos exista algo que não tenha sido mostrado por Primo Levi (LAUB, 2011, p. 96).

Neste ponto, observa-se que o narrador, além de oferecer destaque à narrativa de Levi (1988), revela a contribuição de outros registros na composição de *Diário da Queda* (2011). Tanto quanto os registros históricos tiveram suas contribuições, pois se nota que o narrador não deixa de citar a participação da ficção nesse processo. Filmes, fotografias livros lidos ao longo da sua trajetória serviram como aporte para moldar as memórias expressas neste objeto de pesquisa. Seria esse um apoio à história geral para compor a sua narrativa.

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 dividiram 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, 2011, p. 96).

Acredita-se que o arrimo oferecido pela literatura, na composição da narrativa de Laub (2011) fora pensada justamente para fugir dos registros arbitrários impostos por uma instituição que queira contar sua versão dos fatos e velar informações de interesse coletivo. Por isso a participação de todos esses escritores citados faz parte de uma reflexão comparatista para direcionar sua narrativa num caminho desalienado. Por outro lado, não se

pode desconsiderar a importância dos rastros documentais, os quais ajudam a identificar datas, relatos dos acontecimentos históricos que servem como parâmetro para se localizar no tempo cronológico e manter a sobrevivência da história geral. Sendo que “[...] o meio social passado não sobrevivesse para nós a não ser em tais anotações históricas” (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Nesse sentido, se fora considerado a possibilidade da modificação dos membros de uma sociedade afetiva ou até mesmo o desaparecimento dela por inteiro, por conta dos conflitos locais e mundiais. Deve-se oferecer uma atenção maior a esses documentos justamente pelo fato de não haver outra fonte a quem se deve confiar se não nos registros deixados no âmbito nacional. Onde se poderia buscar informações a respeito dos acontecimentos nacionais quando um determinado indivíduo não fazia parte deste mundo, por exemplo: “O que aconteceu no mundo e no meu país, em 1877, quando nasci?” (HALBWACHS, 1990, p. 56), a fonte utilizada para responder esta pergunta provocaria uma reação automática em buscar apoio na história, aporte este que serve para dar forma a um quadro do passado o qual seria impossível sem essas informações.

Como a composição memorialística das personagens da obra de Michel Laub (2011) foi reconstruída a partir das memórias deixadas por uma sociedade mais afetiva e pelas informações presentes na história geral. Compreende-se o porquê o narrador manifesta a necessidade de buscar esse apoio, pois logo não seria possível lembrar aquilo que não havia vivenciado, neste caso, foi obrigado a confiar nas lembranças dos outros e na memória externa dos registros nacionais.

Nesse processo o narrador começa a reconstruir o seu passado desconhecido para encontrar respostas para seus traumas na descendência da sua família. E, assim, conseguir desvencilhar-se dos acontecimentos que o assombravam e não o deixavam viver o presente. Ao passo que ele avançava nessa exploração, percebeu que suas lembranças eram formadas a partir dados históricos de fotos, livros, objetos antigos o diário do avô entre outras coisas ligadas preservadas pelo grupo social mais próximo, pois isso contribuiu para que ele representasse aquele momento e formar um quadro que mais se aproximasse deste passado. “Ora, é-nos perfeitamente licito reconstruir esse meio e reconstruir em torno de nós essa atmosfera, em particular em meio aos livros, e gravuras e quadros” (HALBWACHS, 1990, p. 67).

Ainda sobre a composição memorialística de Michel Laub (2011):

Basta entrar na internet para ler que os cinquenta e dois fornos existentes em Auschwitz não teriam capacidade de queimar quatro mil setecentos e cinquenta e seis cadáveres por dia, média necessária para se chegar ao número total de mortos das estatísticas oficiais (p. 106).

Já li que a fome matou não apenas judeus, mas uma grande parcela da população alemã da época (p. 107).

Já li e ouvi muita coisa nessa linha, e um a um dos argumentos contrários, e poderia falar a respeito indefinidamente porque há gente que dedicou a vida inteira a formular essas perguntas e respostas, mas a questão que interessa aqui não é se o número de mortes foi inflado (p. 107).

