

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

BÁRBARA LUÍZA VILAÇA DOS SANTOS

PÁGINAS DA MEMÓRIA:

A escrita do trauma em *Diário da queda*, de Michel Laub

BELO HORIZONTE

2018

Bárbara Luiza Vilaça dos Santos

PÁGINAS DA MEMÓRIA:

A escrita do trauma em *Diário da queda*, de Michel Laub

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi
Boechat

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L366d.Ys-p Santos, Bárbara Luíza Vilaça dos.
Páginas da memória [manuscrito] : a escrita do trauma em
Diário da queda de Michel Laub / Bárbara Luíza Vilaça dos
Santos. – 2018.
111 f., enc.
Orientadora: Maria Cecília Bruzzi Boechat.
Área de concentração: Literatura Brasileira.
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 108-111.

1. Laub, Michel, 1973- – *Diário da queda* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Memória na literatura – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Boechat, Maria Cecília. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342

A Vilma, Jorge e Lucas, minha tríade.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma tarefa difícil. A gratidão parece não caber em palavras. Escrever, seja um texto acadêmico ou literário, é um exercício solitário, no entanto ele só se faz possível por meio das conversas com amigos, das leituras para familiares, dos longos telefonemas com a orientadora. Definitivamente, sem tamanho apoio e compreensão essas páginas ainda estariam em branco.

Primeiramente, agradeço a Profa. Maria Cecília por acreditar no meu potencial e por me motivar, desde a graduação, à escolha pelos estudos literários em literatura brasileira. Sou grata pela exímia professora e orientadora que tive, por sua disponibilidade, atenção e pela exigência, que me desafia a ser melhor. Seu exemplo me inspira a seguir o caminho acadêmico.

Aos meus pais, Vilma e Jorge, é impossível expressar integralmente o tamanho da gratidão em todos os aspectos da minha vida. No que diz respeito a esse trabalho, o apoio constante da minha mãe, seu colo e mesmo os “puxões de orelha” foram fundamentais à conclusão da escrita. Da mesma forma, o interesse do meu pai pelo meu objeto de pesquisa e a atenção às longas leituras me fizeram persistir nessa vereda. Vocês são a base da minha força e me fazem crescer diariamente.

A Lucas Saar, todo o meu amor e minha gratidão. Sua paciência inesgotável, seu companheirismo incansável e sua forma de me manter de pé me fizeram seguir em frente e acreditar em mim. Obrigada pelas palavras sábias, pela atenção ao meu texto, pelas doses de humor e por seguir comigo, de mãos dadas.

Aos meus amigos, sobretudo vocês, Rafael, Victor e Vinícius, que ajudaram assim: atrapalhando. Vocês foram responsáveis pelos momentos tranquilos entre uma página e outra, pelas longas conversas, por noites mal dormidas, por risos contínuos que se mantêm há anos. A Alice, Lorena e Samia agradeço pelo aprendizado, pelo apoio e pela companhia nessa jornada. A amizade de vocês foi mais um dos frutos desse mestrado, ela tornou esses dois anos mais leves. A Pedro Zampier, amigo que a graduação me deu, sou grata pela proximidade mesmo à distância, pelo interesse no meu trabalho e pelas palavras de afeto. Aos professores e colegas do PósLit UFMG, meu respeito e minha admiração pelas leituras, pelas reflexões e pelo aprendizado. À professora Maria Zilda, minha gratidão pela atenção de sempre, por ter me possibilitado o primeiro contato com

a obra de Michel Laub, e por tanto ter contribuído no meus estudos sobre literatura brasileira contemporânea.

Agradeço também à minha avó Zilda e às minhas tias, Lucélia e Marilene, pelo carinho e por me disponibilizarem suas casas quando precisava fugir da cidade e me desligar do mundo para estudar. Essas ocasiões foram preciosas à escrita.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Pesquisa), pela bolsa concedida e pelo apoio institucional.

“Uma história como essa não se encerra em si mesma. Não é unívoca, propõe mais perguntas do que responde, resume em si toda a temática da zona cinzenta e deixa perplexidades.”

Primo Levi

RESUMO

Essa dissertação consiste no estudo do romance *Diário da Queda* (2011), do autor gaúcho Michel Laub. Baseado em dois pilares principais, o enredo e a forma, o presente trabalho apresenta uma leitura cerrada, aproximando-se do texto literário em seus aspectos intrínsecos. Articulam-se trauma e memória à repetição, à fragmentação e ao encadeamento de ideias. São analisados o espelhamento estabelecido entre as personagens e visível na construção formal da narrativa, que retorna a cenas e usa de termos recorrentes; assim como o movimento cíclico que se apresenta na temática e na estrutura de uma narrativa de idas e vindas e que sugere a abertura do final do romance a uma dupla interpretação. Por meio desses elementos, pretende-se desenvolver uma releitura do romance, a fim de evidenciar seu final inconclusivo e irônico. Além disso, observa-se a inserção de *Diário da Queda* no conjunto da obra do autor, reconhecendo os elementos apresentados como caracterizadores de sua poética.

PALAVRAS-CHAVES: Michel Laub; Memória; Trauma; Repetição; Fragmentação.

ABSTRACT

This dissertation consists in the study of the novel *Diary of the Fall* (2011), written by the Brazilian author Michel Laub. Based on two pillars, the storyline and the form, this paper approaches to the literary text, broaching its intrinsic elements. Trauma and memory are connected with repetition, fragmentation and flow of ideas. The mirroring between the characters, also visible in the narrative formal construction, which returns to recurrent scenes and words, is analyzed, as well as the possible maintenance of a cycle that is presented in the thematic and in the structure in a narrative that goes backwards and forwards. Through those elements, our work aims the development of a reinterpretation of the book, in means of discuss the end of the novel as inconclusive and ironic. Moreover, is observed the insertion of *Diary of the fall* in the collection of Michel Laub's work, recognizing the presented aspects as inherent in his poetics.

KEY-WORDS: Michel Laub; Memory; Trauma; Repetition; Fragmentation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. MEMÓRIAS CONCÊNTRICAS	17
1.1 Personagens no espelho	18
1.2 Do individual ao coletivo	38
2. ESCREVER O TRAUMA	57
2.1 Quedas Desdobradas	58
2.2 O trauma encenado em forma	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	108

INTRODUÇÃO

“É muito deselegante começar falando disso? Também lembramos do que somos feitos quando pensamos na morte.¹”

Presente em toda a obra de Michel Laub, de forma central e inescapável, a problemática do trauma e da memória se apresenta como fio condutor de suas narrativas e ponto gerador de tensões, evidente não só na temática das obras, como também em seus artifícios formais. Os sete romances do autor gaúcho parecem seguir uma estratégia narrativa típica de seu estilo, com o uso de repetições e uma construção truncada, com lacunas que são preenchidas ao longo da leitura.

Seu primeiro romance, intitulado *Música anterior* (2001), já apresenta essa feição. A trama complexa traz questões traumáticas e conflitantes do narrador-personagem que, a partir da descoberta de sua esterilidade, retoma suas angústias da infância devido à morte da mãe. Essa perda acaba por acarretar uma relação conturbada e permeada por silêncios com pai e irmão. Além disso, frente à iminente falência do casamento, o narrador enfrenta problemas no trabalho quando, juiz de um caso de pedofilia, declara um homem culpado sem provas suficientes. Nesse réu ele espelha suas angústias familiares e se deixa afetar por essas questões pessoais na realização do julgamento. A narrativa usa da fragmentação e da repetição, retornando à cena de uma carne sendo partida, espalhando sangue, o que remete ao trauma do parto, quando perde a mãe, e à impossibilidade de ser pai.

Em seu segundo romance, *Longe da água* (2004), Laub aborda as experiências de um adolescente que se sentia à sombra de seu melhor amigo, Jaime, um jovem surfista já popular entre as garotas. Em uma das idas frequentes à praia de Albatroz, Rio Grande do Sul, o narrador, ao ir surfar com o amigo, presencia seu afogamento, omitindo socorro. Diante do momento de tensão, ele se afasta remando no sentido oposto. Após a morte de Jaime, o narrador acaba beijando Laura, uma ex-namorada do amigo, com quem se reencontra muitos anos depois, dando início a um relacionamento. O namoro acaba em um acidente sofrido pelos dois, quando um carro avança o sinal vermelho e dá fim à vida de Laura, sentada no banco do passageiro. O narrador sente necessidade de relatar sua vida, já que, com a morte do amigo, ele sofre com a culpa, martirizando-se pelo momento

¹ LAUB, *O tribunal da quinta-feira*, p.7

que retorna em sua memória e, devido à morte de Laura, cai em depressão, por vivenciar mais um acidente que acredita ter podido evitar. Novamente, trata-se de uma obra narrada em primeira pessoa, o que dá acesso à percepção do sujeito quanto a seus traumas e suas angústias. Laub recorre à fragmentação, alternando memórias da adolescência e do tempo presente, assim como adicionando pouco a pouco a real carga da situação traumática.

No livro seguinte, *O segundo tempo* (2006), o narrador se defronta, aos onze anos, com a tentativa de suicídio da mãe e convive, até os quinze, com a ruína do casamento dos pais, com a depressão materna e com a necessidade de cuidar do irmão após a separação. Durante o clássico do futebol gaúcho, a trama se desenrola no conflito da personagem que deve contar ao caçula sobre o divórcio e lidar com a urgência de decidir sobre seu futuro. Há ainda a notícia inesperada de uma gravidez, fruto da relação extraconjugal do pai que coloca o narrador na posição de cúmplice e lhe impõe a obrigatoriedade de proteger a família. Ele opta por não abandoná-la, no entanto sua relação com os pais permanece fria e dissimulada, como se estivesse implícito se tratar de uma encenação, um vínculo que se constrói apenas pela existência do irmão. Assim como nos outros romances, a obra apresenta idas e vindas entre a infância do narrador, o momento do jogo na adolescência e a análise dos acontecimentos a partir de seu ponto de vista, já adulto, o que confere à obra uma organização fragmentária.

Lançado três anos depois, *O gato diz adeus* (2009) narra a história de um relacionamento conturbado e abusivo entre um escritor e professor e uma atriz. Após Márcia descobrir a fantasia de Sérgio, ela se sujeita a relações com outro homens e se submete a agressões do marido, que lhe apresenta Roberto, um de seus alunos. A mulher acaba se envolvendo com ele e iniciando um casamento, no entanto, continua a visitar Sérgio, descobrindo estar grávida pouco tempo depois. Depois do parto, a personagem sofre de depressão e acaba cometendo suicídio. Bem mais adiante, Andreia, uma estudante de letras de dezoito anos, surge contando como entrou em contato com a obra escrita por Sérgio em que ele narra toda a situação sem sequer alterar os nomes dos envolvidos. Assim, ao ler o livro, Andreia se depara com a dúvida quanto à sua paternidade, já que se descobre fruto dessa relação conflituosa. Essa obra de Laub se distingue das demais por apresentar polifonia, em que as vozes se alternam narrando seus pontos de vista, como em um depoimento a uma terceira pessoa, o que, novamente, confere fragmentação à narrativa, construída, nas palavras da própria personagem, como

um “quebra-cabeça²”. O livro ainda apresenta um caráter metalinguístico, pois a obra escrita por Sérgio leva o mesmo nome e se inicia da mesma forma que a de Laub, o que encena uma maior aproximação do leitor com a narrativa.

Já em *Diário da queda* (2011), escolhido aqui como objeto de estudo, o narrador, neto de um sobrevivente de Auschwitz, narra seus traumas e angústias diante do contexto familiar, que lhe imprime, desde muito cedo, a herança do judaísmo e da vivência no campo de concentração, apresentadas de forma difusa e nebulosa. A partir de sua chegada ao Brasil, o avô escreve dezesseis volumes do que parece ser uma enciclopédia de verbetes, contudo, não registra acontecimentos referentes à *Shoah*, deixando como legado a incerteza sobre seu passado. A narrativa se desenrola a partir de um trauma vivenciado pelo narrador aos treze anos, quando, estudante de uma escola judaica, participa da queda de um amigo não judeu, que acaba se acidentando gravemente. Como consequência disso, o protagonista passa a recusar sua identidade enquanto pertencente à cultura judaica e a questionar a insistência do pai na afirmação do passado e na busca pelo testemunho do avô. Como desdobramento desses traumas e da relação conflitante entre gerações, tem-se o suicídio do avô, o alcoolismo do narrador e o Alzheimer que acomete seu pai. Ao fim do livro, verifica-se que o narrador escreve para o filho que está por vir, pretendendo deixar-lhe suas memórias, como se visse nele e nesse ato uma promessa para um futuro familiar menos conturbado.

Relacionado a *Diário da queda* devido à sua temática, que também aborda um trauma individual que se aproxima da memória coletiva, *A maçã envenenada* (2013) é o segundo livro do que Laub nomeia uma “trilogia de catástrofes históricas”. Nessa obra, o narrador fala de sua experiência traumática, uma decepção amorosa que culmina numa catástrofe na adolescência, simultânea à morte de Kurt Cobain, seu ídolo da música, e ao genocídio de Ruanda. A narrativa se constrói em torno desses três eixos, sempre contrapondo a vivência do protagonista - o suicídio de sua namorada na adolescência, o acidente que sofre aos dezoito anos, a mudança para Londres em busca do esquecimento - os possíveis pensamentos de Kurt Cobain, as consequências de sua morte, e o testemunho de Immaculée Ilibagiza, sobrevivente do massacre africano. Nesse caso, as memórias

² “O início pareceu sem graça, nunca tive paciência para esses romances escritos como um quebra-cabeça” (LAUB, *O Gato diz Adeus*, p.49),

individuais são contrastadas e se inserem em um contexto histórico, macro, do ano de 1993, em que Cobain e o ocorrido em Ruanda se tornaram páginas da história.

Em seu livro mais recente, publicado em novembro de 2016, *O tribunal da quinta-feira*, o autor lança mão, novamente, da relação do trauma do narrador com um evento de relevância histórica, fechando a trilogia proposta. A obra conta com um narrador-personagem, José Victor, que tem uma relação de amizade com Walter, portador do vírus HIV. Enquanto o narrador aborda a troca de mensagens com o amigo, a narrativa é pontuada por fatos históricos sobre a epidemia de AIDS ocorrida na década de 1980 e sobre como ela afetou grandes personalidades da música e do cinema. Além da ligação do narrador com esse contexto histórico, é abordada também sua relação conturbada com a ex-mulher, a qual descobre seus e-mails e os torna públicos na internet, revelando a postura leviana e irônica dos amigos quanto à doença e a existência de uma amante muito mais jovem. Assim, o narrador enfrenta o constrangimento dessa exposição e também a dúvida de ser ou não soropositivo. A obra difere das demais por dialogar com os suportes tecnológicos contemporâneos, reproduzindo gêneros como comentários em redes sociais, transcrições de arquivos de áudio e outras mensagens virtuais.

A partir da sinopse das obras, comprova-se a preferência do autor pela abordagem da memória e do trauma, que aparecem como elementos fundamentais e desencadeadores das narrativas. Nelas os acontecimentos tomam grandes proporções, e o retorno à memória passa a ser o recurso para a elaboração da experiência traumática. Contadas por narradores-personagens, as histórias adquirem uma dimensão pessoal e, nos três últimos livros, dialogam com a memória coletiva e a história oficial. Desse modo, a construção dos romances também apresenta coesão, seguindo uma linha de fragmentação, encadeamento de períodos e repetição em seus romances.

Diário da queda foi adotado como objeto deste trabalho por condensar essas características e por ter conferido ao autor o reconhecimento pela revista literária *Granta*³ como um dos vinte melhores jovens escritores brasileiros. Além disso, *Diário da queda* pode ser considerado exemplar por excelência de sua obra, por levar seus elementos

³ *Granta's Best of Young* issues, released decade by decade, introduce the most important voices of each generation – in Britain, America, Brazil and Spain – and have been defining the contours of the literary landscape since 1983. As the *Observer* writes: 'In its blend of memoirs and photojournalism, and in its championing of contemporary realist fiction, Granta has its face pressed firmly against the window, determined to witness the world.' Disponível em: <<https://granta.com/about/>>

típicos às últimas consequências, ao tratar de um trauma tão evidente e revisitado pelas narrativas de testemunho e pela historiografia, como é a *Shoah*. As personagens da trama funcionam em uma articulação interna de um conflito de gerações, da relação entre passado, presente e futuro que se interconectam em uma narrativa complexa e profunda, considerada pela crítica, “uma obra densa e refinada”⁴. Por sua vez, os recursos formais se relacionam diretamente à temática, construindo um processo narrativo, sofisticado e eficaz, “que dá ossatura à identidade que se reconstrói”⁵.

Pensando a inserção da obra no cenário da literatura brasileira, verifica-se que ela faz parte de uma forte vertente contemporânea que questiona a própria possibilidade de narração. Essa se volta a uma narrativa subjetiva e autodiegética e trabalha a ideia de identidades em ruínas, de personagens atravessadas por dilemas individuais, traumas, violência, e por questões relacionadas à memória e à história. Essa tendência atual tematiza sujeitos deslocados, seja em um viés geográfico, como estrangeiros, ou em um viés identitário, o que se vê no narrador de *Diário da queda*, em conflito com o passado familiar e com sua condição polivalente de brasileiro, judeu, filho, neto, futuro pai e indivíduo.

Esse embate com a questão étnica e religiosa tem sido tematizado por autores brasileiros de ascendência judaica, tendo forte expressão na literatura atual, como nas obras de Tatiana Salem Levy, Cintia Moscovich e Luiz S. Krausz, uma vez que essa situação limiar do sujeito - entre a cultura de seu país e a que lhe é colocada por sua ascendência - permeia discussões contemporâneas. Desse modo, a memória surge, enquanto chave das narrativas, como no caso de *Diário da queda*, que lança mão da visão de um jovem brasileiro buscando se libertar de sua ascendência, mas inevitavelmente imerso em seu passado, na genealogia judaica, fazendo “da pesquisa de sua origem, a origem de sua pesquisa”⁶.

Analisando *Diário da queda*, entre outros romances que abordam memória e experiências traumáticas, Schollhammer aponta essa tendência como “a ficção psicanalítica preferida, pois permite que o incidente traumático pessoal remeta

⁴ COLATINO, Talles, Folha de Pernambuco, disponível em: < <https://michellaub.wordpress.com/criticas-dos-meus-livros/> > Acesso em: 19 de outubro de 2017

⁵ BERT, Anne, *Salon Littéraire* (França). < <https://michellaub.wordpress.com/criticas-dos-meus-livros/> > Acesso em: 19 de outubro de 2017

⁶ POLLAK, Michel, *Memória, esquecimento, silêncio*, p.7

metonimicamente ao trauma da história.”⁷ Isso demonstra, portanto, que “a literatura contemporânea parece assinalar que ainda há um propósito em ecoar essas vozes”⁸, eco esse que surge na obra de Laub por trazer implícitos os discursos de pai e avô como forças contra as quais o narrador parece lutar, como um grito que se deseja inaudível, uma vez que inicialmente ele tenta se afastar da memória familiar.

Diário da queda apresenta uma ideia cíclica de tempo e de gerações. Os discursos se entrelaçam e as personagens se aproximam em suas memórias e conflitos. Na obra, passado, presente e futuro, assim como os traumas coletivo e individual, são relacionados nas vivências das personagens. No entanto, ao fim do romance, o narrador destina seus escritos ao filho que está por vir, o que tem sido interpretado pela crítica como uma potencial redenção e uma abertura a um futuro liberto dessas tensões.

De fato o final do romance encena uma visão pacificadora do narrador, que se vê diante de uma mudança e aposta nela sua redenção, expressando o desejo por um futuro tranquilo. Todavia, essa perspectiva esperançosa parece não garantir um final harmonioso, considerando-se que, ao longo de todo o romance, o retorno dos traumas, os movimentos de repetidas quedas e a impossibilidade de transmissão da experiência são reiterados. Da mesma forma, a construção formal da narrativa, por meio da recorrência frequentes das mesmas imagens e da repetição de palavras, insinua a manutenção do movimento cíclico que pode se estender à próxima geração.

Ao se analisar os aspectos do enredo e da forma, verifica-se a relação de contraposição e articulação de ambos, na medida em que se diferem e são interdependentes. Considerou-se, portanto, como determinado por Todorov, o conteúdo como história e a estrutura como discurso:

Em nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. [...] Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos faz conhecê-los⁹

⁷ SCHOLLHAMMER, Karl Erik, Para uma crítica do realismo traumático, p.326

⁸ CHIARELLI, Stefania O gosto de areia na boca – sobre *Diário da queda*, de Michel Laub, p.32

⁹ TODOROV, Tzvetan, As categorias da narrativa literária, p.220/221

No caso de *Diário da queda*, é exatamente a tensão entre essas dimensões da obra a responsável para o final em aberto. Por meio de um olhar minucioso ao texto literário, revisitado a todo instante, pretendeu-se evidenciar esses elementos e apontá-los como responsáveis na construção de um fim irônico que contrapõe a perspectiva construída pelo narrador àquela que se anuncia na própria narrativa. Assim, foram discutidas a leitura e a recepção do romance a partir dos aspectos temáticos – da história - e estruturais – do discurso - a fim de se compreender a obra, principalmente no que diz respeito à sua conclusão.

No primeiro capítulo do presente trabalho, “Memórias concêntricas”, é abordada a relação entre as memórias coletiva e individual e a História na narrativa. A seção “Personagens no Espelho” trata da proximidade e do distanciamento das personagens, que muito se assemelham e, simultaneamente, se contrastam. Além disso, é problematizada a ideia de tradição e o que perpassa as gerações de avô, pai e filho. Essa análise se faz pertinente, uma vez que além de a memória desempenhar um papel central na escrita do diário, o espelhamento entre as personagens se assemelha ao próprio espelhamento narrativo. Constatou-se que as personagens se entropõem e se mesclam tanto na temática quanto na forma do romance.

Já na segunda seção, estuda-se a inserção da narrativa em uma perspectiva coletiva, já que a *Shoah* figura na obra não apenas como um plano de fundo, mas também como elemento primordial ao desenvolvimento dos traumas do narrador e de seus ascendentes. “Do individual ao coletivo” parte da subjetividade das personagens ao contexto étnico, histórico e social em que se apresentam. Dessa forma, a partir dos símbolos que retoma e das intertextualidades nela presentes, analisa-se a narrativa não apenas por uma perspectiva de indivíduos particularizados, mas também por uma compreensão das personagens enquanto anônimas, apontando para narrativas universais.

O segundo capítulo retorna à perspectiva do sujeito. “Escrever o trauma” enfoca a questão da experiência traumática e seus desdobramentos na vida das personagens, assim como a estrutura e as estratégias narrativas que permitem que a temática tanto do trauma quanto da memória - intrinsecamente relacionados - se manifeste na construção da obra. A partir dos estudos freudianos, “Quedas Desdobradas” analisa a forma como as personagens são afetadas, apresentando sintomas como o silêncio e a solidão, que ecoam nas relações familiares. Esse diálogo evidente com a psicanálise permite a

compreensão de como o consciente e o inconsciente são simulados na narrativa. Além disso, percebe-se que essas marcas sugerem a construção irônica do final da obra, já que insinuam a impossibilidade de desvencilhamento da dor e da incomunicabilidade.

Por sua vez, o item “O trauma encenado em forma”, estuda aspectos formais da obra, explicitando como a fragmentação e a repetição mimetizam a própria organização da memória, alheia à ordem cronológica, e do trauma, que retorna inadvertidamente em busca de elaboração. Com um enfoque maior na estrutura formal da narrativa, brevemente pontuada nos demais capítulos, o tópico se dedica às minúcias da recorrência das cenas, dos cortes e dos encadeamentos de ideias para refletir acerca da importância desses elementos para a interpretação do final da obra, uma vez que a estrutura do texto se contrapõe à perspectiva do narrador, apontando para a possível manutenção de um ciclo, o que reforça o caráter irônico da conclusão do romance.

A divisão de capítulos e seções aqui empregada é antes uma escolha estratégica que uma separação rígida, uma vez que os aspectos analisados estão intimamente conectados, complementando-se.

1. MEMÓRIAS CONCÊNTRICAS

“Mas a memória é um negócio incontrolável acho que você já percebeu..¹⁰”

Assim como nas demais obras de Michel Laub, a memória desempenha um papel fundamental na construção das personagens de *Diário da queda*, uma vez que se apresenta como um elo entre pai, filho e avô, que têm suas vidas afetadas tanto pelo trauma individual quanto pela tradição familiar. O discurso fragmentado, a elaboração de escritos, como o próprio diário, que pretendem registrar e transmitir experiências, evidenciam a importância da memória, que se revela além da temática, delineando também os aspectos estruturais da narrativa.

A memória de cada personagem é o elemento imprescindível na construção de sua individualidade, possibilitando compreender o curso de cada história pessoal a partir das vivências narradas. Simultaneamente, a memória coletiva, nesse caso de caráter transgeracional, perpassa o imaginário dos três protagonistas, que estabelecem uma relação que ultrapassa o vínculo familiar. O narrador sequer chegou a conhecer o avô, mas se percebe irremediavelmente atingido pela carga traumática e histórica de suas experiências, assim como o pai que, apesar da pouca proximidade paterna na infância, se sente impelido a compreender a história de seus ascendentes.

Verifica-se, portanto, a tenuidade dos limites entre memória individual e coletiva, sendo difícil determinar o que diz respeito a cada uma das personagens isoladamente, uma vez que além de compartilharem características, sejam elas relacionadas ao trauma ou à escrita, também se confundem na organização da obra, que mescla as experiências alternando entre as do pai, do filho e do avô. A partir da leitura, vê-se que essas três gerações operam no romance, não só por uma perspectiva subjetiva, com personagens complexas e profundas, mas também por um viés coletivo, como representação de passado, presente e futuro. Além disso, ainda que seja uma obra ficcional, ela trata diretamente de um fato real, a *Shoah*, o que acaba por colocar em voga os pontos de tensão entre a narrativa e a História.

Assim, o romance se constrói em torno da memória, em seu aspecto micro e macro: o drama pessoal vivido pelo narrador, o trauma de seus ascendentes e sua inserção

¹⁰ LAUB, Michel, *Tribunal da Quinta-feira*, p.138

no cenário histórico da maior tragédia do século XX, que é lembrada ainda hoje como mácula na história mundial de todos os tempos. Sendo assim, a vivência particular do narrador dá espaço à problematização de questões pessoais, mas também sistemáticas, universais, colocando em questão o entroncamento entre memória individual, memória coletiva e História, visto que a experiência pessoal é marcada pelo discurso dos descendentes de judeus, bem como pela História oficial.

1.1 Personagens no espelho

“...e apesar disso e no que importa, ninguém é mais parecido um com o outro do que nós.”¹¹

A narrativa de *Diário da queda* se desenvolve em torno de três personagens principais, pai, filho e avô e seus respectivos traumas que inevitavelmente se entrelaçam. As memórias surgem de forma concêntrica, partilhando vários pontos comuns, principalmente sua origem primeira, Auschwitz. As experiências de pai e filho circundam necessariamente as do avô, sobrevivente do campo de concentração, que funcionam como gatilho desencadeador de conflitos posteriores, sejam eles a obsessão do pai pela compreensão do passado ou a participação do narrador na queda do colega de escola no dia de seu aniversário. Desse modo, as memórias parecem desenhar círculos em torno do trauma do avô, como o que se vê ao se lançar uma pedra na água: o impacto de uma experiência não elaborada é refletido nas vivências posteriores.

Assim, a construção das personagens é realizada a partir desse movimento de expansão concêntrica que evidencia a relação semelhante das personagens com a família, com o passado e com a escrita, além de apresentar os movimentos de queda que se manifestam em diferentes níveis para pai, filho e avô, que enfrentam situações traumáticas. Por outro lado, as personagens são também contrastadas quanto às suas experiências e às maneiras de encarar o mundo, o que estabelece uma relação cíclica, de repetição, mas com alterações particulares.

Partindo do desenvolvimento identitário dessas personagens, nota-se a ausência de nomes ao longo de toda a narrativa, o que as reduz a uma condição de espelhamento umas das outras. Ainda que o próprio narrador diga “Meu pai não tem o mesmo nome do meu avô. Eu não tenho o mesmo nome do meu pai. Há uma série de coisas que não herdei

¹¹ LAUB, Michel, *A Maçã envenenada*, p.113

dele também[...]”¹², os nomes nunca são mencionados efetivamente, o que parece suprimir a subjetividade da personagem em uma narrativa, contraditoriamente, tão pessoal e subjetiva.

Nem mesmo o sobrenome, aspecto que também aproximaria essas identidades, é citado na obra: “Demorou para os colegas perguntarem se eu era judeu, porque identificar sobrenomes é coisa de pessoas mais velhas e em geral também judias, e o meu não termina em *man* ou *berg* ou qualquer desses sufixos óbvios que dão pistas a quem não sabia onde eu tinha estudado antes”.¹³ A ocultação desse sobrenome, que não é imediatamente relacionado aos judeus, reitera um deslocamento para fora da identidade judaica, inicialmente não assumida pelo narrador, que prefere seguir incógnito na nova escola.

Por outro lado, o nome de João, garoto derrubado pelo narrador e pelos colegas, surge repetidas vezes no romance, assim como os nomes próprios do campo, Auschwitz, e da doença sofrida pelo pai, Alzheimer, o que sugere uma sobreposição das identidades das personagens pelo trauma. De certo modo elas se tornam o extermínio, a queda, o alcoolismo, o esquecimento patológico, o que aprofunda o caráter universal da obra e reafirma a intensidade da influência do trauma na vida das personagens.

A partir dessa omissão de identidades, é possível também criar um paralelo com a própria realidade dos Judeus na *Shoah*, que são resumidos a códigos numéricos, têm a individualidade anulada diante do regime nazista, que os submete ao horror e à impotência. Primo Levi, também sobrevivente de Auschwitz e citado repetidas vezes pelo narrador, reflete em seus livros acerca da força que essa marca permanente lhes impõe, lhes fazendo lembrar que foram reduzidos à condição de vultos sem rosto, corpos desumanizados: “Ele é Null Achlzehn. Chama-se apenas assim: Zero- Dezoito, os três algarismos finais de sua matrícula; como se todos tivessem compreendido que só os homens têm direito a um nome, e que Null Achtzehn já não é um homem”.¹⁴

Essa aproximação do apagamento identitário à situação dos judeus no campo de concentração se dá não somente na ausência de nomes, mas também em passagens sutis da narrativa, como no que tange à doença do pai:

¹² LAUB, *Diário da queda*, 2011, p.110

¹³ LAUB, *Diário da queda*, p.65

¹⁴ LEVI, *É isso um homem?*, p.58

[...] para não correr o risco de fazer uma visita de domingo e de se deparar com o pai resumido àquele pijama azul, a figura de cabelo curto e o lençol e o olhar de quem não sabe mais o que é uma câmera, uma fotografia, como um bebê diante de um espelho sem noção ainda de que no reflexo está a imagem que temos e teremos de nós mesmos até que tudo comece a mudar.”¹⁵

Nesse trecho, vê-se a semelhança entre um prisioneiro do campo e um paciente com Alzheimer. As imagens do avô em Auschwitz e do pai em um futuro próximo parecem se confundir, como um espelhamento. A própria ideia de olhar as coisas e não mais reconhecê-las, assim como olhar a si mesmo e não mais se reconhecer, se relaciona diretamente à noção de identidade, física e psicológica, que é desconstruída, tanto pelo regime nazista, totalitário e opressor, quanto pelo Alzheimer em seus últimos estágios.

Na passagem aqui citada há também uma imagem que parece evocar a construção final do romance, um bebê diante do espelho. Nela, a criança ainda não reconhece seu próprio reflexo, o qual pretensamente irá se alterar em algum momento, quando tiver consciência de tudo aquilo que se encontra de forma intrínseca nesse espelho: “mas você olha para mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma delas (*as palavras*), o que significa cada pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora e essa sensação que acompanhará você enquanto os anos passam”.¹⁶

Esse trecho constrói uma espécie de sobreposição de reflexos, um personagem colocado de frente para o outro, esse, por sua vez, de frente para um terceiro, como se espelhos fossem posicionados em paralelo e refletissem uma imagem infinita que se desdobra em si mesma. O efeito de *Mise en Abyme*¹⁷ é visível em *Diário da queda* na elaboração dessas personagens, que funciona em um espelhamento mútuo, gerando uma imagem profunda, em que apresentam diferenças, mas que acabam por se repetir. Assim,

¹⁵ LAUB, *Diário da queda*, p.68

¹⁶ LAUB, *Diário da queda* p.151 (grifo nosso)

¹⁷ “1. The practice of most critics shows that the *Mise en abyme* and the mirror are sufficiently interchangeable for us to combine the two and to refer to “the mirror in the text” whenever the device appears; and

2, The term *mise en abyme* is used unproblematically by authors to group together a collection of distinct things. As in Gide, these can be reduced to three essential figures:

a) simple duplication (a sequence which is connected by similarity to the work that encloses it);

b) infinite duplication (a sequence which is connected by similarity to the work that encloses it and which itself includes a sequence that... etc); and

c) aporetic duplication (a sequence that is supposed to enclose the work that encloses it)

The emblematic and unifying use of the mirror by numerous critics is explained by the fact that these three duplications can each, in a way, be related to one or other aspect of mirror reflexion” (DÄLLENBACH, *The mirror in the text*, p.35)

ainda que as relações entre pais e filhos pareçam se desenvolver de maneiras distintas na narrativa, elas estão fortemente impregnadas pelas experiências anteriores e pelas relações familiares antes estabelecidas.

A partir desse movimento de espelhamento, nota-se que vários elementos presentes na narrativa são responsáveis pela construção em reflexos, como a recorrência do tema da gravidez, por exemplo, que, embora possa ser vista como a encenação de um novo ciclo, acaba por não corresponder às expectativas das personagens. O fracasso vivenciado pelo avô nesse momento chave faz pensar que o fim da narrativa, possivelmente, remonta a essa frustração, de que ter um filho não altera tão significativamente o curso da vida quanto parece imaginar o narrador nas últimas páginas. Nos escritos deixados pelo avô, é visível a espera do nascimento do filho, o qual parece surgir como última esperança de ruptura do que era a realidade até aquele momento:

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 única preocupação da esposa durante a gravidez deve ser cuidar para que seu marido possa ter tranquilidade no momento em que ele deseja ficar sozinho no quarto ou no escritório”¹⁸

Embora essa referência à gravidez figure nos diários do avô mais de uma vez, sempre com o tom de ansiedade e de otimismo, é reiterado que, mesmo após a chegada do filho, o avô passa os dias longe dos olhos da família, enclausurado no escritório, onde demanda solidão e silêncio. Chama atenção, inclusive ao próprio narrador, o fato de, após o nascimento, não haver sequer uma linha sobre a relação de pai e filho, o que reforça esse afastamento paterno:

Meu pai nasceu às cinco horas da tarde de uma segunda-feira, um dia que não sei se foi bonito ou feio, frio ou quente, seco ou úmido, porque meu avô não escreveu uma única linha sobre isso. Meu avô preencheu dezesseis cadernos sem dizer uma única vez o que sentia em relação ao meu pai, uma única referência sincera, uma única palavra das que costumamos ver nas memórias de sobreviventes de campos de concentração, a vida que segue depois de Auschwitz, a esperança que se renova quando se tem um filho depois de sair de Auschwitz, a alegria que se consegue ter novamente ao ver um filho crescer como resposta

¹⁸ LAUB, *Diário da queda*, p.80

a tudo o que se viu em Auschwitz, e o horror de saber que alguém saiu de Auschwitz passou a gastar o tempo livre de forma tão estéril [...] ¹⁹

Já no que diz respeito à relação do pai com o nascimento do narrador, vê-se novamente a presença da espera e da ansiedade, de modo que a gravidez surge repetidamente como um momento de tensão e expectativa. “É sempre tentador imaginar o que meu pai sentia na época do meu nascimento, como ele transmitia essa sensação para a minha mãe e se isso determinou ou não a maneira como ele se relacionou comigo ao longo de todos esses anos.”²⁰ Dessa vez, no entanto, há uma pequena alteração. Pela perspectiva do narrador tem-se acesso a uma hipótese sobre as sensações do pai que tenta não repetir o que enfrentou na infância e parece se esforçar para agir de maneira diferente:

Eu imagino o que meu pai sentiu quando estava no hospital e minha mãe em trabalho de parto, se para ele foi um momento diferente do que é para qualquer pai, se ele teve de fazer um esforço extra para cumprir esse papel, as falas e gestos, as emulações de presença e apoio, as demonstrações externas de carinho, os abraços externos, o sorriso externo para além do fato de que ele talvez pensasse no meu avô, e acordasse diariamente com medo de repetir o meu avô, e olhasse diariamente para mim pensando que eu poderia me tornar o que ele era caso ele se tornasse o que foi o meu avô ²¹

Apesar do esforço reconhecido pelo narrador, é sabido que, até a adolescência, sua relação com o pai era conturbada pela sombra do passado do avô, pela necessidade de reverenciar a história dos judeus e pela imposição da cultura e da educação judaica. Devido a esse embate que retomava o passado como carga necessária a ser transmitida ao filho, nota-se que mesmo diante da tentativa de agir de outro modo, a relação paterna até o momento da mudança de escola se dava de maneira conflitante, culminando na agressão física após a queda de João: “Eu nunca contei para João que a briga com meu pai foi o contato físico mais próximo que tive com ele em treze anos.”²²

Considerando que a ideia de ter um filho surge como um desejo de renovação e construção de um elo, o narrador também se coloca diante da iminência do nascimento com um olhar esperançoso: “Ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, como se perdesse o sentido falar sobre as maneiras como ela se manifesta na vida de qualquer um e as maneiras como cada um tenta e

¹⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.47

²⁰ LAUB, *Diário da queda*, p.33

²¹ LAUB, *Diário da queda*, p.120

²² LAUB, *Diário da queda*, p.71

consegue se livrar dela e comigo tudo se resume ao dia em que simplesmente deixei de beber”²³. Contraditoriamente, após afirmar repetidas vezes essa impossibilidade de transmissão e resolução da experiência, o narrador parece abrir mão desse ponto de vista devido à gravidez da mulher. Contudo, essa perspectiva parece pouco provável, o que pode ser explicado por diferentes passagens da própria narrativa.

Nesse mesmo trecho, por exemplo, vê-se que o narrador aponta a perda de sentido no ato de falar sobre essa inviabilidade, no entanto é exatamente o que ele reforça em todo o diário que dirige ao filho. A personagem, inclusive, explicita provas dessa inviabilidade em mais de uma passagem da narrativa: “e se Auschwitz é a tragédia que concentra em sua natureza todas essas outras tragédias também não deixa de ser uma espécie de prova da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares – diante da qual não há o que fazer...”²⁴. Além disso, a inviabilidade é um dos pontos cruciais no que diz respeito ao avô: “Há duas atitudes a tomar diante da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares. A primeira é a do meu avô...”²⁵ e ao pai: “A segunda atitude diante da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares é aquela que meu pai tomou.”²⁶

Vê-se, portanto, que essas personagens enfrentaram de maneiras distintas essa inviabilidade, mas não obtiveram sucesso, seja na transmissão de experiências ou na elaboração de seus próprios traumas. Estendendo essa reflexão acerca do abandono da “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares” é possível retomar o seguinte trecho:

Primo Levi morreu aos sessenta e oito anos, em Turim, Itália, depois de ter escrito treze livros, boa parte sobre o Holocausto, e ter sido traduzido em várias línguas e ter retomado sua carreira de químico, e casar e ter filhos, e receber prêmios e virar uma celebridade literária na Europa e no mundo, e fico imaginando se era nesta escolha, um número maior que o pé, um número menor, talvez o número exato por uma sorte rara e invejável entre o milhão e meio de prisioneiros que passaram pelo campo, que ele estava pensando quando abriu a porta do apartamento e caminhou até a escada e nela caiu numa ocorrência que quase nenhum de seus biógrafos julga acidental²⁷

²³ LAUB, *Diário da queda*, p.150

²⁴ LAUB, *Diário da queda*, p.133

²⁵ LAUB, *Diário da queda*, p.135

²⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.136

²⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.77

Levi é referido na narrativa diversas vezes como aquele que foi capaz de narrar sua experiência, contudo, nessa passagem, vê-se que, independentemente dos livros que escreveu e do fato de ter tido filhos, ele acaba por dar fim à própria vida. Pensando nisso, observa-se, novamente, que acreditar na superação da inviabilidade da experiência humana por meio da paternidade parece uma perspectiva falha.