Durante sua infância e adolescência esse suporte oferecido por esses elementos começaram a fazer mais sentido, porque neste passado ele foi testemunho da sua própria história. Por conta disso, quando lembrava do dia em que participou da queda do amigo João, foi obrigado a lembrar também das músicas daquele tempo, as roupas usadas, os programas de TV, as informações dos jornais da época. Tudo isso serviu como fonte apoiadora para formar o quadro mais nítido dessas lembranças, sendo o fato em si o foco central da memória. Sobre esse assunto, Maurice Halbwachs (1990, p. 58) exemplifica dizendo que essas contribuições externas servem para demonstrar que “a impressão de um quadro exterior do qual ignorava a existência, e aprendo a recolocar minha infância dentro da história de meu tempo”.

Nessa conjuntura, o sociólogo destaca que esse suporte dado pela história serve de fonte para despertar as percepções ignoradas na infância, mas que não passam despercebidos na fase adulta. Logo, naquela oportunidade deveriam ser deixadas de lado porque não faziam sentido algum, sendo a partir da maturação deste indivíduo que despertara essa necessidade. Sendo que no momento oportuno, a inevitabilidade da busca ajuda a constituir o quadro do seu passado. “Muitos detalhes dispersos, talvez familiares demais para que eu sonhasse em relacioná-los uns com os outros e tentasse procurar sua significação, destacam-se agora e se reúnem” (HALBWACHS, 1990, p. 59).

Com isso, pode-se compreender que a história por si só não preenche um espaço totalmente vazio, ela faz mais sentido quando nela alguém vive. “É esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se sua memória” (HALBWACHS, 1990, p. 59). As contribuições da história geral somente agregam mais contribuições às memórias pessoais caso elas dialogam uma com a outra. Por isso a premissa estabelece como sendo uma contribuição ao processo de rememoração, pois ela consegue estabelecer um ajuste no reflexo do espelho turvo na mente daqueles que

precisam remontar o quadro das lembranças passadas. E, assim, durante esse processo de reconstrução dessas memórias utilizam-se dos acontecimentos históricos como norte a serem seguidos pelas lembranças pessoais quando um tempo se distingue do outro.

Não é na história aprendida, é na história vivida que se apóia nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto (HALBWACHS, 1990, p. 60).

Neste sentido, constata-se que a memória histórica tem uma participação significativa na reconstrução das memórias. Porém essa memória não tem a mesma importância sobre a memória pessoal, porque não se trata de uma memória vivida, elas servem somente como alicerce para completar as lacunas presentes na memória pessoal e como referências na marcação do tempo. Um acontecimento grifado na biografia nacional, como guerras, atentados terroristas, catástrofes podem fazer sentido na história geral, mas elas não terão mais significado que as lembranças pessoais, porque são impressões superficiais colhidas de fora. “[...] a vista dessa impressão me lembrará a hora ou dia; mas a impressão por si mesma é uma impressão superficial, feita de fora, sem relação com minha memória pessoal” (HALBWACHS, 1990, p. 61). Sendo assim, pode-se colocar as lembranças dos conhecimentos coletivos num papel secundário quanto a autonomia da memória pessoal, porém atua como fonte influenciadora nas memórias do indivíduo.

Por conta disso o narrador aparenta demonstrar mais sentimentos pelo arrependimento na participação da queda de João, quanto às experiências vivenciadas pelo avô em Auschwitz. Pois a queda foi um reflexo dos acontecimentos marcados na história geral os quais direcionaram para a ação na memória do grupo social, no qual o narrador fazia parte. O motivo pelo qual essa personagem sempre associava o fato ocorrido na infância com as experiências do avô, o que se deu por conta das histórias contadas pelo pai. Além disso, o processo de diáspora do povo judeu para as terras brasileiras contribuiu ainda mais para esse paralelo demonstrado pelo narrador. A criação de centros religiosos e escolas específicas para esse povo mantiveram vivas a cultura judaica ajudou a internalizar de forma significativa no narrador, manifestando um sentimento de vingança por todos aqueles que não eram judeus e por esse motivo ele não hesitava em se juntar ao grupo de colegas, também descendentes de judeus a praticar essa crueldade contra João.

Esse processo é passível de acontecer, uma vez que na infância a criança recebe uma gama de informações dos adultos sobre vários assuntos e dentre eles os acontecimentos nacionais proferidos de forma ficcional, os quais internalizam nas crianças como verdade para toda uma vida. Nesse caso, a personagem pai, como não estava nas suas faculdades normais por conta do silêncio do avô, construiu uma verdade sobre aquilo que queria acreditar e repassou ao filho, que cresceu acreditando em todas essas lembranças demasiadamente confusas. Sobre isso, Maurice Halbwachs (1990) conta a história de uma criada cheia de superstição e ideias preconcebidas, aceitava sem discussão o quadro desses acontecimentos pintados na imaginação popular. Como ele passara mais tempo com essa cuidadora, tais inverdades lhe eram repassadas, e como ele não tinha outra opção, a aceitá-las, carregou-as até vida adulta. Essa imaginação hiperbólica daquilo que se quer acreditar é recebida pelas crianças sem questionamento e conduzida como verdade até perceberem que tais informações são inexatas.