Se por um lado o autor italiano surge como um contraponto ao avô: “Ao contrário do meu avô, ele se preocupou em registrar cada detalhe da rotina do campo, desde a chegada, em 1944, até a liberação pelo Exército Vermelho já no fim da guerra.”²⁸ por outro, vê-se a aproximação da personagem com o escritor, no que se refere à vida de sobrevivente de um campo de concentração: “[...] porque a partir dali estava mais ou menos decidido que ele passaria o resto de seus anos da mesma forma que Primo Levi. A única diferença é que, em vez de ter uma vida familiar aparentemente comum e décadas depois se jogar de uma escada, ele teve uma vida familiar aparentemente comum e décadas depois começou a escrever aqueles cadernos”²⁹. Nesse ponto é interessante o cuidado do narrador em não explicitar uma informação a que só teremos acesso vinte e cinco páginas depois, a de que o avô também se suicidou, o que o aproxima ainda mais da imagem de Levi. Ambos os suicídios figuram como quedas na narrativa, a morte do avô parece remontar a do escritor italiano, à medida que um, após o disparo, tomba sobre a escrivantina, o outro se joga da escada.

A despeito de ter conseguido abordar sua experiência, Primo Levi é incapaz de esgotá-la, sendo impossível uma elaboração completa diante de um fato tão cruel e arrebatador, em que a carga da experiência é inexorável e não se dispersa com o tempo. Ter filhos não tornou a vivência comunicável, escrevê-la também não fez com que fosse possível transmiti-la, embora, paradoxalmente, narrar torne-se imperativo por um desejo de elaboração, ainda que, nesse caso, “a cura” pela escrita pareça inalcançável.

Assim como nas obras de Levi, que retornam à impossibilidade e à necessidade de narrar, a escrita surge em *Diário da queda* como um elemento que interconecta as gerações, um fator comum a filho, pai e avô, com diferentes formas e objetivos. Enquanto o narrador relata sua relação com o pai, o trauma da queda do amigo e o alcoolismo,

²⁸ LAUB, *Diário da queda*, p.76

²⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.78

vendo na narrativa uma possibilidade de transmitir ao filho sua experiência de maneira transparente, o pai escreve suas memórias procurando reorganizar sua vivência e registrar os acontecimentos, com o objetivo de recorrer à leitura com o agravamento do Alzheimer. Já o avô escreve em um esforço de apagamento do passado em Auschwitz, iniciando seu registro a partir da chegada ao Brasil e organizando uma enciclopédia com verbetes e definições relacionados às suas experiências no país, o que parece uma pretensão de ressignificar a própria vida.

Há, desse modo, um contraste entre o uso da escrita pelas personagens. Na narrativa, contrapõe-se o diário do neto à recusa de seu avô ao testemunho, que propriamente não acontece. Esse ato de escrever, hereditário, reflete a própria relação das personagens com seu passado: o avô na tentativa de obliterá-lo, o pai, para não perder a memória, e o neto, para compreender e superar:

Não há como ler as memórias do meu pai sem ver nelas o reflexo dos cadernos do meu avô. Não só porque ambos resolveram passar seus últimos anos entregues ao mesmo tipo de projeto, e seria ridículo argumentar que isso aconteceu por acaso, mas porque em pontos muitos específicos os registros dos dois são opostos.³⁰

O termo “reflexo” não surge aqui por acaso, a própria escolha das palavras na narrativa corrobora essa noção de espelhamento, seja ao se tratar da escrita ou das situações traumáticas. Ao mesmo tempo que o ato de escrever aproxima as personagens também as afasta, colocando-as em oposição, mas não uma oposição completa, o que nos remete a essa ideia de reflexo, em que se vê uma mesma imagem que se apresenta invertida.

No que se refere às diferenças entre os registros, vê-se que a linguagem adotada pelo avô evidencia a necessidade de recriar as próprias memórias em sua essência. O uso de verbetes remete a uma ideia de sentido primário, de fonte. Ali se recria a língua, que é fundamental à comunicação e à construção íntima do sujeito. Atribuir significados a termos já conhecidos é, portanto, uma tentativa de sobrepor experiências e tornar inacessíveis as memórias anteriores, uma vez que a língua é subvertida pelo rearranjo de conceitos e pelo recalque das memórias traumáticas. Assim, é como se a personagem se impusesse uma ausência de ferramentas para tratar do passado, tornando o indizível ainda mais irrepresentável.

³⁰ LAUB, *Diário da queda*, p.132

É importante evidenciar que o registro do avô é feito em alemão, o que retoma seu deslocamento identitário. A personagem tem naquele idioma o instrumento para compreender o mundo, mas um mundo não mais familiar que não se deixa apreender em palavras. Todas as entradas de seus escritos se referem ao Brasil ou às pessoas que conheceu no país, mas seu idioma nativo ainda é sua única forma de expressão escrita: “Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte.”³¹ Ao mesmo tempo em que a língua se coloca como um recurso para superar ausências e compreender o mundo, ela se apresenta como barreira para a compreensão do filho, que precisa traduzir os cadernos para acessar os escritos.

O ato de narrar e de tratar das experiências pessoais por meio da linguagem, nos remete à psicanálise, que tem como princípio a elaboração do trauma e o manejo de pulsões por meio da fala, do tratamento terapêutico que consiste em narrar as experiências, tendo na repetição e na revisitação da cena traumática a estratégia para o rompimento das resistências. Analogamente a esse exercício de fala ao psicanalista, a escrita pode funcionar como processo narrativo em que aquele que escreve pretensamente organiza a própria experiência e a transmite em busca de elaboração.

No caso de *Diário da queda* não se trata de um processo real da escrita de um testemunho, ainda assim o ato de narrar é visto tanto no que se refere aos escritos do avô, quanto aos do pai ou do neto. No caso do primeiro esse processo é perpassado pelo recalque, tendo ele omitido qualquer referência direta à experiência traumática; já no último, vê-se uma escrita confessional encenada por meio do diário destinado ao filho. Nele, o narrador repete suas experiências e se questiona sobre si mesmo, sobre a memória de seus ascendentes assim como sobre a própria validade da escrita na busca pela superação do trauma. Além disso, o narrador escreve também como uma forma de resposta aos registros do pai e do avô, afirmando sua posição diante da “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”:

As memórias do meu avô podem ser resumidos na frase *como o mundo deveria ser*, e daria até para dizer que as do meu pai são algo do tipo

³¹ CELAN, apud. SELIGMANN-SILVA, Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. , p.397

como as coisas foram de fato, e se ambos são como que textos complementares que partem do mesmo tema, a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, o meu avô imobilizado por isso, o meu pai conseguindo ir adiante apesar disso, e se é impossível falar sobre os dois sem ter de também firmar uma posição a respeito, o fato é que desde o início escrevo este texto como justificativa para essa posição ³²

Embora o narrador dirija, explicitamente, seu relato ao filho que está por vir, dois trechos da obra surgem, curiosamente, com uso da terceira pessoa do plural. O termo, conjugado dessa maneira, desperta uma dúvida quanto ao leitor implícito na elaboração do diário, não sendo um lapso ou um deslize, mas uma evidência de que os escritos compõem não só um registro íntimo, de ordem familiar e privada, mas também um texto que objetiva ser lido por outro público:

Desculpem se repito que Auschwitz ajuda a justificar o que meu avô fez. Se é mais fácil culpar Auschwitz do que aceitar o que meu avô fez. Se é mais cômodo continuar listando os horrores de Auschwitz, e tenho a impressão de que todos estão um pouco cansados disso, o número de sobreviventes de Auschwitz que acabaram exatamente como Primo Levi e o meu avô, e uma vez li uma longa reportagem a respeito, alguém no Novo México, alguém na Suíça, no Canadá, na África do Sul e em Israel, uma irmandade de senhores de noventa anos que viviam sozinhos num quarto de pensão, uma epidemia de senhores de noventa anos numa cidade e num país e num mundo onde não conheciam ninguém e ninguém mais se lembrava de nada e **desculpem** se pensar nisso é mais simples do que se entregar a um exercício óbvio imaginar que meu avô fez o que fez não só por causa de Primo Levi e desses senhores, por ser como Primo Levi e esses senhores, por não ter como escapar de um fim como o deles, mas por um motivo que tinha estreita ligação com o meu pai ³³

Considerando que o próprio narrador se declara escritor, vê-se uma ambivalência da obra por ele escrita, entre a necessidade de transmitir sua memória individual ao filho, e um desejo de se firmar para a posterioridade, ou se inscrever na memória coletiva. Ademais, não se vê apenas uma interpelação do leitor, mas um pedido de desculpas, uma satisfação prestada, a explicação do curso que a narrativa está tomando, e uma consideração sobre a consciência do narrador em relação à própria obra. Verifica-se uma instância autoral, uma força consciente da organização, do registro e de seus possíveis efeitos.

³² LAUB, *Diário da queda*, p.146

³³ LAUB, *Diário da queda*, p.118 (grifo nosso)

Desse modo, a escrita pode, hipoteticamente, surgir também como um interesse pela inserção em um contexto macro, público, para além da evidente pretensão de salvação, de expurgo dos traumas. De qualquer modo, esse ainda parece ser seu objetivo primeiro, que se relaciona diretamente à noção de *elaboração*, criada por Freud, referente à superação das resistências, impostas pelo próprio inconsciente do sujeito, e da compulsão pela repetição, gerando um “efeito modificador no paciente”.³⁴ Nesse caso, a tentativa de narrar o inenarrável, a experiência recalcada, pode funcionar como via de autoconhecimento e aceitação das crises e conflitos pessoais. Em *Diário da queda*, segundo Stefania Chiarelli:

O passado é reencenado por meio das cartas, diários, cadernos e livros referidos nas narrativas. A tudo isso se sobrepõe o tecer da reescritura. O sobrevivente desses dramas precisa – ainda que consciente da incompletude desse gesto – dar sentido a esse fio de história, não mais como relato vitimizado [...] mas como espaço em que se estabeleça algum sentido, teia que cria a ponte entre gerações, na cura sensível da fala do outro³⁵

Essa “cura sensível”, no entanto, é questionável na narrativa. No que diz respeito aos registros de pai e avô, o narrador se pergunta acerca da validade e da existência de alguma mensagem comunicável no texto: “porque talvez ele espere que eu diga algo sobre aquilo, e que eu entenda a mensagem daquilo, como ele entendeu a mensagem ao ler os cadernos do meu avô, se é que dá pra dizer que memórias como as dos dois podem ter alguma mensagem de fato”³⁶. Ao trazer à tona essa dúvida, ele acaba por colocar em xeque seu próprio registro, ainda que indiretamente. Dizer que muito provavelmente não será possível apreender qualquer mensagem dos escritos, demonstra como o narrador parece novamente reafirmar a “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”, o que leva a crer que o mesmo acontecerá com seu diário, um texto com sentido pessoal, mas esvaziado de uma mensagem comunicável, uma vez que a experiência não se permite apreender pelo olhar do outro.

Ainda que isso ocorra, o narrador parece decidido a continuar a escrita e a entregar seu resultado ao filho, surgindo, ao fim da narrativa, como um futuro pai convencido de que essa inviabilidade pode ser deixada para trás, o que, novamente, parece muito pouco

³⁴ FREUD, Observações psicanalíticas de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913), p. 209

³⁵ CHIARELLI, O gosto de areia na boca – sobre Diário da queda de Michel Laub, p.31

³⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.144

provável, dadas todas as ponderações e dúvidas quanto a essa possibilidade. Seu diário, portanto, se aproxima dos registros de seus ascendentes não só pelo anseio de compreensão e pelo desejo de transmissão, mas também pela tendência de esse desejo fatalmente não se efetivar.

Como já mencionado, apesar da frustração iminente, da incomunicabilidade e da impossibilidade de apreensão total da experiência, tentar contá-la permanece inevitável, o que, segundo Jeanne Marie Gagnebim, se constitui em narrativas impossíveis, mas necessárias, que exigem ser expressas na tentativa de superação do trauma³⁷. Essa ideia se relaciona à afirmativa de Livia Reis de que “narrar, esquecer, lembrar, contar são procedimentos ambíguos em constante luta no interior do sujeito narrador e na exterioridade dos textos-testemunho. A memória existe ao lado do esquecimento, um complementa e alimenta o outro [...]”³⁸. Ao longo de sua escrita não só a memória e o esquecimento coexistem, como a perspectiva do narrador de *Diário da queda* se dá de forma ambígua, flutuando entre apontar Auschwitz como causa das ocorrências posteriores e questionando se é possível determinar que esse evento e suas implicações tenham de fato motivado suas atitudes e desencadeado seus traumas:

Contar uma vida desde os catorze anos, repito, é aceitar fatos gratuitos ou devidos a circunstâncias que fogem à lógica possam ser agrupados em relações de causa e efeito. Como se ao falar de João e da última vez em que conversamos poucos antes do fim da oitava série, eu estivesse buscando a origem do que aconteceu naquela viagem a Porto Alegre, quase três décadas depois.³⁹

Essas relações de causa e efeito se organizam a partir de uma visão que recupera as experiências do avô e as aproxima das vivências de pai e filho, demonstrando como as atitudes dos ascendentes afetam, inevitavelmente, de forma direta ou indireta, as experiências posteriores: “Meu pai cresceu como filho do meu avô e não vou repetir os argumentos da medicina e da psicologia e da cultura que demonstram o quanto um modelo assim pode ser danoso, a figura paterna que fez o que fez [...]”.⁴⁰

No entanto, parece haver um embate intrínseco ao narrador que sempre coloca em questão sua perspectiva, reavaliando suas experiências e a própria escrita. À medida que

³⁷ GAGNEBIN, *Lembrar, Escrever Esquecer*.

³⁸ REIS, Testemunho como Construção da Memória In. Dossiê: Letras e Direitos Humanos, p.80.

³⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.126

⁴⁰ LAUB, *Diário da queda*, p.119

escreve ele reflete acerca desse exercício, e essa reflexão não é relatada despropositadamente, mas parece almejar a instabilidade, fazendo com que se instaure uma certa desconfiança em relação à narrativa ou ao próprio narrador. Vê-se, inclusive, que essa intermitência entre afirmar e negar as relações de causa e consequência surgem em páginas ou parágrafos muito próximos, reforçando esse caráter ambíguo do discurso:

Eu sou o que sou desde muito cedo, e me pergunto se faz sentido continuar citando Auschwitz nessa história. Se talvez não faça sentido culpar Auschwitz pelo que aconteceu com o meu avô, e consequentemente pelo que aconteceu com o meu pai, como fazer uma ligação entre isso tudo e o fato de que nunca mais falei com João? ⁴¹

O narrador discute também a ambivalência das personagens, questionando a forma como o reconhecimento de alguém enquanto vítima das circunstâncias faz parecer impossível culpá-lo por suas ações. No caso do avô, sobrevivente de Auschwitz, isso é levado a outro nível, por se tratar de um evento visto como a maior tragédia do século, senão de todos os tempos. “É possível odiar um sobrevivente de Auschwitz como meu pai odiou? É permitido sentir esse ódio de forma pura, sem que em nenhum momento se caia na tentação de suavizá-lo por causa de Auschwitz, sem que se sinta culpa por botar as próprias emoções acima de algo como a lembrança de Auschwitz?”⁴²

A partir disso, o fato de o avô ter sofrido não o isenta de sua responsabilidade enquanto pai e da influência traumática na vida do filho, decorrente da ausência e do suicídio paternos. De mesmo modo, João ter enfrentado uma perseguição sistemática na escola não garante que ele não ocupará a posição de agressor em um outro momento. Se por um lado o narrador problematiza essa percepção do outro enquanto vítima, pela qual não se pode nutrir ódio ou cujas atitudes possam ser justificadas invariavelmente pelas experiências traumáticas, por outro ele lança mão dessa própria justificativa e demonstra ter consciência desse artifício que o exime da responsabilidade por suas próprias ações:

[...] e até receber o ultimato da minha terceira mulher eu seria capaz de repetir as mais várias explicações para o fato de sempre ter tido esse comportamento, como se fosse algo involuntário, uma predisposição genética ou o resultado de algum tipo de trauma decorrente de tudo o que vivi desde os catorze anos, porque esse discurso possibilita a você

⁴¹ LAUB, *Diário da queda*, p.126

⁴² LAUB, *Diário da queda*, p.136

justificar qualquer coisa, mesmo as piores, as mais grotescas, as que você deixa para confessar no final de sua argumentação.⁴³

Ao longo da narrativa ele apresenta um caráter vacilante, desde a adolescência, entre aquele que parece ser levado pelo grupo na prática de *bullying*, mas que é capaz de proferir palavras de ódio e elaborar desenhos extremamente ofensivos. Se em alguns momentos o narrador é capaz de agredir a mulher, usando das experiências traumáticas e do vício como um aval para ser violento, ao fim parece um pai promissor que muito se importa com o nascimento de seu filho.

Assim como denuncia o narrador, o ato de agressão contra a mulher só é confessado “ao final de sua argumentação”, nas últimas páginas da narrativa, quando ele reconhece o uso das justificativas baseadas em seu passado como uma fraqueza, como um movimento consciente que deseja abandonar:

Eu poderia continuar me defendendo nessa linha, e voltar ao mantra que começa no dia em que deixei de falar com Joao, como se esse dia fosse uma espécie de rito, a descoberta que todo mundo em algum momento precisa fazer, meu avô dia diante do portão de entrada de Auschwitz, meu pai diante do meu avô sobre a escrivãzinha e o fato de isso tudo ter parecido equivalente na época, Auschwitz para o meu avô e o meu avô morto para o meu pai e o último bilhete que recebi de João, Auschwitz e um suicídio e um desenho a lápis, só o fato de isso um dia ter parecido equivalente não deixa também de ser uma prova da inviabilidade da experiência humana em todos tempos e lugares, e eu poderia passar o resto da vida justificando com base nessa constatação o que fiz para os outros e para mim mesmo [...] ⁴⁴

Essa oscilação da posição de vítima e algoz enriquece a construção das personagens, o que fez a obra ser apontada pela crítica como uma narrativa que “desmascara as diferenças rígidas entre bons e maus, nós e eles, mostrando como as personagens deslizam em seus papéis, fazem escolhas, sofrem, praticam crueldades, têm sentimentos contraditórios e sobrepostos: nesse entretanto, as identidades se erigem e se desmontam”⁴⁵. Desse modo, as personagens não se encaixam em um maniqueísmo ingênuo, mas transitam em um movimento elástico, ora de proximidade, ora de distanciamento de um dos extremos, da mesma forma que se aproximam e se distanciam umas das outras.

⁴³ LAUB, *Diário da queda*, p.139

⁴⁴ LAUB, *Diário da queda*, p.140

⁴⁵ WALDMAN, *Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira*, p.5

Voltando ao trecho supracitado, vê-se novamente uma alusão à cena final da narrativa: “meu avô dia diante do portão de entrada de Auschwitz, meu pai diante do meu avô sobre a escrivaninha e o fato de isso tudo ter parecido equivalente na época”⁴⁶ o que remonta claramente à seguinte passagem em que o narrador se dirige ao filho: “as palavras que direi e que ainda são incompreensíveis, mas você olha pra mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma delas, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora e a sensação acompanhará você enquanto os anos passam”⁴⁷.

Evidencia-se, dessa forma, a força da repetição do termo “diante”, colocando novamente as personagens umas de frente para as outras e multiplicando esse movimento em três ou mais instâncias, como se a cena se repetisse invariavelmente, alterando apenas os protagonistas. No primeiro trecho, as personagens estão diante de seus respectivos traumas, no segundo, elas encaram seus pais. Essas cenas instauram novamente a ideia de *Mise en Abyme*⁴⁸, em que as personagens, umas diante das outras, olham para o outro, mas também para si mesmas, como se as identidades se confundissem e se distanciassem à medida que uma acaba por ocupar o lugar da anterior - o filho tomando a posição de pai, o pai a posição de avô. Esse movimento funciona, de algum modo, como uma equivalência, o trauma que se transfigura através das gerações e nas relações familiares permeadas pelas quedas presentes na narrativa.

Desde o fato mais evidente, a queda de João em seu aniversário de treze anos, o baque do avô sobre a mesa no momento do suicídio, a decadência do Alzheimer sofrido pelo pai, ao declínio do narrador pelo alcoolismo, as quedas se multiplicam. A partir do aprofundamento dessa análise, vê-se que a queda não se dá somente no que se refere a grandes movimentos protagonizados pelas personagens centrais, mas também em ocorrências menores, aparentemente irrelevantes que acabam por remontar a imagem da queda, central na narrativa, que figura não só na temática quanto na construção formal, que será melhor analisada no próximo capítulo⁴⁹.

⁴⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.140

⁴⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.151

⁴⁸ Cf. nota 21, p.20.

⁴⁹ Cf. o item “O trauma encenado em forma” no capítulo seguinte.

Como já citado quanto à referência à morte de Primo Levi, que se joga da escada, a imagem da queda ressurgue transfigurada, mesmo nas divagações do narrador como no trecho sobre sua aversão a viagens de avião. A cena descrita apresenta uma tensão que aumenta gradativamente à medida que cada um dos elementos é encadeado, gerando a ideia de movimento e angústia, até o choque hipotético do avião contra o chão:

[...] e os fios de água que viram tempestade numa noite eterna em que você está a bordo de uma caixa de ar comprimido, eu despencando no espaço rumo a um descampado escuro onde nem minha arcada dentária será reconhecida, quinhentos metros, duzentos metros, a velocidade que não é nem possível de imaginar instantes antes dos olhos fechados para o impacto e a explosão.⁵⁰

Coadunado ao paralelo sugerido entre a cena do possível acidente aéreo e da queda de João, o trecho também funciona como uma referência sutil a um outro momento da narrativa, relacionado à *Shoah*. A impossibilidade de reconhecimento por meio da arcada dentária remonta aos corpos dos judeus sendo atirados em covas como indigentes, o que retoma, novamente, o movimento de queda:

[...] e demorava um tanto até que todos finalmente caíssem, e fossem arrastados para fora, e postos numa mesa de cirurgia, e tivessem o corpo aberto, a gordura retirada e os dentes extraídos [...] e a carcaça e os ossos foram jogados em covas, um milhão e meio de buracos cavados e ocupados por esqueletos que um dia foram adultos de trinta quilos e sem nome?⁵¹

Essas relações internas dos trechos da própria obra operam como a construção de um quebra-cabeças, gerando um deslocamento inesperado a referências anteriores, enriquecendo a narrativa e possibilitando que as cenas se interconectem, propiciando a aproximação entre as personagens e entre os acontecimentos.

Após o trecho referente à queda de avião, o parágrafo seguinte é iniciado: “Eu desembarquei em Porto Alegre sozinho”⁵². Aqui, é possível ver que o próprio pouso, ocorrido sem maiores problemas, já se apresenta por si só como alusão a uma outra queda, um encontro com o momento crucial de dar aos pais a notícia do diagnóstico de Alzheimer. Uma vez que já era esperado que o narrador estivesse realizando a viagem desacompanhado, o termo “sozinho” seria desnecessário, no entanto a “solidão” é

⁵⁰ LAUB, *Diário da queda*, p.127

⁵¹ LAUB, *Diário da queda*, p.100

⁵² LAUB, *Diário da queda*, p.127

reiterada como uma necessidade de enfrentamento pessoal e inescapável de mais uma situação-limite.

De mesmo modo, a queda também se relaciona diretamente ao alcoolismo da personagem desde seu início “eu misturei a cachaça com a vodca e um vinho com embalagem de papelão que deixava os dentes roxos e antes das onze já tinha me arrastado até o jardim e procurado um canto escuro e sentado com a pressão baixa e ninguém me acharia ali depois que eu *me deixasse cair sem ajuda* porque ainda nem conhecia direito os colegas”⁵³. É possível verificar que a ausência de ajuda no momento da queda não aparece de forma arbitrária, uma vez que pode remeter à ausência de apoio dos amigos em relação a João. Igualmente, o uso reflexivo de “me deixasse cair” se relaciona ao incidente com o colega, já que o narrador, mais uma vez, permite a queda, optando por não agir de forma a evitá-la, o que, nesse caso, aponta a desistência de si mesmo.

Ainda no que se refere ao alcoolismo, a queda é também redimensionada na relação do narrador com sua esposa: “A minha terceira mulher acorda e pergunta onde eu estava antes de cair na cama de sapatos. Ela pede explicações para o fato de eu ter caído na cama de sapatos nos dias anteriores...”⁵⁴. A repetição desse movimento, retomado algumas vezes na narrativa, não parece gratuita, o enfoque no ato de cair na cama e no uso dos calçados provoca uma referência direta à queda e à frase de Primo Levi “a morte começa pelos sapatos”⁵⁵, antes citada pelo próprio narrador. Essa cena, do questionamento da mulher quanto às atitudes do marido, resulta no ato de violência por parte dele, o que demonstra o prenúncio do momento de tensão, os sapatos como símbolo de uma queda que se amplia no conflito físico:

[...] e o volume aumenta e a irritação aumenta até que eu não resisto ao inferno de passar noites inteiras assim e dê um chute na televisão e a minha terceira mulher entra em surto e parte para cima de mim como que em pânico porque algo ruim vai acontecer, e então eu seguro os ombros dela e aperto e a sacudo como faço desde os catorze anos eu parto para a ação: eu a jogo em cima da cama (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares), e fecho os punhos (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e olho para o rosto dela (João, Auschwitz, meu avô e meu pai,

⁵³ LAUB, Diário da queda, p.64 (grifo nosso)

⁵⁴ LAUB, Diário da queda, p.140

⁵⁵ LEVI, *É isto um homem?*, p.44

inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e então faço o que preciso fazer.⁵⁶

Esse espelhamento, que se comprova em todos os aspectos citados, não se dá somente entre as protagonistas, mas também envolve as personagens secundárias, como João. Há, por exemplo, um elemento curioso que parece se repetir despreziosamente, relacionando diferentes personagens. No início da narrativa de *Diário da queda*, vê-se que João sofria com as ofensas e repressões do narrador e de seus colegas de escola: “João sentava para fazer o lanche, o sanduíche era 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*”.⁵⁷ A areia, repetida no canto e na ação que torturava o garoto, reaparece no registro do pai do narrador, em que ele se lembra de que na casa de praia da família ninguém comia na areia. Esse trecho retoma de forma enigmática a imagem de João tendo seu lanche arremessado na areia e sendo obrigado a comê-la enquanto os colegas o ameaçavam.

Logo depois dessa passagem, o narrador diz: “Meu pai sempre gostou de nadar. No verão ele me convidava para caminhar no fim da tarde. A areia dura facilita e dá uma sensação de dor até boa para os pés, você cria casca [...]”⁵⁸. Nota-se, novamente, uma referência à cena primeira, a areia que provoca dor e estranhamento, mas que cria uma proteção aos pés, insinua metaforicamente como a perseguição sofrida pelo menino o fez se tornar o jovem forte que toma o lugar de opressor na nova escola, onde estuda com o narrador contra o qual investe com piadas e desenhos ofensivos, expondo-o à humilhação. Há, novamente, um trânsito entre as posições ocupadas pelas personagens, uma vez que João nega o lugar de vítima e passa agir como o colega.

Em vista disso, a personagem de João é justaposta à do narrador, inclusive no que diz respeito às questões familiares: “nunca mais falaria com João e ele nunca mais falaria comigo, e que de algum modo isso era um efeito do que havia acontecido com a mãe dele e com o meu avô”⁵⁹. A partir desse trecho, nota-se mais uma aproximação estabelecida entre personagens, a experiência do avô é não só refletida nas vivências dos descendentes

⁵⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.141

⁵⁷ LAUB, *Diário da queda*, p. 22 (grifo do autor)

⁵⁸ LAUB, *Diário da queda*, p.94

⁵⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.99

e relacionada às de Primo Levi, devido à sobrevivência e ao suicídio, como também é aproximada à história da mãe de João:

Aos catorze anos eu bebi uísque sozinho no quarto porque também comecei a me ver diante dessas lembranças. Elas estavam nos desenhos de Hitler, nos bilhetes sobre a mãe de João, se ele está vivo (Auschwitz), se continua em Porto Alegre (Auschwitz) se virou médico ou advogado ou cobrador de ônibus (Auschwitz), se alguma vez nesses mais de vinte anos percebeu que desenhar Auschwitz era o mesmo que desenhar a doença da mãe dele, porque Auschwitz era para o meu avô o que a doença foi para a mãe dele, e a história do meu avô sempre foi a mesma história da mãe dele.⁶⁰

Ambas as personagens se suicidam. A doença a que o narrador se refere é exatamente essa pulsão de morte⁶¹, fruto da depressão que os acomete, seja pela lembrança do campo de concentração ou pelo câncer. A própria forma como a morte de ambos é narrada é semelhante:

[...] você fez o que fez com o meu filho e nunca pensou que existem pessoas que passam meses gritando de dor porque não há quantidade de morfina no mundo capaz de aliviar, e foi então que a mãe de João tomou a iniciativa, um vidro de remédio a mais, uma hora a mais sozinha, um minuto a mais antes que o pai de João abrisse a porta e falasse com ela e percebesse que algo estava errado e aí não havia mais nada a fazer”⁶²

A cena do suicídio da mãe de João é contada ao final do capítulo “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai”, o qual termina exatamente nesse parágrafo, com o acontecimento fatal e inesperado. De mesmo modo, o suicídio do avô é narrado no último parágrafo do capítulo seguinte, gerando o mesmo efeito de tensão gradual:

[...] meu pai caminhando até chegar à porta do escritório, e é claro que ela estava trancada, porque até isso o meu avô se encarregou de fazer, dificultar que alguém a abrisse porque assim ganharia um minuto ou cinco ou dez ou meia hora até que achassem um jeito de forçar a fechadura ou dar chutes na madeira [...] o que meu pai imaginava

⁶⁰ LAUB, *Diário da queda*, p.123 (grifo nosso)

⁶¹ “[...] a vida é inevitavelmente precedida por um estado de não-vida conduziu Freud à hipótese de que existe uma pulsão cuja finalidade, como ele a exprimiu no Esboço de psicanálise*, “é reconduzir o que está vivo ao estado inorgânico”. A pulsão de morte tornou-se, assim, o protótipo da pulsão, na medida em que a especificidade pulsional reside nesse movimento regressivo de retorno a um estado anterior. Mas a pulsão de morte não poderia ser localizada ou sequer isolada, com exceção, talvez, como é esclarecido em O eu e o isso*, da experiência da melancolia*. Por outro lado, Freud sublinhou em 1933, nas Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*, que a pulsão de morte não pode “estar ausente de nenhum processo de vida”: ela se confronta permanentemente com Eros, as pulsões de vida, reunião das pulsões sexuais e das pulsões outrora agregadas sob o rótulo de pulsões do eu. “Da ação conjunta e oposta” desses dois grupos de pulsões, pulsões de morte e pulsões de vida, “provêm as manifestações da vida, às quais a morte vem pôr termo.” (ROUDINESCO & PLON, Dicionário de Psicanálise, p.631)

⁶² LAUB, *Diário da queda*, p.89

(Auschwitz), aquilo que ele confirmou ao enxergar pela brecha da porta os cabelos brancos do meu avô e a cabeça dele caída junto com os braços e o tronco e o corpo inteiro sobre a escrivaninha⁶³

Em ambos os trechos vê-se a personagem sozinha no quarto, a porta fechada e a entrada daquele que vai encontrar o corpo, no primeiro caso o pai de João, no segundo, o pai do narrador, o que acaba por também aproximar sutilmente essas duas personagens. O momento decisivo, anterior ao suicídio, e o instante seguinte à morte são narrados, nas duas cenas, por duas perspectivas distintas, uma vista do interior do quarto, outra do lado de fora, separadas pela porta. As imagens se constroem de forma muito semelhante, são uma repetição que apresenta nuances distintas, mas que criam uma mesma atmosfera narrativa.

Há também uma atenção à questão temporal que é expressa nos dois trechos “uma hora a mais sozinha, um minuto antes que o pai de João abrisse a porta⁶⁴” e “porque assim ganharia um minuto, ou cinco, ou dez, ou meia hora até que alguém achasse um jeito de quebrar a fechadura”⁶⁵. Essa perspectiva frente à passagem do tempo contrasta a percepção das personagens e cria não só um planejamento hipotético do avô e da mãe, como também ilustra a angústia face à impotência no instante da morte, a possibilidade de evitar o pior, não fossem os minutos, não fosse a porta fechada. O espelhamento, portanto, é evidenciado também nesse detalhe da construção do texto, que é responsável pela elaboração de um mesmo cenário.

Recuperando a ideia de aproximação e afastamento, nota-se que esse movimento pendular é frequente na narrativa, ora as histórias se assemelham, ora se opõem. Essa oposição é perceptível até mesmo na maneira com que os familiares lidam com a morte das personagens. Enquanto o pai de João opta por se mudar do apartamento, não levar os móveis e se livrar das fotos, a avó do narrador se manteve com o filho na mesma casa onde ocorreu o suicídio: “Ela não quis se mudar por causa do meu pai. Eu nem pensei nisso na época, nem tinha me dado conta de que as pessoas se mudam quando isso acontece. Porque as coisas ainda estavam lá. Dez anos depois e às vezes eu achava uma coisa dele. Um guardanapo com um brasão dele. Uma caneta. Um cinzeiro”⁶⁶. Embora os

⁶³ LAUB, *Diário da queda*, p.104

⁶⁴ LAUB, *Diário da queda*, p.89

⁶⁵ LAUB, *Diário da queda*, p.104

⁶⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.135

dramas da mãe e do avô se conciliem, fazendo o mesmo com as personagens de João e do narrador, uma vez que ambos são afetados pelo trauma familiar, eles também se separam, se contrastam, sendo o primeiro um trauma inteiramente pessoal e o segundo um trauma que se insere na memória coletiva e em um contexto histórico.

A partir de todos os apontamentos acerca do espelhamento presente na obra, seja entre as personagens ou na própria construção da narrativa, vê-se um movimento cíclico em que o romance parece se fechar em si mesmo, ao mesmo tempo que aponta para uma continuidade, para uma irresolução. Já no que tange à memória, reitera-se sua posição central, uma vez que a narrativa se constrói em torno do passado das personagens e de seu registro escrito, sendo elas relacionadas por meio de suas memórias individuais que ora confluem, ora divergem.

1.2 Do individual ao coletivo

“Qual dos episódios aconteceu antes?”⁶⁷

Concomitantemente à memória individual, vê-se, em *Diário da queda*, a discussão em torno da memória coletiva e da história, ampliando o sentido da obra para além das personagens. Assim, a narrativa se estende, apresentando não só um fato real – a *Shoah* - problematizado ao longo da narrativa, como também discutindo os próprios conceitos de memória e História, lançando mão de símbolos e representações que dialogam com o imaginário coletivo e histórico.

A partir da leitura de *Diário da queda* é possível verificar que as personagens funcionam não só como instâncias individuais, mas também como metáfora dos tempos e gerações que se interconectam. A própria relativização do que de fato são passado, presente e futuro tem relação com a construção das personagens. À medida que o presente se torna passado e o futuro se torna presente, os protagonistas, um diante do outro, transitam entre essas perspectivas, entre ocuparem o papel de pais ou de filhos. Desse modo, os tempos, assim como as personagens, se sobrepõem de forma que estão sempre em movimento, em idas e vindas em uma narrativa que não é regida por um padrão cronológico rígido.

⁶⁷ LAUB, *O tribunal da quinta-feira*, p.143

Pensando essa relação com o tempo, é possível criar uma analogia com o estudo de Aleida Assmann sobre a metáfora da memória no poema “The Fairy Queene” de Edmund Spenser (1596), que consiste em um castelo com três quartos, habitados, cada um deles, por um homem:

O quarto da frente está voltado para o futuro e está ocupado por todo tipo de quimeras, fantasias e pensamentos imaturos que fervilham como um enxame de abelhas. O morador desse quarto ainda é jovem, tem um aspecto melancólico-soturno e dá a impressão de ser louco.

O morador do segundo quarto, um homem maduro, é descrito como a corporificação de um sábio. Seus domínios são o presente, isso para não dizer: a presença imediata da consciência. Descrições nas paredes documentam ações, julgamentos e escolhas públicas, tomadas de forma responsável.

O terceiro quarto se localiza atrás do segundo e causa uma impressão de cripta. O reboco está descascado e as paredes estão tortas. Seu morador é um ancião meio cego, cuja fragilidade corporal, no entanto, contradiz sua vivacidade espiritual.⁶⁸

Por meio dessa imagem, estabelecemos aqui um paralelo com as personagens da narrativa de Laub, uma vez que nelas há também uma tríade em que se estabelece uma espécie de divisão temporal e geracional de passado, presente e futuro. Pensando essa relação, vê-se que o narrador, ainda que pareça esperançoso ao final da narrativa, reitera a todo momento a descrença na possibilidade de transmissão da experiência, se assemelhando à imagem construída por Spenser de um sujeito cujos pensamentos coexistem e fervilham entre a fantasia e o soturno. De maneira distinta, o pai do narrador é aquele que se apega aos documentos e à tradição, mas que deseja eternizar o presente em seus registros contra o apagamento da memória, sendo suas características próximas às do morador do segundo quarto.

Essa correlação com o poema é ainda mais forte e pertinente ao se tratar do papel do avô na narrativa, o qual, relacionado ao passado, é apresentado pela decadência, pelo ambiente que lembra a reclusão e a morte. O avô tem memórias vivazes, que deseja reprimir, ao não abordar o trauma de Auschwitz em seus escritos. A personagem deixa uma memória lacunar a seus descendentes, que acabam por se empenhar numa busca pela compreensão desse passado. Ainda na análise de Assmann, vê-se uma referência mais profunda ao senhor do poema:

⁶⁸ ASSMANN, *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*, p.171

O ancião chama-se Eumenestes. [...] Vive sua clausura rodeado de documentos desse passado. O conteúdo de seu arquivo carrega os vestígios de uma era venerável: os manuscritos empoeirados, códices e pergaminhos foram comidos por vermes e estão mofados. O ancião está sentado no meio desses tesouros e folheia as páginas. Como ele está muito frágil para retirar por si próprio os volumes da prateleira, um jovem fica ao lado dele como auxiliar de bibliotecário. Esse jovem, ágil e pequeno, que consegue encontrar volumes perdidos e extraviados, chama-se Anamneste.⁶⁹

A passagem remete à memória acessível e recuperada, ainda que inconscientemente, pelos jovens, os descendentes. No caso de *Diário da queda*, o avô estaria nessa posição de *Eumenestes*, enquanto o neto representaria o *Anamnestes*, a memória ativa que age em busca da recuperação dos dados, das informações e das experiências, sendo, em suma, aquele que se encarrega da tentativa de atingir a memória, coletá-la de seu tempo à luz do presente.