É, em todo o caso, sob esta forma que me representei de início os acontecimentos que precederam de pouco meu nascimento, e se reconheço hoje até que ponto esses relatos inexatos, não posso saber o quanto me tenha inclinado então por sobre essa corrente confusa e que mais de uma dessas imagens confusas ainda emoldura deformando-as, algumas de minhas lembranças de outrora (HALBWACHS, 1990, p.65).

Nesse caso, como o pai foi o grande responsável por compelir essas informações ao narrador, observa-se no discurso dele quando relembra dos ensinamentos do patriarca, o momento quando fazia longos discursos sobre a Segunda Guerra Mundial, nazismo e como o povo judeu foi enganado e levado para os campos de concentração para trabalharem como escravos e serem humilhados naquele lugar.

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 se você tem negócios e paga impostos e gera empregos e vive confortavelmente adaptado ao país onde nasceram seus parentes até o terceiro grau de 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, 2011, p. 26, grifo nosso).

Nota-se como o discurso do pai está representado na voz narrativa e como o exagero nas informações eram repassadas ao filho. Num primeiro momento observa-se como são

coerentes e se assemelham àquelas conhecidas pela história geral, de como os nazistas dominaram a população judia nessa época. Logo, a partir do momento em que ele ultrapassa as informações do âmbito nacional da história escrita, entende-se a pensar que isso não passa de devaneios sobre os traumas nos quais ele estava passando. Por conta dessa necessidade de o pai manter viva as lembranças da história do sofrimento dos Judeus durante a *Shoah*, que ficaram internalizadas no narrador, por esse motivo suas experiências são narradas a partir das lembranças deixadas pelo pai.

Com isso, conclui-se que o arrimo teórico oferecido por Paul Ricoeur (2007) e Maurice Halbwachs (1990) explica os principais componentes relacionados à memória dentro da obra *Diário da queda* (20011). O primeiro contribuiu para que fosse possível demonstrar como os elementos ligados a palavra memória estão presentes no texto, os estudos deste autor conseguiram abarcar desde o momento que acontece a marcação do registro da memória até o seu esquecimento, além dos fatores agravantes diante das feridas que existem nas lembranças indesejáveis. O segundo, por sua vez, fundamenta sobre o liame que existe entre a história geral às memórias individuais e como elas se inter-relacionam entre si ao ponto de percebermos do narrador ao expor com clareza a respeito das contribuições que os registros históricos tiveram para completar as lacunas de sua própria história, isso fica materializado na falta de hesitações ao citar vários pesquisadores além de obras literárias, como Primo Levi e Anny Frank, como fonte para encontrar argumentos que complementassem o discurso memorialístico da voz narrativa.

Certo que as delongas que este capítulo ofereceu, principalmente as questões que envolvem a memória ferida, como o luto e melancolia, parecem fugir um pouco do caminho a percorrido por esta pesquisa, no entanto não deixa de ser algo instigante e que mostra uma ótica diferente ao texto de Michel Laub, aqueles estudados anteriormente. Nesse sentido, podemos dizer que peso teórico desses dois autores foram fundamentais para demonstrar que o objeto de pesquisa deste trabalho possui uma força voraz no que se refere às questões que envolvem a memória, mostra também a fonte inacabada de elementos a serem explorados que impede de colocar um ponto final nesta pesquisa.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto que deu origem a esta dissertação tinha como objetivo explorar como acontece a configuração do discurso memorialístico na obra *Diário da queda* (2011), do escritor gaúcho Michel Laub. Para tanto, fez-se necessário adentrar em teorias que sustentassem a posição desse romance na literatura contemporânea brasileira, navegar em discussões que dialogassem sobre a estética da obra, e de que maneira a forma oferecida ao romance aproxima-o no plano da enunciação, por fim, apresentamos um estudo laborioso a respeito das questões que comprovassem a presença da memória na composição desta narrativa. Desta forma, acreditamos que nestas páginas foi possível abarcar elementos que aproximassem das indagações provocadas no início desta pesquisa.