Assmann prossegue em seu estudo fazendo uma referência às “faculdades da psicologia cunhadas por Aristóteles, fantasia, compreensão e memória, diferenciadas como três aspectos do espírito humano e localizadas em três câmaras cerebrais sequenciais⁷⁰.” Segundo a autora, Spencer torna tênue a fronteira entre individual e coletivo, interior e exterior, ao representar a memória como biblioteca. Essa análise é pertinente a *Diário da queda*, que também relativiza os limites entre individual e coletivo, bem como se relaciona à psicologia. Nesse caso, as faculdades apontadas por Aristóteles podem ser respectivamente aproximadas de filho (fantasia), pai (compreensão) e avô (memória), os quais também podem ser relacionados às instâncias da psicanálise.

Além de claramente tematizar o trauma como ponto chave, a obra acaba por representar, em certa medida, id, ego e superego nas três personagens centrais. À medida que o avô é colocado potencialmente como esse último, aquele que não se propõe a dar vazão à fala, que tem suas experiências recalcadas, criando julgamentos acerca do mundo a seu redor, o narrador se comporta de forma impulsiva, como o id, ao se rebelar das amarras familiares, ao agir com violência e ter propensão ao vício. O pai, por sua vez, parece ser o equilíbrio desses extremos, podendo ser associado ao ego que se apresenta como racional, ponderado e como ponte entre duas gerações, entre duas personagens.

⁶⁹ ASSMANN, *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*, p.172

⁷⁰ ASSMANN, *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*, p.172

Assim como as protagonistas; id, ego e superego; passado presente e futuro compõem uma tríade, sendo o número três um símbolo emblemático em diferentes culturas e religiões. Considerado um número que representa a perfeição, uma vez que é a soma de um (a unidade) e dois (a diversidade), ou mesmo a junção do céu, da terra e da humanidade, o número três remete à trindade divina em diferentes crenças como no hinduísmo, na mitologia egípcia e no cristianismo. Recuperar esse imaginário ocidental judaico-cristão é inevitável ao se pensar a relação entre pai, filho e espírito santo e pai, filho e avô. Ainda que o narrador seja judeu, ele se insere no contexto cultural de um país majoritariamente católico, em que o número três surge também relacionado aos reis magos que visitam Jesus no dia de seu nascimento, às vezes em que Pedro nega o messias, aos dias entre a morte e a ressurreição de Cristo, assim como remete às três quedas de Jesus durante a *Via Crucis*. Além disso, o numeral representa o ciclo da vida, nascer, crescer e morrer; o ser, enquanto corpo, mente e alma; a divisão entre o céu, o inferno e o purgatório; e o tripé dialético de tese, antítese e síntese.

Recorrente na narrativa, nota-se a presença do número três em diferentes passagens, até mesmo em trechos em que parece ser uma informação pouco relevante: “Meu pai me deu um triciclo quando eu tinha três anos”⁷¹, “[...] o prédio da minha escola tinha três andares e um muro alto”⁷², “[...] meu pai bateu três vezes na porta no meu quarto quando veio falar comigo, no dia seguinte à briga.”⁷³. Essa necessidade de expressar detalhes aparentemente desimportantes, que coincidem no número três, evoca uma fala em contexto de terapia, em que o paciente dá ênfase, de forma aparentemente despropositada, a um significante que acaba por ser expressivo e pertinente à análise⁷⁴.

Essa repetição ocorre em parágrafos muito próximos, em páginas sequenciais. O número, sendo reiterado em situações distintas, chama inevitavelmente a atenção. Os trechos citados não têm relação aparente entre si, uma vez que figuram no capítulo “Notas(1)”. Nele, as informações parecem justapostas apesar da ausência de numeração. Narradas como lembranças pertinentes ao registro, mas que se apresentam em um fluxo

⁷¹ LAUB, *Diário da queda*, p.57

⁷² LAUB, *Diário da queda*, p.58

⁷³ LAUB, *Diário da queda*, p.59

⁷⁴ “Quando se deixa um paciente falar, aparece uma quantidade enorme de material mnemônico que, embora, aparentemente não tenha relação com o sintoma, no processo associativo oferece elementos para sua compreensão”. (SANTOS, , O conceito de Repetição em Freud, p.21)

pouco ordenado. Ao fim desse capítulo, o número três surge novamente, marcando o retorno à queda do narrador no vício diante da doença do pai, tema esse a que se dedicam os dois parágrafos seguintes:

Quando soube da doença do meu pai eram três da tarde e eu entrei num bar e pedi uma cerveja. Tomei a cerveja e pedi um conhaque. O conhaque esquentou na hora, álcool de cozinha num dia de sol sobre um balcão com salgados e um baleiro colorido.

Eu pensei no meu pai enquanto tomava conhaque. E pensei que precisava parar de beber. E pedi mais um conhaque, e depois mais outro e outro, e passaram horas e chegou um momento em que eu lembrei de novo, eu não poderia mesmo chegar em casa assim porque precisaria me explicar e discutir os detalhes dos exames do meu pai.⁷⁵

O horário da descoberta sobre o diagnóstico do pai – às três da tarde - é a primeira informação do parágrafo, relacionando-se diretamente ao momento de entrar no bar e recorrer ao álcool. No trecho seguinte, vê-se a gradação até o número três, em que o narrador o deixa implícito por meio da contagem de bebidas, “pedi mais um conhaque, e depois mais outro e outro”⁷⁶. A ênfase nesse movimento de reiteração estabelece a ideia de reincidência e evidencia que o número se apresenta na obra não só diretamente, mas também por enumeração, pelo uso de numerais ordinais ou até mesmo pelo ritmo que constitui a narrativa.

A presença do número de maneira implícita ocorre também no que diz respeito ao avô: “Meu avô perdeu um irmão em Auschwitz, e outro irmão em Auschwitz e um terceiro irmão em Auschwitz”⁷⁷. A personagem perdeu seus três irmãos no campo de concentração, o que poderia ser narrado exatamente dessa forma, direta, no entanto a escolha do registro do narrador parece enfatizar novamente a ideia de gradação, assim como intensificar no discurso a dor desses acontecimentos, como em golpes repetitivos. De mesmo modo, nota-se o número de forma indireta em trechos como a repetição em três vezes no canto contra João “*come areia, come areia, come areia, góí filho de uma puta*”⁷⁸. A expressão, que é reforçada, funciona não só como uma ênfase direta à mensagem, mas também cria um ritmo que gera uma imagem mais completa, em que a

⁷⁵ LAUB, *Diário da queda*, p. 59

⁷⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.59

⁷⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.99

⁷⁸ LAUB, *Diário da queda* p.21

repetição, aliada à tonicidade da palavra “come”, faz com que o canto pareça pontuado por batidas, quase como punhaladas.

Em outros trechos da narrativa, o número surge com maior evidência, apresentando-se de forma explícita e relacionando-se a informações claramente relevantes: “com quase quarenta anos eu estava no terceiro casamento. O primeiro durou três anos⁷⁹.” Nesse caso, a coincidência entre o número de casamentos e o tempo de duração do primeiro pode ter uma relação com um movimento cíclico, como se o número três ilustrasse o fechamento de um ciclo em ambos os casos. A cultura judaica, inclusive, associa o número três a esse caráter cíclico e à ideia de permanência, por isso vários rituais judaicos incluem fazer três vezes a mesma oração, como na celebração do *Shabat* ocorrida no sábado em três momentos, manhã, tarde e noite.⁸⁰

Na narrativa, portanto, o número retoma todo o inventário de símbolos a que se relaciona, sendo possível lembrar também a imagem das três moiras da mitologia grega⁸¹ – ou parcas, na mitologia romana – que eram responsáveis por fiar o destino dos mortais. Cloto, Láquesis e Átropos teciam juntas, cruzando seus fios por meio da roda da fortuna, que determinava os altos e baixos, vitórias e fracassos na vida dos homens. Em *Diário da queda*, as personagens estão sujeitas constantemente a esses movimentos de ascensão e decadência, sendo determinadas tanto por suas atitudes individuais quanto pela fatalidade do destino, como é o caso do avô, que sobrevive ao campo de concentração e se suicida posteriormente. A imagem da roda da fortuna remete também ao movimento cíclico, de

⁷⁹ LAUB, *Diário da queda* p.68

⁸⁰ “A cada um dos três períodos sucessivos de luto — shivah (sete primeiros dias após o sepultamento), sheloshim (trinta dias após o sepultamento) e yahrtzeit (um ano após o sepultamento) — correspondem a determinadas orações, interdições e obrigações que vão gradualmente diminuindo de intensidade, até terminarem por completo. Intimamente ligados à recitação das preces e orações votivas, rememorativas ou de súplica, os períodos anunciam e reforçam, em alto grau, os preceitos, os dogmas e as crenças religiosas judaicas.” (ZUCHIWSCHI, *Longe de ti apagar nossas lembranças: as palavras e as preces no luto judaico*. p.168)

⁸¹ As Moiras são a personificação do destino individual, da parcela que toca a cada um neste mundo. Originariamente, cada humano tinha a sua moira, a saber, sua parte, seu quinhão de vida, de felicidade, de desgraça. Impessoal e inflexível, a moira é a projeção de uma lei que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal. A idéia de uma Moira universal, senhora incontestada do destino de todos os homens, se projetou em três: Cloto, a fiandeira; Láquesis, a sorteadora; e Átropos, a inflexível; tendo cada uma função específica, conforme sua etimologia. Manuel de Oliveira Pulquério, em sua tradução da *Orestéia*, de Ésquilo, explica que são divindades que cooperam com Zeus, Diké e as Erínias na administração da justiça. Diz-lhes particularmente respeito à manutenção do equilíbrio entre culpa e castigo. (SICILIANI, *Bases mitológicas e literárias do conceito grego de justiça*, p.8)

que mesmo diante de um acontecimento positivo, há a presença do declínio, em uma constante oscilação.

Três elementos fundamentais figuram na narrativa. A memória individual, a memória coletiva e a História são tematizadas pelo narrador, que problematiza a tensão entre elas, bem como seus pontos de contato:

Falar hoje sobre a mãe de João e 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 isso 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. Adorno escreveu que não há mais poesia depois de Auschwitz, Yehuda Amichai escreveu que não há 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 [...] mas de alguma forma eles não poderiam ir além do que Primo Levi diz ...⁸²

Nessa passagem, por exemplo, o narrador coloca lado a lado seu trauma e o de João, marcado pelo suicídio da mãe, e logo se aprofunda em uma divagação sobre Auschwitz. A partir desse trecho, pode-se dizer que os discursos da História e da memória atravessam a fala do narrador e constroem sua perspectiva quanto ao fato vivenciado pelo avô, uma vez que seu testemunho não se efetiva. A presença de referências bibliográficas nesse trecho, evidencia a visão crítica do narrador, que problematiza a instabilidade dos discursos histórico e filosófico, abordando sua efemeridade, ainda que se refiram pretensamente à conservação dos fatos para a posterioridade:

11.

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

12.

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

13.

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

14.

⁸² LAUB, *Diário da queda*, p.96

Alguém lembra se morreram oitenta ou oitenta mil pessoas em Majdanek, duzentas ou duzentas mil pessoas em Sobibor, quinhentas ou quinhentas mil em Belzec? Faz diferença pensar em termos numéricos, no fato de que Auschwitz e os campos seguiram que o seu modelo mataram cerca de seis milhões de judeus? ⁸³

Assim, a História pode parecer suplantada pela memória, uma vez que a primeira, sistemática e impessoal, não abrange as nuances individuais do ocorrido, não dá conta de experiências particulares. Ou seja, “entre história e memória parece haver, em certos momentos, uma impossibilidade de comunicação”⁸⁴. Essa impossibilidade surge no discurso do narrador que analisa a importância individual da *Shoah*, em relação ao pai e ao avô, como o fato que lhes determina a identidade e a percepção do mundo. O impacto do evento em suas vidas não se deve à história ou à dimensão do genocídio, mas à relação direta com seu destino familiar. Ainda que o pai reafirme a importância e o terror da *Shoah*, ainda que reitere o sofrimento de todo um povo ao falar com o filho, ela o afetaria da mesma maneira, mesmo que seu pai fosse a única vítima, dado que a experiência continuaria resultando em um efeito traumático:

[...] porque se Auschwitz tivesse matado uma única pessoa por causa de etnia ou religião a simples existência de um lugar assim poderia ter a mesma gravidade, qualquer imprecisão ou mentira mínima ou grandiosa não faria diferença para o meu pai – porque Auschwitz para ele nunca foi um lugar, um fato histórico ou uma discussão ética, e sim um conceito em que se acredita ou deixa de acreditar por nenhum outro motivo a não ser a própria vontade. ⁸⁵

Considerando o questionamento do narrador acerca da construção e da função da História, sua perspectiva pode ser realacionada aos estudos de Walter Benjamin que evidenciam a falência desse conceito. Segundo ele, após a guerra, a História se torna ruína, catástrofe, bem representada pela alegoria do anjo da história:

A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval.⁸⁶

⁸³ LAUB, *Diário da queda*, p.118

⁸⁴ CYTRYNOWICZ, O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. p.131.

⁸⁵ LAUB, *Diário da queda*, p.108

⁸⁶ BENJAMIN, Sobre o conceito de história, p.14

Desse modo, ela não é mais vista como um contínuo homogêneo que detém a verdade, mas como “um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)”⁸⁷, um conjunto de fragmentos esparsos sobre o passado que se tenta organizar sem sucesso pelo olhar do tempo presente.

Sendo assim, pensando a situação do sobrevivente ou dos descendentes, seria possível dizer, com Cytrynowicz, que “A história jamais os ampara ou consola, não importa quantos livros ou centros de documentação organizados, porque o compromisso da História pode romper a segurança afetiva da memória enquanto parte da identidade de uma pessoa ou de um grupo”⁸⁸. Em outras palavras, a historiografia despersonaliza o fato e não abrange, portanto, a multiplicidade das vozes envolvidas, suas versões e testemunhos, sendo insuficiente para o reconhecimento do indivíduo ou para o registro de um acontecimento em sua totalidade:

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, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra Auschwitz, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias 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.⁸⁹

Coadunado a essa noção de memória que se antepõe à História, vê-se o frequente questionamento acerca da necessidade de se tratar do trauma da *Shoah*, já tão revisitado pela historiografia e pelo testemunho dos sobreviventes. Contrariando a percepção de uma abordagem que pode parecer exaustiva, a memória demanda ser narrada, demanda ser reelaborada por uma perspectiva individual, que não se assemelha aos discursos anteriores, uma vez que a memória coletiva não é esgotada por estar sempre ressignificada na narrativa pessoal:

Faria diferença se os detalhes do que estou contando são verdade mais de meio século depois de Auschwitz, quando ninguém mais aguenta ouvir falar a respeito, quando até pra mim soa ultrapassado escrever

⁸⁷ BENJAMIN, Sobre o conceito de história p.18

⁸⁸ CYTRYNOWICZ, O silêncio do sobrevivente: Diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto, p.125

⁸⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.9

algo a respeito, ou essas coisas só têm importância diante das implicações que tiveram na vida de todos ao meu redor?⁹⁰

Novamente fica nítida a relação de conflito e aproximação entre a memória individual, a coletiva, e a História na abordagem do narrador-personagem, que encena um embate entre a versão oficial, histórica, e sua perspectiva. Mesmo que o fato esteja distante no tempo e já tenha sido abordado de diferentes maneiras, seus ecos e desdobramentos ainda figuram na vida do narrador, o que torna sua narrativa urgente e impreterível. No entanto, ele coloca em dúvida a validade ou a relevância de sua expressão, ainda que se sinta impelido à narrativa, à sua relação com as vivências do avô silenciadas nas páginas do diário em ruínas.

À luz dessa análise, vê-se que a tentativa de narrar funciona como um processo necessário de revisitação dessa memória, conferindo a ela um novo sentido, seja por artifícios, como a prosódia, ou pela visão distanciada do passado em busca de elaboração. Assim, “entre a experiência atual e a experiência lembrada há uma diferença inexorável”⁹¹, que surge na narrativa de forma clara nos questionamentos da personagem acerca da lembrança, uma mescla entre passado e presente:

Quando lembro do meu pai me proibindo de mudar de escola, a voz que ouço dele é a de hoje, e me pergunto se algo parecido acontece com ele: se a lembrança que ele tem de mim aos treze anos se confunde com a visão que ele tem de mim agora, depois de tudo que ficou sabendo a meu respeito nessas quase três décadas, um acúmulo de fatos que apagam os tropeços do caminho para chegar até aqui.⁹²

Esse questionamento quanto à veracidade da memória também está presente em *É isso um homem?*, de Primo Levi, que tem uma participação significativa em *Diário da queda*. Citado diversas vezes ao longo da narrativa, o autor italiano se indaga veementemente sobre o real conteúdo das lembranças: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo-, hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido.”⁹³. Em seus livros, Levi colocava em jogo a confiabilidade da memória, como escreveu em *Os afogados e os sobreviventes*: “A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falaz. [...] As recordações que

⁹⁰ LAUB, *Diário da queda*, p.101

⁹¹ ASSMANN, *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*, p.179

⁹² LAUB, *Diário da queda*, p.49

⁹³ LEVI, *É isso um homem?* p.152

jazem em nós não estão inscritas em pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos.”⁹⁴

De certa maneira, por meio do olhar do presente, a memória sofre uma mutação inevitável, inerente ao relato *a posteriori*, o que é abordado em *Diário da queda*, cuja construção narrativa permite que o narrador pareça estar ciente desse processo, e, portanto, problematize a “manipulação” dos fatos. Ele pondera que a repetição de um mesmo discurso o automatiza, tornando-o estéril, como se, desse modo, a experiência se esvaziasse de sentido e se tornasse uma fala artificiosa:

Falar hoje sobre a mãe de João e o meu avô é deturpar o relato com o enfeite da lógica, da retórica e do ritmo, como quando você sabe que a plateia ficará impressionada se você deixar as cenas violentas para o final, as mais chocantes e cruéis, as que causam mais identificação e pena um instante antes da catarse, e com o tempo e a experiência e a leitura retirada de É isso um homem? você aprende a fazer isso muito bem, e reproduzir sem que em nenhum momento sofra de verdade, porque o sofrimento se esgota na primeira ou na segunda ou na terceira vez em que você narra as atrocidades, a voz grave que aprendeu a fazer quando informa que um milhão e meio de adultos chegaram a Auschwitz.⁹⁵

Ao passo que História e memória têm seus conceitos abalados e refigurados na narrativa de *Diário da queda*, a noção de experiência é também discutida. Retornando aos estudos de Walter Benjamin, vê-se que a experiência é colocada em xeque, dado que após a primeira grande guerra a ideia de transmissão do que foi vivido passou a ser repensada, na medida que os soldados voltavam silenciados dos campos de batalha, como se vazios de experiências compartilháveis. Benjamin reflete acerca dessa ruptura, posto que partilhar vivências e ensinamentos era antes uma prática tradicional que atravessava gerações, sendo, inclusive, retratada nas narrativas da época:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países

⁹⁴ LEVI, *Os afogados e os sobreviventes*, p.17

⁹⁵ LAUB, *Diário da queda*, p.97

longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? [...] Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?⁹⁶

Essa análise quanto à impossibilidade de transmissão da experiência ecoa em *Diário da queda*, na repetição frequente de “a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”. A recorrência dessa frase acontece a partir de reflexões não só acerca da inacessibilidade à memória ou à vivência do outro, mas também no que tange à imutabilidade do passado. A experiência, especialmente a traumática, surge, portanto, como marca que não se apaga, não se altera, e que não se partilha.