Devido à falta de notoriedade do nosso autor, fez-se necessário uma breve apresentação dos seus escritos e como suas obras instigaram outros pesquisadores a dedicarem sua vida acadêmica nos escritos de Laub. Por isso, destacamos as premiações recebidas por ele, além de algumas dissertações e teses já publicadas. Constatamos nesses estudos que fora pertinente a crítica conferir o termo “autobiografia” ou “autoficção”, como ponto de partida nas análises, no entanto, observa-se que esta afirmação se configura de forma muito apressada, visto que a voz que fala no romance dialoga acerca daquilo que ele sabe sobre si e sobre as outras personagens, como utilizar tais termos se estou narrando sobre o outro? Embora não descartamos essa prerrogativa, todavia, entendemos que seja uma discussão merecedora de mais atenção, sendo assim, preferimos deixar o caminho aberto, numa futura pesquisa *a posteriori*.

No primeiro capítulo, que também poderia ser compreendido como um texto introdutório à pesquisa, propusemos um enfrentamento as questões dialógicas do texto e procuramos mostrar a posição do objeto de pesquisa deste trabalho no cenário da literatura brasileira. Nesse momento, fomos obrigados a navegar em águas difíceis de atravessar, para isso, houve a necessidade de dialogar a respeito das transformações do romance moderno para o que chamamos hoje de contemporâneo. Por isso, autores como: Walter Benjamin, Julio Cortázar, Anatol Rosenfeld, passando por Leyla Perrone-Moises e Beatriz Rezende, foram importantes para afirmar que mesmo a tentativa inovadora apresentada na obra cause inquietude a quem lê, principalmente por conta da estrutura do livro, isso não o coloca como um marco na literatura nacional, visto que ainda carrega uma herança daquilo que já fora escrito anteriormente.

Mesmo assim, não se pode negar que *Diário da queda* revela uma estética ousada, distinta daquilo que se aponta como sendo um romance tradicional com raízes bem afixadas no século XIX. Criar um romance em forma de diário, sem dúvida nos levou a pensar essa obra por muito tempo para poder afirmar que Laub não queria escrever um diário, mas sim um romance no formato de um possível diário. A narrativa em forma de diário fora pensada para aproximá-la do plano da enunciação, para que assim o narrador fosse capaz de registrar suas memórias. Conseguimos mostrar que os textos fragmentados com blocos intercalados também representam a maneira como as memórias foram lembradas na fase adulto pelo narrador.

No segundo momento deste trabalho, dedicamos somente à pessoa que fala no romance, verificamos que se trata de um narrador em primeira pessoa que conta sua própria história, aquele que sabe sobre si e o que ele acredita que sabe sobre as demais personagens. Para compor este texto surge, então, a necessidade enxergar cada passo dado pelo narrador, para que assim pudéssemos captar cada instante que ele buscava nos porões de sua memória as lembranças para nos apresentar na narrativa. Assim, percebemos que estávamos diante de um narrador instável, com receio de dizer tudo que sabia, principalmente sobre si mesmo, analisamos que ele revelara somente o necessário em cada bloco, demonstrando temer o julgamento daqueles que poderiam ler os seus escritos. Para recriar e colocar o nosso ponto de vista acerca disso a narrativa do livro foi contada seguindo a cronologia dos fatos com o auxílio de citações desde o início do livro. Por fim, conseguimos expor que esse narrador queria encerrar um ciclo dos traumas vivido, inicialmente, pelo avô durante a Segunda Guerra Mundial e que os reflexos desses pesares estavam impedindo as gerações seguintes, por este motivo esse ciclo deveria se encerrar.

No terceiro e último capítulo, empenhamo-nos num trabalho laborioso nos escritos de Paul Ricoeur e Maurice Halbwachs, além de Seligmann-Silva e traçamos um estudo voltado aos elementos mnemônicos encontrados em *Diário da queda*. Exploramos de forma zelosa acerca desses elementos por longas páginas para abarcar o máximo de informações possíveis e revelar os traumas presentes nas memórias das três personagens, avô, pai e narrador, pois desde o primeiro contato com esta narrativa verificamos que havia feridas nas memórias de cada um deles, neste sentido, procuramos salientar como cada personagem lidou com o mesmo trauma de forma diferente.

Neste mesmo texto, fora oportuno sair do plano enunciativo por vários momentos, pois citações da narrativa do livro pareceram distantes, neste contexto, entendemos que tentar

discorrer sobre aquilo que fica guardado no espírito e na mente, trata-se de algo que vai além daquelas levantadas neste trabalho. Sendo assim, olhando por este ângulo, as páginas dedicadas às memórias foram apenas uma abordagem sucinta daquilo que se tem pesquisado sobre memórias.