A cena de um homem velho no leito de morte, como à que se refere Benjamin, é rerepresentada sutilmente na obra de Laub: “Eu não sei o que aconteceria se eu não tivesse me convencido disso naquela viagem, o ultimato da minha terceira mulher como que se misturando com o que aconteceu naquela viagem, e não há tema sobre o qual já se escreveu tanto quanto um filho diante do pai que vai morrer”⁹⁷. Essa imagem concentra em si a angústia do narrador diante da possível morte do pai. Se no caso do avô a transmissão de experiências foi anulada pelo suicídio e pela ausência de um relato claro, entre pai e filho o mesmo acontece. Ainda que o pai tente registrar suas memórias enquanto há tempo, enviando-as ao narrador, o avanço do Alzheimer potencialmente implica a dissolução das lembranças, a fragilização da consciência e a impossibilidade de transmitir experiências no leito de morte:

[...] meu pai perdendo um pouco do que qualquer um de nós reconheceria como algo único dele, e de manhã ele acorda sem saber o nome de uma cidade, e na outra se um animal voa ou nada ou se arrasta, e numa terceira a marca do próprio carro e como se usa o acelerador e o freio, e de repente ele não sabe há quantos anos está casado com a minha mãe e nessa tarde de inverno tomando chá e distraída com o relógio de parede que marca cinco horas ela percebe que ele não faz ideia de quem é e do que está fazendo ali.⁹⁸

Assim, o narrador deseja essa transmissão que antes via com ceticismo e espera que, no momento do nascimento, seu filho tenha a presença do avô, diferentemente do que aconteceu em sua infância. No entanto, devido à doença, isso parece pouco provável, ainda que o narrador se apegue à esperança:

⁹⁶ BENJAMIN, *Experiência e Pobreza*, p.85

⁹⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.147

⁹⁸ LAUB, *Diário da queda*, 144

Quem sabe meu pai não poderia acompanhar as etapas todas, a gravidez da minha terceira mulher, a confirmação no primeiro teste, a primeira consulta ao médico, os primeiros exames, a primeira vez que se pode ouvir os batimentos cardíacos [...] e era só fazer o cálculo durante aqueles dias em Porto Alegre para perceber que poderia dar tempo de tudo isso, meu pai vivo e consciente para saber do rompimento da bolsa e das contrações e da entrada no hospital, ele segurando o neto, um homem e sua despedida e um homem e seu recomeço, a última vez em que meu pai vai dizer meu nome e a primeira vez em que eu direi o seu nome⁹⁹

Por meio desse elo sequencial em que uma personagem é colocada diante da outra, o que ocorre em diferentes passagens da narrativa, é possível recuperarmos a noção de memória transgeracional. Leniza Kautz Menda analisa *Diário da queda*, retomando e explicitando a diferença entre os conceitos criados por Halbwachs¹⁰⁰ e retomados por Ricoeur¹⁰¹ de memória intrageracional e transgeracional. A primeira diz respeito a uma transmissão natural que se dá por meio do convívio social e que preserva a individualidade. Já a segunda seria uma passagem involuntária em que “a transmissão de valores atravessa o psiquismo, invadindo-o violentamente, numa passagem direta de informações psíquicas de um sujeito a outro, de uma geração a outra, sem a preservação dos espaços ou das bordas de subjetividade”¹⁰²

Vê-se, portanto, no trecho supracitado de *Diário da queda*, que o narrador idealiza uma passagem harmônica da memória em uma cena simbólica entre avô e neto. Contudo, o caráter impositivo da memória *transgeracional* é evidente na obra, visto que afeta principalmente o narrador, em sua infância e adolescência, sendo perceptível que a revisitação à memória do avô e a pressão do contexto familiar forçavam sua inserção na cultura judaica. Menda julga essa imposição como potencialmente desestruturante, já que nesse tipo de transmissão a geração receptora não é estimulada a uma proximidade afetiva em relação à memória coletiva. O distanciamento, sentido pela personagem em relação à história do avô e ao trauma do pai, é fruto desse movimento opressor, que somente será superado por meio de suas experiências e reflexões pessoais.

Essa relação conturbada entre as memórias de pai, filho e avô, bem como as semelhanças e diferenças entre as três personagens colocam em questão a relação familiar

⁹⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.148

¹⁰⁰ HALBWACHS, *A Memória Coletiva*

¹⁰¹ RICOEUR, *A Inquietante estranheza da história*

¹⁰² MENDA, *Diário da queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade*, p.23

e suas implicações. Nos termos de Ricoeur¹⁰³, os vínculos de filiação funcionam como “brecha e sutura”, ou seja, como ponto de ruptura e conexão entre os sujeitos, apresentando um caráter ambíguo intrínseco. Ao mesmo tempo em que o conflito entre pai e filho, relacionado à queda de João e à mudança de escola, gera tensão e violência, ele acaba por reaproximar as personagens, possibilitando o acesso recíproco à perspectiva do outro. De mesmo modo, a doença do pai, que surge em um período crítico, retoma essa conexão e novamente coloca em contato as experiências de pai e filho, bem como possibilita uma espécie de diálogo entre os escritos do pai e do avô.

Assim, a ligação entre as três personagens surge como um “tríplice reinado dos predecessores, contemporâneos e sucessores”¹⁰⁴, em uma relação temporal e subjetiva, em que os tempos coexistem por meio dos sujeitos - ainda que o avô funcione mais como o eco de uma memória que propriamente como uma personagem ativa. À medida que há essa coexistência de três forças, há a tensão entre as experiências das personagens, o que reafirma o caráter conflitante da relação familiar:

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 com 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 meu avô. Não é a mesma coisa que dizer da boca pra fora que se odeia alguém e deseja a sua morte, e qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse.¹⁰⁵

Nesse embate subjetivo, a memória surge de forma sacralizada para o pai, por se tratar de um tema que lhe é tão caro quanto delicado. Nota-se uma força quase opressora da memória, que se coloca como o que não se pode questionar ou do que não é possível se desvencilhar. O narrador, no entanto, vai contra essa sacralização e em um momento de ira se rebela em relação à memória familiar, o que é visto pelo pai como blasfêmia, um insulto profundo à religião, à cultura, e a seu passado:

[...]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 pra ele fui capaz de repetir dessa vez devagar,

¹⁰³ RICOEUR, A Inquietante estranheza da história, p.406

¹⁰⁴ SCHUTZ, apud Ricoeur, A inquietante estranheza da história, p. 406

¹⁰⁵ LAUB, *Diário da queda*, p.49

olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu¹⁰⁶.

Por meio da linguagem, a raiva contra o pai e contra tudo o que diz respeito ao passado do avô emerge, atingindo memórias e crenças paternas. A violência se revela por meio da língua, e o insulto culmina em um conflito físico, uma vez que o enfrentamento contra a memória é, antes de tudo, um ato violento e pessoal, considerando que o sujeito se constrói por meio dela, de suas próprias narrativas, de seu passado. O uso da linguagem aparece como forma de violência em diferentes momentos de *Diário da queda*, como nas piadas feitas pelos colegas sobre a ascendência do protagonista. No entanto, na maioria das vezes, a agressão surge na voz dessa personagem, o narrador, seja contra o pai, contra a esposa ou no que diz respeito a João:

Os coveiros abrem o caixão da tua mãe e fodem o esqueleto dela todos os dias era outra coisa, e tenho certeza de que foi a primeira vez que alguém disse algo assim para João, o choque dele ao descobrir que alguém poderia pensar nesses termos, e talvez seja preciso definir os termos com mais clareza, alguém dizendo para João que sabia da morte da mãe dele e que não se importava com a morte da mãe dele, e que era capaz de fazer piada com a morte da mãe dele, o que era quase como se sentir feliz com isso ¹⁰⁷

Após os grandes massacres da humanidade, e mais particularmente após Auschwitz, qualquer ato de violência carrega consigo a reiteração da atrocidade do passado. Do mesmo modo que o individual remonta ao coletivo, em suas representações e referências, o coletivo retorna ao individual, à medida que se ressignifica nas experiências pessoais. Ao mesmo tempo em que se enfatiza que a ação do nazismo nos campos de concentração foi o mais alto nível de violência e de falta de humanidade, de certo modo, em suas devidas proporções, esse evento é evocado nos atos de preconceito, intolerância, assassinato ou crueldade. Dessa forma, os atos violentos reproduzem Auschwitz, como se pudessem potencialmente chegar a esse nível de barbárie, bastasse um estímulo ou a conquista de poder.

[...] para o meu avô, esse mundo real significava Auschwitz, e se Auschwitz é a maior tragédia do século XX, o que pressupõe a maior tragédia de todos os séculos, já que o século XX é considerado o mais trágico de todos os séculos, porque nunca antes tanta gente foi bombardeada, fuzilada, enforcada [...] centenas de milhões somando Angola, Argélia, Armênia [...] e Vietnã, cadáveres que se acumulam,

¹⁰⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.50.

¹⁰⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.87

uma pilha até o céu, a história geral do mundo que é tão somente um acúmulo de massacres que estão por trás de qualquer discurso, qualquer gesto, qualquer memória [...] ¹⁰⁸

Auschwitz, portanto, tem não só sua carga coletiva e histórica, como também pessoal, em “qualquer gesto, qualquer memória”. Partindo dessa perspectiva, Theodor Adorno, em seus escritos acerca da educação após Auschwitz, expressa preocupação com a possível repetição desse momento histórico e apresenta a necessidade de se evitar essa recorrência por meio da discussão do assunto e de um cuidado com as noções de autoridade e individualidade. Segundo ele, inclusive:

Qualquer debate acerca de metas educacionais carece de significado e importância frente a essa meta: que Auschwitz não se repita. Ela foi a barbárie contra a qual se dirige toda a educação. Fala-se da ameaça de uma regressão à barbárie. Mas não se trata de uma ameaça, pois Auschwitz foi a regressão; a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão. E isto que apavora. Apesar da não-visibilidade atual dos infortúnios, a pressão social continua se impondo. Ela impele as pessoas em direção ao que é indescritível e que, nos termos da história mundial, culminaria em Auschwitz. ¹⁰⁹

O estudioso defende, portanto, que o cerne da barbárie se perpetua invariavelmente, mas que ela deve ser suficientemente contida para que não se repita uma fatalidade tão extrema, o que reitera a ideia de que Auschwitz se manifesta em diferentes contextos e níveis.

Assim como Hanna Arendt¹¹⁰, que defende que Auschwitz evidenciou uma nova forma de mal, Adorno afirma que havia uma frieza peculiar ao regime nazista, mas desenvolve uma reflexão a esse respeito:

Aqui vêm a propósito algumas palavras acerca da frieza. Se ela não fosse um traço básico da antropologia, e, portanto, da constituição humana como ela realmente é em nossa sociedade; se as pessoas não fossem profundamente indiferentes em relação ao que acontece com todas as outras, executando o punhado com que mantêm vínculos estreitos e possivelmente por intermédio de alguns interesses concretos, então Auschwitz não teria sido possível, as pessoas não o teriam aceito ¹¹¹

¹⁰⁸ LAUB, *Diário da queda*, p.133

¹⁰⁹ ADORNO, *Educação pós-Auschwitz*, p.119

¹¹⁰ ARENDT, *Origens do totalitarismo*, 2012

¹¹¹ ADORNO, *Educação pós-Auschwitz*, p.133/134

Desse modo, a existência de Auschwitz foi condicionada pela indiferença das pessoas, o que demonstra a possibilidade de sua recorrência e a insensibilidade de uma sociedade conivente diante de atos violentos de toda espécie. Essa análise contribui com a noção de que somente a própria experiência parece realmente afetar os indivíduos a ponto de despertar uma reação contundente.

Individualmente, o fato pode não ter a devida importância para aqueles que não se envolveram diretamente em qualquer nível, não foram vítimas ou algozes e, inclusive, nasceram várias décadas depois. Por isso, ainda que haja uma empatia produzida pelo conhecimento da história, ou mesmo pelo contato com obras reais ou ficcionais, só nos é permitido o acesso à nossa própria dor, assim como ocorre com o narrador de *Diário da queda*:

Eu andaria pelos corredores desviando o rosto dele, e pelo resto da vida nunca mais teria uma conversa em que citasse o nome dele, porque isso me lembraria o que fui capaz de fazer uma vez e de novo e de novo com ele, e como o impacto dessa descoberta poderia ser amenizado ou justificado pelo que eu tinha recém aprendido sobre Auschwitz, mesmo que Auschwitz seja considerada a maior tragédia do século XX, [...] mesmo o meu avô e até o meu pai considerando o que ele acabou sofrendo indiretamente em virtude disso, jamais teriam uma fração da importância que João tinha pra mim aos catorze anos? ¹¹²

Ao falar sobre sua infância e adolescência vê-se que, à época, a relevância da *Shoah* é relativizada no discurso, de modo que, independentemente da vivência de seu avô, ela não o afeta, o que difere de seu próprio drama individual na relação com o colega de escola. Mesmo diante dos constantes comentários do pai, ou da leitura de livros sobre o assunto, é somente a partir do momento em que o narrador é alvejado diretamente, pela hostilidade, pelas piadas e pela violência, que Auschwitz adquire proporções drásticas em sua vida. Somente por meio do enfrentamento da culpa e do contato direto com os desdobramentos de sua ascendência, que passa a lhe ser apontada como ofensa, que o narrador se reconhece como parte dessa herança cultural:

Contar essa história é recair num enredo de novela, idas e vindas, brigas e reconciliações, por motivos que hoje parecem difíceis de acreditar, eu no fim da oitava série achando que João era o responsável pelos desenhos de Hitler, o traço em si ou a ordem para que alguém os fizesse, ou a sugestão, ou uma risada ou um murmúrio [...] e na época eu já tinha tentado de tudo para que parassem com aquilo, e não apenas porque limpei a parede com o meu nome ou ignorei e até sorri com

¹¹² LAUB, *Diário da queda*, p.121.

benevolência quando mencionaram Auschwitz pela primeira vez, no vestiário depois da educação física, a primeira vez em que alguém disse para conferir se era água que estava saindo do chuveiro, ou quando eu estava na cantina e disseram para não chegar perto do forno, e é tudo muito engraçado e até um pouco ridículo a não ser que faça menos de um ano que seu pai contou a você sobre seu avô¹¹³

O narrador, portanto, ora recusa a identificação com esse passado - “porque eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração, não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias.”¹¹⁴ - ora se insere no contexto familiar judaico:

É tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas: a memória do meu avô, o casamento com a minha mãe, convívio comigo em casa, e como não cheguei a conhecê-lo de outro jeito, porque ele nunca se mostrou para mim de outro jeito, é claro que também acabei arrastado por essa história”¹¹⁵

Essa visível intermitência entre pertencimento e recusa demonstra que a memória individual se sobrepõe à coletiva, dado que a experiência pessoal representava um maior impacto ao narrador-personagem: “Se na época me 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.”¹¹⁶. Ainda que a resposta não seja explicitada nesse trecho, é sugerido claramente que a experiência pessoal é mais intensa, ainda que a vivência do outro seja trágica e catastrófica, inserida em um contexto histórico universal.

Ao se referir a estudiosos da *Shoah*, como ao próprio Adorno, o narrador afirma que ainda que muitos deles tenham escrito sobre o assunto, nenhum chegaria à profundidade e à grandiosidade de Primo Levi. Isso se deve não só à riqueza de detalhes, mas principalmente à perspectiva do ocorrido, a visão de dentro, afinal Levi narra sua própria experiência, dando a ela toda sua dimensão real e cruel: “os companheiros de alojamento, os que estavam na mesma fila, os que dividiram a mesma caneca, os que

¹¹³ LAUB, *Diário da queda*, p.86/87

¹¹⁴ LAUB, *Diário da queda*, p.37

¹¹⁵ LAUB, *Diário da queda*, p.33

¹¹⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.13

fizeram a caminha rumo à noite escura de 1945 onde mais de vinte mil pessoas sumiram sem deixar traço um dia antes da libertação do campo”¹¹⁷. Vê-se nessa observação, portanto, uma ênfase à experiência pessoal, à ideia implícita de que somente é possível abordar totalmente uma experiência quando ela foi vivenciada por quem fala, assim como só é possível ser profundamente atingido por algum fato quando ele lhe diz respeito.

Desse modo, ainda que Levi narre sua experiência com profundidade e esteja convencido "de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo”¹¹⁸, a sua transmissão não garante o aprendizado ou a alteração de comportamento. Ainda que *É isso um homem?* tenha se tornado o contato mais próximo do narrador com Auschwitz, enquanto fala latente do que seu avô havia silenciado, ele só reflete realmente acerca de tudo isso anos mais tarde, quando o coletivo retorna ao individual, quando o fato toma proporções diretamente pessoais, afinal, “É apenas através de sua própria experiência e infortúnios que uma pessoa se torna sagaz”¹¹⁹

¹¹⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.96

¹¹⁸ LEVI, *É isso um homem?*, p.127

¹¹⁹ FREUD, Recordar, repetir, elaborar, p.169

2. ESCREVER O TRAUMA

“[...] eu me convenci de que a única maneira de lidar com as lembranças era, justamente, falar sobre elas.”¹²⁰

Intimamente ligado à memória, o trauma se apresenta como temática principal das obras de Michel Laub, sendo o ponto de partida da narrativa, bem como seu centro, em torno do qual se desenvolvem a trama e a identidade das personagens. Em seus quatro primeiros romances – *Música anterior*, *Longe D'água*, *O gato diz adeus* e *O segundo tempo* – o trauma é abordado em uma perspectiva estritamente individual. Já em suas últimas três obras, - *Diário da queda*, *A maçã envenenada* e *O tribunal da quinta-feira* - apresentam-se não só a perspectiva pessoal da experiência traumática, mas também sua inserção em um contexto macro, coletivo, de eventos históricos arrebatadores - Auschwitz, o genocídio de Ruanda, a morte de Kurt Cobain e a epidemia de AIDS na década de 1980.

Em geral, as narrativas do autor trazem à tona os efeitos do trauma como determinantes das experiências posteriores das personagens, podendo operar enquanto chave de ignição para um processo de decadência ou de soerguimento. No caso de *Diário da queda*, as consequências dessas experiências desestabilizantes são ainda mais nítidas. Verifica-se na leitura tanto a forma como o trauma afeta as personagens quanto sua influência nas gerações seguintes, posto que uma situação traumática pode deixar sequelas aparentemente irremediáveis, como a orfandade, vivenciada pelo pai, ou o alcoolismo, sofrido pelo narrador a partir de sua impossibilidade de elaborar o trauma. Essa trama, portanto, possibilita uma análise à luz de conceitos e estudos da psicanálise, que dedica grande parte de sua pesquisa ao evento traumático e a seus desdobramentos.

Aliada à temática, a forma se apresenta na obra não como um elemento arbitrário, ocasional, mas como um recurso que se relaciona diretamente ao trauma e à memória. A construção da narrativa se dá por meio da repetição, da fragmentação e do encadeamento de ideias, que é colocado em evidência pela ausência de pontuação e pelos longos parágrafos do texto. Esses elementos muito dizem respeito à estrutura da memória - que não apresenta noções de tempo e espaço fixos, em um movimento de idas e vindas, em

¹²⁰ LAUB, *Música anterior*, p.90

um fluxo que impossibilita uma perspectiva contínua ou linear. De mesmo modo, eles se relacionam ao trauma, que é revisitado pela consciência, transfigurando-se em relutância e repetição, seja no discurso ou nas atitudes das personagens.

Nota-se, portanto, a intersecção da temática e da estética, tornando inviável separá-las como aspectos independentes na análise da obra. Trauma, memória, repetição e fragmentação se articulam e possibilitam uma dimensão íntegra da narrativa, que se desenvolve tanto na superfície do texto quanto em seus pormenores, merecendo um olhar atento e minucioso.

2.1 Quedas Desdobradas

“[...] as possibilidades de vitória e derrota, o tamanho da recompensa, a dimensão da queda.”¹²¹

O conceito de memória é complexo, abstrato e de difícil assimilação, o que faz com que a metáfora seja a maneira mais próxima de conseguir explicá-lo, mesmo que no meio científico.¹²² Diante disso, uma das imagens mais exemplares relativas à memória é a construída por Freud em seu artigo “*Nota sobre o bloco mágico*”. Nele, o autor compara a faculdade da memória a um brinquedo infantil que consiste em uma lousa mágica, sobre a qual é possível escrever e apagar sem, aparentemente, deixar marcas. Essa superfície, no entanto, é sobreposta a uma tela de cera que mantém rastros permanentes das palavras antes escritas. Assim, um simples brinquedo nos dá a possibilidade de ter um registro provisório, que se apaga, deixando a camada exterior apta a receber novas inscrições, enquanto a mais profunda armazena vestígios do que foi escrito anteriormente.