Por esse motivo, as discussões e tópicos selecionados foram para aproximar essa teoria àquela presente na história do livro. Nesse ínterim, constatamos que assim como o narrador e as gerações anteriores a sua não foram capazes de fazer o trabalho de memória para superar as feridas presentes nela, o avô, por exemplo, entregou-se ao suicídio, pois não conseguira viver com a latência da memória enferma, por outro lado, a compulsão pela repetição na memória do pai só começara a ser diluída a partir do momento em que ele fora diagnosticado pela doença de *Alzheimer*, sendo assim, não lhe restando mais tempo para seguir sua história sem superar esse pesar. Constatamos que essa missão ficara a cargo do narrador, que além de lidar com suas feridas ainda tivera ainda que superar aquelas deixadas pelo pai e pelo avô.

Outra discussão interessante neste capítulo, seria a estratégia utilizada para preencher as lacunas nas memórias. Verificamos que ao tentar trazer as memórias que estão na escuridão, elas são reproduzidas repletas de falhas que são preenchidas por outras lembranças, por isso, os estudos de Maurice Halbwach contribuíram de forma singular para mostrar que uma memória nunca será individual, e que essa tentativa de lembrança também vem carregada pelos fatores históricos dentro dela. Comprovamos isso pela notoriedade que Michel Laub, apoia-se nessa estratégia para compor as memórias das personagens, por vários momentos autores de cunho teórico e ficcional foram citados nesta narrativa.

Dessa forma, a configuração do discurso memorialístico em *Diário da queda*, versa principalmente pela força que a palavra “memória” possui dentro da obra. As lembranças representadas pela voz narrativa em forma de diário tornam-se o fio condutor de toda a história do livro. A metáfora dos diários que existe dentro do texto coloca-nos dentre de um labirinto, fazendo com que caminhemos pela narrativa sem saber para aonde estamos indo, esse movimento desafia o leitor a encontrar saída e juntar as peças que faltam para compreender a obra. Narrar a história apresentando um pouco do fim oferece uma essência singular em *Diário da queda*, portanto, quando lemos e relemos ainda encontramos elementos que merecem ser estudados, à vista disso, podemos afirmar que se trata de uma pesquisa inacabada e que ainda há terrenos a serem explorados.

## REFEÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Nota de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. Duas Cidades; Ed. 34. São Paulo. 2003.
- AUERBACH, Erich. **A Meia Marrom**. In: **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade. 5.ed. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **A Modernidade**. In: **A Modernidade e os modernos**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: **Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CERVANTES, Michel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Vol. I. Ed. Versão para ebook.  
\_\_\_\_\_, Michel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Vol. II. Ed. Versão para ebook.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- DIDIER, Beatrice, **El diario ¿forma abierta?**, Revista de Occidente, 182-183, pp. 39-47. 1996.
- ECO, Umberto. **Diário mínimo**. Tradução de Miguel Serras Pereira; revisão de Danilo Q. Morales. São Paulo: DIFEL, 1985.
- FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsesto**, a literatura de segunda mão. Edições Viva Voz. Belo Horizonte, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2 ed. São Paulo: Centauro, 2006.  
\_\_\_\_\_. **A Memória coletiva**. Trad. De Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.
- LAUB, Michel. **Tribunal de quinta-feira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.  
\_\_\_\_\_. **A maçã envenenada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.  
\_\_\_\_\_. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- \_\_\_\_\_. **O gato diz adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O segundo tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Longe da Água**. São Paulo, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Música Anterior**. São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Não depois do que aconteceu*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1998.
- LEJEUNE, P. “Carta aberta sobre el diario íntimo” In: Revista de Occidente: El diario íntimo. Fragmentos de diários españoles (1995-1996). Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182-183, jul./ago.1996.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 2008.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Cia.das Letras, 1997.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TACCA, Oscar. **As Vozes do Romance**. 2ª edição. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras. 2016.
- RAMOS, G. **Vidas secas**. 48. ed. São Paulo: Record, 1982.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et. Al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 5º Edição,1996.
- SELIGMANN Silva, Marcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta: 2000.
- SCHOLLHAMER, Karl Erik. **Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira**. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al.].(org). Linguagens da violência. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259
- WOOLF, Virgínia. **Passeio ao farol**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Ltda, 1987.