A partir dessa observação, Freud afirma não ser ousado demais “comparar a folha feita de celuloide e papel encerado com o sistema Pcpt-Cs¹²³ e sua proteção contra estímulos, a tabuinha de cera com o inconsciente por trás deles, e o aparecimento e

¹²¹ LAUB, *Música Anterior*, p.75

¹²² Segundo Aleida Assmann: “O fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos.” (ASSMANN, *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*, p.162).

¹²³ “O sistema Pcpt, recebe a estimulação mas não detém traço das excitações que o atingem, pois deve estar sempre desimpedido para a recepção de novos estímulos, sendo, assim, substituído de memória. A memória dos estímulos é preservada nos sistemas posteriores segundo a simultaneidade de suas ocorrências, isto, por associação temporal. Dessa maneira, a origem das associações residiria nos sistemas Mnem, (mnêmicos), permitindo a transmissão dos estímulos de um sistema a outro. O primeiro sistema Mnem registra o estímulo por simultaneidade temporal enquanto que nos sistemas posteriores a associação se realiza por relações de similaridade.” (RAFAELLI, *Psicanálise e percepção*. p.81)

desaparecimento da escrita com o cintilar esvanecer da consciência na percepção”¹²⁴. Essa análise diz respeito à forma como funcionam os níveis consciente e inconsciente em relação à memória. Os rastros a que Freud se refere seriam as marcas das experiências, recalçadas ou não, que acabam por determinar de alguma forma o sujeito. Esses rastros na memória e no inconsciente se relacionam diretamente ao conceito de trauma, igualmente proposto pelo estudioso.

Segundo ele, o trauma é “uma vivência que, em curto espaço de tempo, traz para a vida psíquica um tal incremento de estímulos que sua resolução ou elaboração não é possível da forma costumeira, disso resultando inevitavelmente perturbações duradouras no funcionamento da energia¹²⁵”. Sendo assim, uma experiência abrupta, inesperada e desestabilizante não consegue ser normalmente elaborada e desencadeia uma fixação inconsciente que sempre retoma o conflito. Essa repetição mental da cena traumática e da sensação que ela desperta ocasiona a incapacidade de abordar devidamente o assunto a ponto de compreendê-lo e solucioná-lo de forma razoável, o que torna o trauma uma marca indelével no sujeito.

Partindo desse conceito, é possível analisar as experiências das personagens de *Diário da queda* pela ótica psicanalítica, uma vez que se dão de forma intensa, definitiva e conflituosa. O avô é perturbado por sua vivência no campo de concentração – embora não fale a respeito – o que o faz recorrer ao suicídio, levando o trauma não elaborado à última instância. O pai, por sua vez, sofre as consequências dessa morte, tendo encontrado o corpo minutos após o disparo, sendo sua vida determinada, desde os catorze anos, pela orfandade e pela permanente dúvida em relação às experiências e motivações de seu pai. Esse trauma se desenvolve na relação distante que constrói com o filho, atravessada pela imposição da tradição judaica. Já esse filho, o narrador, vê-se diante da memória tal qual herança obrigatória, operando uma reflexão a partir da queda de um amigo, a qual sempre retorna em seu discurso enquanto trauma pessoal. O incidente o leva a questionar a história do avô e sua própria origem, tendo como consequência, o alcoolismo, já na adolescência: “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..”¹²⁶

¹²⁴ FREUD, Nota sobre o bloco mágico, p.273

¹²⁵ FREUD, III Teoria geral das neuroses, p.367

¹²⁶ LAUB, *Diário da queda*, p.99

Vê-se, portanto, que o trauma permeia as relações familiares presente na narrativa. Além das questões evidentes entre as três protagonistas, nota-se a constante hostilidade do narrador em seus três casamentos e o suicídio da mãe de João, que desencadeia a mudança da família, o isolamento do pai e o desamparo do menino. Desse modo, o ambiente doméstico, idealmente acolhedor, figura na trama como um espaço fraturado e ambíguo, o que intensifica a proximidade e a onipresença do trauma. Esse espaço se relaciona à ideia de *unheimlich*, *estranho*, postulada por Freud, que se refere ao que surge como algo desconhecido, mas estranhamente familiar.

A própria relação do narrador e de seu pai com a memória do avô evoca essa ideia. A recuperação dos cadernos que permaneciam ocultos traz à tona o que não se esperava, o que pode ser lido pela visão de Freud, ao retomar Schelling, como “algo completamente novo, para o qual certamente não estávamos preparados. *Unheimlich* seria tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto e no entanto veio à luz”¹²⁷. Assim, os escritos do avô, que omitem tantas experiências, e o testemunho nunca efetivado acabam por ser essa voz próxima, mas desconhecida, uma fala que se intui, mas que nunca se ouve.

O conflito familiar surge não só nas grandes cenas, mas também em passagens sutis relacionadas até mesmo a personagens que são apenas citadas na narrativa:

Quando meu pai nasceu, minha avó já não falava com o meu bisavô havia dois anos. Ela saiu de casa depois de ter comunicado que não só ficaria com o meu avô como iria se converter ao judaísmo. [...] Meu bisavô nunca perdoou a minha avó. Minha bisavó também deixou de falar com ela¹²⁸.

Assim, esse esfacelamento da estrutura familiar se estende aos detalhes, se manifestando em forma de sintomas, como o silêncio, a solidão, a atuação e a aparição de cenas relacionadas ao trauma durante os sonhos. Essas manifestações se apresentam na narrativa de *Diário da queda* e se relacionam de forma distinta a cada uma das personagens, de modo que é possível verificar as diferentes dimensões com que a experiência traumática afeta a personalidade do sujeito bem como sua perspectiva acerca do mundo e da vida.

¹²⁷ FREUD, O Estranho, p.41

¹²⁸ LAUB, *Dário da queda* p.29

No que tange ao silêncio e à solidão, verifica-se a evidência desses elementos na narrativa, sobretudo explicitamente relacionados ao avô. No romance, o diário a que o pai do narrador e, conseqüentemente, ele mesmo têm acesso é um fragmento de experiência, um recorte de memória que se apresenta como uma necessidade de silenciar o que se deseja esquecer. Logo no primeiro parágrafo, nota-se a resistência à fala sobre a experiência no campo de concentração:

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.¹²⁹

Essa prisão da memória se apresenta como o retorno inevitável do trauma, sendo possível se deslocar fisicamente do local traumático, mas não da lembrança que aprisiona. O silêncio que permeia o discurso, demonstrando a aversão ao passado, denuncia a presença latente e irremediável do trauma, visto que a negação ao relato, a necessidade opressora de esquecimento ou o desejo de apagamento do passado se relacionam diretamente à ideia de *recalque*, um dos conceitos mais importantes da psicanálise.

Segundo Garcia-Roza¹³⁰, o recalque é definido por Freud como um processo de afastamento de uma representação do consciente, a fim de evitar a situação traumática, ou seja, o sujeito opera inconscientemente por meio de resistências, distanciando-se da experiência que lhe causa desprazer. Desse modo, o silêncio em uma fala ao terapeuta, por exemplo, é uma evidência do recalque e se mostra como uma resistência a tratar aquilo que foi suprimido na memória do sujeito. Pode-se, inclusive, “comparar o que chamamos de material recalçado a esta ‘zona de silêncio’”¹³¹:

Meu avô perdeu um irmão em Auschwitz, e outro irmão em Auschwitz, e um terceiro irmão em Auschwitz, e o pai e a mãe em Auschwitz, e a namorada que tinha na época em Auschwitz [...] quantas pessoas que estariam mais ou menos próximas se ele não tivesse sido o único a sobreviver e embarcar para o Brasil e passar o resto da vida sem dizer o nome de nenhuma delas¹³²

¹²⁹ LAUB, *Dário da queda*, p.8

¹³⁰ GARCIA-ROZA, *Freud e o inconsciente*, p.153

¹³¹ REIK, *No início é o silêncio* (1926), p.18

¹³² LAUB, *Dário da queda*, p.99

Corroborando a perspectiva acerca do silêncio como consequência e sintoma do trauma, Michel Pollak¹³³ afirma que há, nesse mutismo, a necessidade dos sobreviventes de “encontrar um *modus vivendi*”, porque precisam voltar a exercer um papel em sociedade, que não o de vítima, após a experiência traumática. Segundo o teórico, pensando a questão da narrativa de testemunho, é necessário o encontro de uma escuta, uma audiência para compartilhar a vivência, como problematizado por Primo Levi em suas obras, em que é recorrente o receio de não ser ouvido por amigos e familiares ou ter seu testemunho desautorizado, desacreditado: “...e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse.”¹³⁴

Essa tensão em relação à imagem do sobrevivente é colocada em questão, seja no relato de Primo Levi ou na ficção em *Diário da queda*, uma vez que esse se encontra em um limiar entre o papel de testemunha e aquele que escapou da morte, enquanto tantos outros não tiveram a mesma sorte. Portanto, na condição de sobrevivente, aproximado a Levi na própria narrativa, o avô, “vive o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência. A situação radicalmente outra, na qual todos deveriam morrer, constitui sua origem negativa. A indizibilidade do testemunho ganha com aspecto, um peso inaudito.”¹³⁵

O silêncio pós-traumático, latente no diário do avô, é ainda problematizado por Walter Benjamin nos textos “*Experiência e Pobreza*” e “*O Narrador*”. Jeanne Marie Gagnebin ressalta a relação estabelecida pelo autor entre trauma, silêncio e a não transmissão da experiência:

O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. Ora, depois de duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na relação sobre a memória. Ao que parece as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podem ser curadas por encantações nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando, por sorte, consegue voltar para algo como uma ‘pátria’, não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo¹³⁶

¹³³ POLLAK, *Memória, esquecimento, silêncio, Estudos históricos*

¹³⁴ LEVI, *É isso um homem?*, p.85

¹³⁵ SELIGMANN-SILVA, *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p.75

¹³⁶ GAGNEBIM, *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*. In. *Pro-posições*, p.127

Assim, a impossibilidade de uma resposta simbólica, por meio da linguagem, como defendido na psicanálise, é responsável pela perda da experiência e da possibilidade de narração tradicional. Em *Diário da queda*, esse fenômeno se apresenta claramente nos registros do avô, que, novamente, não abordam de forma objetiva qualquer fato ou vivência relacionados aos campos de concentração ou à religião:

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. [...]

Meu avô não escreveu nada sobre judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha avó. Nenhuma descrição das tentativas dela de entender a religião depois de se converter.¹³⁷

Ainda que a personagem evite tratar do passado na Alemanha e distorça acontecimentos ocorridos no Brasil, o narrador acessa algumas informações por meio de histórias da avó, embora ela também quase não falasse sobre o assunto:

Imagine uma casa rica em Porto Alegre, 1945. Imagine um jantar nessa casa, a mesa num dos ambientes da sala, uma família que fala várias línguas, inclusive e em especial o alemão. [...] e em nenhum momento o dono da casa se dirige ao meu avô a não ser para comentar que o mundo ficaria pior com a vitória americana na guerra. [...] Há muitas maneiras de saber como as coisas aconteceram de fato. Neste caso a história foi contada pela minha avó para o meu pai.¹³⁸

Aqui, o silêncio figura em um espaço ao mesmo tempo íntimo e social, o que reitera o ambiente familiar inóspito. Embora não haja a barreira linguística, vivenciada pela personagem à época, não há interesse na comunicação por parte do anfitrião, pelo contrário, evidencia-se a recusa, a hostilidade e o distanciamento. O avô, no entanto, registra o ocorrido de maneira bastante díspar, como se não notasse as provocações do futuro sogro, atribuindo à noite uma atmosfera agradável. Segundo o neto, as memórias do avô são “uma espécie de tratado sobre como o mundo como deveria ser”¹³⁹; no entanto, é difícil dizer se os escritos traduzem um desejo de alterar a própria memória,

¹³⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.30

¹³⁸ LAUB, *Diário da queda* p.27/29

¹³⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.40

aproximando-se de um olhar otimista sobre o Brasil, ou se apresentam um tom irônico¹⁴⁰ ao tratar das vivências no país.

O silêncio do avô está não só na ausência de Auschwitz em seu diário, mas na falta de referências aos familiares e ao filho, na sua relação com a mulher e na construção da personagem como um todo:

Meu pai nasceu às cinco horas da tarde de uma segunda-feira, um dia que não sei se foi bonito ou feio, frio ou quente, seco ou úmido, porque meu avô não escreveu uma única linha sobre isso. Meu avô preencheu dezesseis cadernos sem dizer uma única vez o que sentia em relação ao meu pai, uma única referência sincera [...]¹⁴¹

A inexistência de menções ao filho após seu nascimento muito diz respeito ao vínculo familiar frágil e distante construído pelo avô. Frequentemente, ele parece apartado do meio social, seja ele familiar ou não, demandando solidão mesmo durante a gravidez da mulher: “No hospital não há problemas que possam perturbar a paz do marido da esposa grávida, cujo filho irá selar a continuidade e doação amorosa dos dois, quando ele deseja caminhar sozinho pelos corredores ou ir para casa e ficar sozinho”¹⁴². Embora aborde a espera do filho como um momento de “doação amorosa”, ele não se dedica à convivência com o menino ou mesmo à escrita sobre ele ou sobre a mulher.

Desse modo, o silêncio, que também se manifesta na busca por solidão, deixa nítida, a todo momento, a insistência do avô em se isolar no escritório e se dedicar aos diários: “A única preocupação da esposa durante a gravidez deve ser cuidar de que o marido possa ter tranquilidade no momento em que ele deseja ficar sozinho no quarto ou no escritório”¹⁴³. Esse mutismo solitário é visto até mesmo no momento do suicídio, quando o escritório, o espaço da reclusão e da escrita, se torna também o ambiente da morte:

[...] passo a passo pelo corredor, o silêncio da casa e do mundo num domingo de manhã em que o único acontecimento foi aquele estampido, um som que o meu pai nunca mais deixou de ouvir, que estava nas entrelinhas de todas as conversas sobre o meu avô, todas as vezes em

¹⁴⁰ Os cadernos do avô “são o relato de como a realidade deveria ser, e não como ela era de fato. A novidade da América é motivo para desapontamento e revela-se velha conhecida, doença e morte. Daí o tom irônico, que, para o narrador é *grosseiramente otimista*” (VIANA, p.123)

¹⁴¹ LAUB, *Dário da queda*, p.47.

¹⁴² LAUB, *Dário da queda* p.46

¹⁴³ LAUB, *Diário da queda*, p.81

que meu pai pronunciou essa palavra, o som seco do estampido em cada sílaba desta palavra Auschwitz¹⁴⁴¹⁴⁵

De forma imagética, a cena retoma Auschwitz. Represada ao longo de toda uma vida, a palavra reverbera no estampido que rompe o silêncio, evidenciando a impossibilidade de elaboração. Assim, o avô acaba por transmitir “os vestígios de sua incapacidade, de seu bloqueio”¹⁴⁶, o que resulta na manifestação do mutismo e da solidão também na vida do filho. Já marcado pela ausência paterna, o pai do narrador enfrenta o silêncio e o eco de Auschwitz, sobretudo na relação com a mãe - “Então imagino meu pai com catorze, dezesseis, dezoito anos, os dias divididos entre a escola e a loja, os jantares em silêncio com a minha avó”¹⁴⁷ - e no distanciamento em relação ao filho - “Eu nunca contei para João que a briga com meu pai foi o contato físico mais próximo que tive com ele em treze anos.”¹⁴⁸

Essa construção, “eu nunca contei”, se repete algumas vezes em *Diário da queda* relacionada ao narrador. Ele reproduz o silêncio e a solidão, dando continuidade ao caráter cíclico da relação traumática, uma vez que, como anteriormente, as experiências dos ascendentes determinam, de certo modo, as ações e a “personalidade” das personagens. Tanto no que diz respeito ao avô quanto ao que concerne ao trauma pessoal, a queda de João, o narrador não compartilha suas experiências, seja com o amigo: “Eu nunca contei para João o que aconteceu comigo depois que o vi caindo”¹⁴⁹ ou mesmo com as ex-mulheres: “Nenhuma das mulheres com quem me casei soube de João. Depois de adulto eu nunca comentei a respeito...”¹⁵⁰

Ainda que o vínculo com o pai se estreite na adolescência, o narrador permanece distanciado mesmo em suas relações mais íntimas, o que as torna superficiais e conturbadas:

Eu dei a notícia de forma mais objetiva que consegui, e embora pudesse falar sobre tristeza e pena e culpa a lembrança mais nítida que tenho da época é de uma sensação envergonhada de alívio, e de tudo o que aprendi nos anos que passei com a minha primeira mulher, quer dizer

¹⁴⁴ LAUB, *Diário da queda*, p.104

¹⁴⁵ Essa cena é retomada também em: “Aos catorze anos é quase impossível você acordar às sete da manhã, a casa toda em silêncio e você sem mais nem menos saindo da cama...” (LAUB, *Diário da queda*, p.103)

¹⁴⁶ SIBONY apud Figueiredo, *Ecossistemas de Auschwitz em Diário da queda*, de Michel Laub, 2013, p. 95

¹⁴⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.117.

¹⁴⁸ LAUB, *Diário da queda*, p.71

¹⁴⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.71

¹⁵⁰ LAUB, *Diário da queda*, p.69

as lições que um primeiro relacionamento traz, a primeira vez que alguém diz que gosta de você, a primeira vez que você aceita isso e como você lida com isso e como se comporta diante da infinidade de problemas que isso traz, o jeito como você fala, a maneira como se veste, o quanto é descuidado e mentiroso e manipulador [...] pelo que era e nunca deixaria de ser por falta de esforço e comprometimento em relação a ela...¹⁵¹

No primeiro casamento verifica-se a frieza do narrador no rompimento da relação, já no segundo, ele exalta a possibilidade de manter encontros extraconjugais, mas enfatiza “eu nunca fui apaixonado por ela. A minha segunda mulher sabia disso.”¹⁵² Vê-se, portanto, que os relacionamentos interpessoais são enfrentados pelo narrador como um fardo que exige uma artificialidade a que ele não se dispõe.

Diante das experiências traumáticas, o protagonista cria suas resistências e não se permite acessível a relações mais profundas que exijam envolvimento ou doação, aspecto que ele mesmo analisa:

Uma vez li um livro que caracteriza depressão como incapacidade de sentir afeto, e talvez dê para fazer algum tipo de analogia com a bebida. Não num sentido orgânico, químico, mas no resultado que você aceita antecipadamente a cada vez que você está encostado num desses balcões coloridos, a cada vez que entra num carro ou num apartamento ou num banheiro com uma pessoa que com sorte terá de você um sorriso, ou um sussurro, ou um gemido que é um misto de cansaço e tristeza [...]¹⁵³

Embora reconheça seu posicionamento apático e sua incapacidade de transpor a barreira da depressão, é o diagnóstico de Alzheimer do pai que possibilita ao narrador o início da percepção sobre seu possível futuro, sobre a solidão que porventura o aguarda:

[...] porque chega um ponto em você tem vergonha da vergonha que ela própria (sua mulher) é obrigada a sentir por você, e quando se está exausto e sem condições para ter um encontro que talvez determine seu destino que sempre esteve no horizonte, afundar sozinho, terminar sozinho, a única coisa a fazer é ganhar um pouco de tempo.¹⁵⁴

A solidão surge como um dos medos do narrador, o que o aproximaria ainda mais da imagem o do destino do avô, no afastamento constante em busca da reclusão.

Já no caso de João, o silêncio se manifesta como vergonha e submissão:

¹⁵¹ LAUB, *Diário da queda*, p.122

¹⁵² LAUB, *Diário da queda*, p.124

¹⁵³ LAUB, *Diário da queda*, p.125

¹⁵⁴ LAUB, *Dário da queda*, grifo nosso.

Nas cerimônias de Bar Mitzvah os convites eram impressos em gráfica, em papel-cartão dobrado, com um laço e tipografia dourada, o nome dos pais do aniversariante, um telefone para confirmar a presença, o endereço para entrega dos presentes. Os de João eram caseiros, feitos com papel-ofício, dispostos num envelope de cartolina, escritos em caneta hidrocor. Ele os entregou em silêncio [...] ¹⁵⁵

Apesar da perseguição diária por parte dos colegas, o menino os convida para a festa e se mantém em silêncio, como ficava ao ser agredido por eles. Considerando que o pai de João foi o idealizador do evento, tentando com esforço dar ao filho as mesmas condições dos demais alunos da escola, presume-se, pela cena, a omissão do menino a respeito do que vivenciava no colégio, o que reforça a imagem de um jovem introvertido também em relação ao pai.

Após a morte da mãe do garoto, instaurou-se o silêncio sobre o tema, “[...] nenhuma fotografia porque o pai de João se encarregou de jogar todas fora, nenhuma história, e o nome dela nunca mais foi dito em casa” ¹⁵⁶. Na tentativa de suprimir a dor, evitando o embate com a experiência traumática, o assunto permanece proibido, impossibilitado de ser elaborado, o que se comprova na introspecção do pai de João, que nunca mais cogitou namorar outra mulher ou ter outros filhos, vivendo permanentemente atrelado ao passado, tornando indefinidamente presente o suicídio da mulher. Segundo Freud, “Com todas as nossas forças tentamos afastar a morte, a eliminá-la de nossa vida. Tentamos lançar sobre ela o véu do silêncio” ¹⁵⁷. Esse afastamento, no entanto, faz com que o objeto recalcado continue latente, operando de alguma forma, ainda que de maneira inconsciente. O silenciar não corresponde à superação ou ao esquecimento, mas à presença obscura que implica no desenvolvimento de sintomas de sua existência, como o próprio isolamento e a depressão, por exemplo.

Ainda no que tange aos suicídios da mãe de João e do avô do narrador, nota-se que o silêncio contribui diretamente para a manutenção dos traumas que surgem como um ponto nefrálgico entre os meninos. Devido à relação prévia de amizade, os dois têm acesso às informações sobre o passado um do outro, bem como às reações que elas provocariam se reveladas em público:

¹⁵⁵ LAUB, *Dário da queda* p.20

¹⁵⁶ LAUB, *Dário da queda* p.89

¹⁵⁷ Freud, 1915, p. 235

Eu o conhecia o suficiente para saber que ele não reagiria assim. Eu escrevi os bilhetes sobre a mãe dele, um a um, todos os dias, ao longo do tempo que foi necessário, sabendo que esse era o limite: que ele não estava preparado para me acusar por aquilo, e brigar comigo por causa daquilo, porque antes ele teria de falar daquilo, e dizer aquilo em voz alta, e deixar que todos testemunhasse, a palavra mãe que eu nunca tinha ouvido da boca dele.¹⁵⁸

Valendo-se disso, eles usam da experiência como ofensa, de modo que ela retorna continuamente à consciência do sujeito: “João não poderia falar dos bilhetes, assim como eu não poderia falar dos desenhos de Hitler, porque ele não iria querer falar da mãe em público, assim como eu não falaria do meu avô”¹⁵⁹. Dessa forma, o conflito que não se dá propriamente permanece velado e indireto, funcionando então como chantagem diante da possibilidade de exposição dos problemas que ambos, por meio de resistências, delegaram ao recalçamento.

Já no que diz respeito ao diálogo entre o narrador e o pai do amigo, o silêncio surge relacionado ao constrangimento e à culpa. Cheio de significado, ele precede o enfrentamento:

Ficamos ali algum tempo, sem dizer nada, como quase nunca havíamos dito, porque até aquele dia eu nunca tinha trocado mais que cinco palavras com ele, e quando o silêncio ficou ainda mais incômodo e a novela ainda mais arrastada, porque já era quase noite e o filho não voltava nunca, ele começou a me fazer perguntas – sobre a escola, sobre o meu pai, sobre o meu avô¹⁶⁰.

No trecho, o silêncio funciona como um não dito que se subentende pelos acontecimentos prévios. Dado que o narrador havia provocado a queda de João pouco tempo antes, ele podia inferir o que pensava o pai do colega: “[...] até perguntar, coma mesma raiva, olhando nos meus olhos como se tivesse esperado por aquele momento desde sempre, se eu não tina vergonha do que aconteceu no aniversário de João”¹⁶¹. A ausência de diálogo agrava a tensão que se instala entre os dois, culminando nas perguntas que atingiriam o narrador diretamente: “e eu nunca esqueci a expressão que ele tinha ao me contar essa história, eu com treze anos e o pai de João perguntando, você sabe o que é sentir dor, você sabe o que é passar o dia inteiro gritando de dor.”¹⁶². Embora o assunto da morte da mãe de João seja

¹⁵⁸ LAUB, *Dário da queda* p.89

¹⁵⁹ LAUB, *Dário da queda* p.89

¹⁶⁰ LAUB, *Dário da queda*, p.17

¹⁶¹ LAUB, *Dário da queda*, p.18

¹⁶² LAUB, *Dário da queda*, p.90

evitado pelo homem, ele o reaviva para infringir dor e remorso a seu interlocutor: A experiência traumática vem à tona, então, devido à situação limite, ao acréscimo de angústia e de ansiedade.

Além do silêncio e da solidão, vê-se também a agressividade como marca relevante em *Diário da queda*. Partindo da violência simbólica e física contra João, devido ao preconceito étnico e social, várias são as cenas violentas ao longo da narrativa, sendo principalmente relacionadas ao narrador. Desde a infância ele apresentava desvios de comportamento junto aos amigos, que, frequentemente, importunavam professores e perseguiram colegas de escola. Não só nessas cenas, mas também em alguns pormenores é possível verificar os primeiros traços dessa personalidade agressiva “Aos treze anos eu tinha: um videogame, um videocassete [...] um cubo mágico, *um soco-inglês, um pequeno canivete.*”¹⁶³

Após a experiência traumática, incapaz de reagir de forma consciente à queda de João, o narrador se blinda por meio dessa agressividade:

Até a queda de João eu também não tinha feito isto, ou me sentindo capaz disto, meu pai na porta olhando pra mim ainda perplexo, eu tendo me levantado depois dos golpes dele, eu sentindo a dor e intuindo as marcas dos golpes, uma raiva que eu nunca tinha sentido, e até hoje lembro do susto dele quando peguei a primeira coisa que vi, um desses suportes de durex que são pesados e têm quinas suficiente para furar uma testa ou vaziar um olho, e naquele momento era como se eu me vingasse de tudo o que tinha acontecido no ano, os colegas, a coordenadora, o meu pai parecia tão frágil ao olhar para ao suporte de durex na minha mão, e se não fosse ele ter se desviado ou eu ter errado a mira ou uma combinação das duas coisas aquela poderia ter sido a segunda tragédia do ano.”¹⁶⁴

O ímpeto violento, que tem início nessa cena e se apresenta ao longo da vida do narrador, tem relação direta com o conceito de *atuação, ou acting out*, explorado pela psicanálise para se referir às:

ações que apresentam, quase sempre, um caráter impulsivo, relativamente em ruptura com os sistemas de motivações habituais dos sujeitos, relativamente isolável no decurso de suas atividades e que toma muitas vezes uma forma hetero-agressiva. Para o psicanalista, o aparecimento do acting out é a marca da emergência do recalçado. Quando aparece no decorrer de uma análise (durante a sessão ou fora dela) o acting out tem de ser compreendido na sua conexão com a

¹⁶³ LAUB, *Dário da queda* p.12

¹⁶⁴ LAUB, *Dário da queda* p.52

transferência e, frequentemente como uma tentativa para ignorá-la radicalmente.¹⁶⁵

Diante disso vê-se que é exatamente por meio da atuação que o narrador recusa as formas de lidar com as próprias experiências e extravasa as forças que o oprimem, sejam elas o suicídio do avô, sobrevivente de Auschwitz; a relação distante com o pai durante a infância; ou, mais enfaticamente, a queda de João e suas consequências na mudança de escola. Dessa forma, a violência passa a ser não só uma manifestação da impossibilidade de elaboração, como também uma tentativa de exposição ao risco e à dor, uma forma de autoflagelo:

Eu nunca fiz aula de boxe, capoeira, judô. Nunca lutei caratê ou jiu-jítsu. Eu passei anos brigando nos mais variados lugares pelos mais variados motivos, e nunca usei outra técnica a não ser a força que se mistura com a coragem que é quase um desejo de se machucar junto com o seu oponente.¹⁶⁶

Ademais, a agressividade é reforçada ainda pelo uso frequente de álcool que leva o narrador a reações desmedidas: “Depois da briga que tive com meu pai aos treze anos, todas as vezes em que agredi alguém fisicamente, eu estava bêbado. A minha terceira mulher era a primeira a saber disso, e não foi por outro motivo que a condição do ultimato dela foi para que eu parasse de beber”¹⁶⁷. Desde a adolescência, a personagem faz uso abusivo de álcool, o que se estende à vida adulta e ao casamento:

E o volume aumenta até que eu não resista ao inferno de passar as noites inteiras assim e dê um chute na televisão e minha terceira mulher entra em surto e parte para cima de mim como que em pânico porque algo ruim vai acontecer e então eu seguro os ombros dela e a aperto e a sacudo e como faço desde os catorze anos eu parto para a ação.¹⁶⁸

Dessa maneira, o vício se articula diretamente à atuação, uma vez que além de potencializar os impulsos violentos, funciona como um recurso de escapismo do real. Segundo Freud, “a fuga, da realidade insatisfatória para aquilo que pelos danos biológicos que produz chamamos doença, não deixa jamais de proporcionar ao doente um prazer imediato”¹⁶⁹. O álcool oferece, portanto, uma sensação prazerosa devido à possibilidade de distanciamento da consciência ou dos pensamentos derivados do trauma. No entanto,

¹⁶⁵ Laplanche J. *Vocabulário da psicanálise/Laplanche e Pontalis*, p.6

¹⁶⁶ LAUB, *Dário da queda*, p.139

¹⁶⁷ LAUB, *Dário da queda*, p.142

¹⁶⁸ LAUB, *Dário da queda*, p.141

¹⁶⁹ FREUD, *Cinco lições de psicanálise*, p.60

diante de momentos de tensão extrema, como o diagnóstico de Alzheimer do pai, o narrador não consegue manejar suas reações, o que o leva ao completo descontrole que culmina na agressão.

Manifestações da violência e do trauma também se reproduzem nos sonhos do narrador. Citados poucas vezes, os conteúdos dos sonhos são abordados brevemente na narrativa, mas apresentam cenas relevantes que refletem o inconsciente conturbado da personagem. A partir de uma perspectiva psicanalítica, os sonhos são elementos diretamente relacionados à inconsciência que, de alguma forma, irrompem a instância consciente durante o momento do sono. Segundo Freud, os fenômenos de condensação - que “efetua a fusão de diversas ideias do pensamento inconsciente, em especial no sonho, para desembocar numa única imagem no conteúdo manifesto”¹⁷⁰ - e de deslocamento - que “por meio de um deslizamento associativo, transforma elementos primordiais de um conteúdo latente em detalhes secundários de um conteúdo manifesto”¹⁷¹ - são elementos primordiais na construção dos sonhos. Portanto, a fim de driblar a censura imposta pelo recalque, eles operam por meio desses artifícios, condensando vários significantes em um mesmo evento ou imagem e deslocando sentidos, de forma que elementos aparentemente secundários recebem uma carga de afeto ou atenção.

Quando eu era criança eu sonhava com essas histórias, as suásticas ou as tochas do 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 [...] aos treze anos, em Porto Alegre, morando numa casa com piscina e tendo sido capaz de deixar um colega cair de costas no aniversário, aos poucos você percebe que isso tudo tem muito pouca relação com sua vida¹⁷²

A partir desse trecho, por exemplo, vê-se a menção a um sonho conturbado recorrente na infância. Nele, constata-se a presença do medo em relação ao nazismo e aos campos de concentração, fruto das histórias contadas pelo pai. O narrador, quando criança, se vê em sonho como parte da vivência passada do avô, como se fosse colocado na mesma situação devido à sua ascendência. Condensam-se, portanto, avô e narrador na cena sonhada, um momento de extrema angústia e medo construído inconscientemente pelas histórias e pela frequente referência às tantas mortes de judeus.

¹⁷⁰ ROUDINESCO & PLON, Dicionário de psicanálise, p.125

¹⁷¹ ROUDINESCO & PLON, *Dicionário de psicanálise*, p.148

¹⁷² LAUB, *Dário da queda*, p.36

Em outro momento, já adolescente, a cena dos sonhos é substituída pela queda de João, trauma que, à época, o narrador julga ser mais pessoal, mais próximo e relevante em sua história. “Eu sonhei muitas vezes com o momento da queda, um silêncio que durou um segundo, talvez dois [...]”.¹⁷³ A situação traumática ressurgiu no sonho como uma presentificação do passado, um retorno frequente, e involuntário, ao momento desestabilizador. À vista disso, a queda persiste para o narrador, que afirma que ela o acompanhou até que João retornasse à escola “e passasse a se arrastar pelos corredores, de colete ortopédico por baixo do uniforme no frio, no calor, no sol, na chuva”¹⁷⁴. No entanto, é sabido, ao longo da narrativa, que, mesmo depois, a cena ressurgiu inevitavelmente em sua memória e que em torno dela os traumas familiares se reavivam.

Pensando ainda os princípios que regem os sonhos, vê-se que a narrativa, curiosamente, parece também funcionar pelos artifícios de deslocamento e condensação. À medida que se aproximam, as personagens aos poucos se confundem e suas histórias se mesclam, sendo articuladas por espelhamentos. Já a própria repetição de quedas em diferentes níveis¹⁷⁵ – seja a queda do narrador ao beber, a hipotética queda de avião descrita na viagem a Porto Alegre, a queda do avô no momento da morte – funcionam como uma espécie de deslocamento, já que a personagem frequentemente enfatiza esses momentos, o que mostra a manifestação da queda central reconhecida e evocada em outras cenas:

Quer dizer, às vezes ela dizia o óbvio, que meu avô falava pouco, que dormia com um pijama de manga comprida até no verão, que no início do casamento costumava fazer quinze minutos de ginástica ao acordar e, uma vez caiu da escada que usava para subir no sótão, e eu poderia continuar essa lista até chegar a vinte itens, ou trinta se isso não for suficiente, mas em nenhum momento ela contou o essencial sobre ele.

¹⁷⁶

Nesse excerto, por exemplo, condensam-se elementos sobre o avô que retomam sua vivência no campo de concentração. O enfoque ao uso do pijama é utilizado como referência direta às vestes dos judeus em Auschwitz, sendo frequente na narrativa, até mesmo no próprio sonho do narrador, em que ele se vê de pijamas sendo levado às chaminés. Além disso, a referência às mangas compridas remetem diretamente à

¹⁷³ LAUB, *Dário da queda*, p.13

¹⁷⁴ LAUB, *Dário da queda*, p.13

¹⁷⁵ A multiplicidade das quedas foi abordada mais detalhadamente no capítulo “2.1 Personagens no espelho” do presente trabalho.

¹⁷⁶ LAUB, *Dário da queda*, p.14

necessidade de encobrir seu número de registro, tatuado nos judeus ao entrar nos campos, uma vez que, em outro trecho da narrativa, vê-se que a personagem figura nas fotos sempre com os braços encobertos: “ele sempre com a mesma roupa, o mesmo terno escuro”¹⁷⁷. De mesmo modo, o relato sobre o avô caindo da escada parece fortuito, mas retoma a imagem da queda fatal de Primo Levi. Assim, em meias palavras, o essencial sobre o avô parece ser contados nos detalhes a que não se dá atenção, como em um deslocamento associativo, em que o primordial é atribuído a elementos de pouca relevância.

Retomando essa ideia de condensação da narrativa, reafirma-se esse movimento pela própria capa da primeira edição brasileira de *Diário da queda*, feita por Warrakloureiro a partir de uma imagem de Kevin Trageser. Ainda que possa não partir de uma escolha direta do autor, ela ilustra a narrativa, apresentando sobre um fundo cinza um livro perfurado por um prego de baixo para cima, como se as páginas fossem pressionadas contra ele. Esse prego, que alude a um cravo, atravessa a palavra “*other*” (outro) que, desse modo, se destaca na página perfurada. Vê-se nessa imagem uma condensação da narrativa, em que cada um de seus elementos remete a um aspecto da obra. Como analisado por Marcelo Andrade Viana, “Tal imagem nos remete a um ato violento, a perfuração do diário por um objeto tão díspar ao contexto quanto um prego. Curiosamente, o prego perfura o diário de baixo para cima, o que poderia ser lido como a alusão a algo do passado, atravessa o diário e o irrompe.”¹⁷⁸

O trauma, como sugerido, seria metaforizado pelo prego que atravessa¹⁷⁹ a memória que, em metonímia, é expressa pelas páginas do diário. Sua posição, inclusive, demonstra a força com que a memória é submetida ao trauma a contragosto, em uma pressão violenta, involuntária e inevitável. De mesmo modo, o termo “*other*” remete à ideia da transmissão do trauma que atravessa um outro, que emerge enquanto sujeito inacessível. O fato de o próprio termo ser escrito em outro idioma evidencia essa

¹⁷⁷ LAUB, *Dário da queda*, p.13

¹⁷⁸ VIANA, In. Ressonâncias do trágico no campo contemporâneo: uma leitura a partir de *Diário da queda*, de Michel Laub, Ano de obtenção: 2017.

¹⁷⁹ “Se compreendermos o real como trauma – como uma ‘perfuração’ na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho. Não se trata apenas de ‘psicanalizar’ a literatura, pois o testemunho, como vimos, é não apenas superstes, ou seja, a voz de um sobrevivente, mas também testis, enfrentamento, por assim dizer, ‘jurídico’ com o real” (SELIGMANN-SILVA, *História, memória, literatura, o testemunho na era das catástrofes* p.383)

impossibilidade de aproximação e compreensão do outro, ainda que por meio da escrita. A linguagem, portanto, se mostra falha nesse processo comunicativo, o que corrobora a ideia da “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”.

2.2 O trauma encenado em forma

“São memórias fragmentárias de um sábado que começou radiante, um jato de mangueira no mormaço e na luz”¹⁸⁰

Essencialmente fragmentado, *Diário da queda* se divide não só em capítulos, mas também apresenta parágrafos numerados que não seguem uma estrutura cronológica. Assemelhando-se à própria organização da memória, a obra se desprende de limites temporais e espaciais, em uma narrativa flutuante entre passado e presente. Esse movimento elástico da memória, que “pode mover o que há de mais próximo até uma distância indeterminada e trazer o que está distante até muito próximo”¹⁸¹, permite que as lembranças da adolescência do narrador ressurgam mescladas às da vida adulta, ou mesmo alternadas com as vivências de outras personagens, tornando difícil qualquer dissociação entre elas.

O peso da genealogia nas experiências das personagens se faz perceptível na própria forma da narrativa, desde a divisão dos capítulos à organização das orações. Começando pelo capítulo “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, o narrador parte da resistência dessa personagem em abordar o passado para, logo em seguida, no terceiro parágrafo, falar a partir de seu próprio ponto de vista:

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. [...] então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias 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.¹⁸²

O título e a divisão da narrativa em blocos numerados sugerem ser esse capítulo uma lista relacionada inteiramente às experiências do avô, no entanto, o que parece ser uma

¹⁸⁰ LAUB, O segundo tempo, p.54

¹⁸¹ ASSMANN, Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultura, p.359

¹⁸² LAUB, Michel. Diário da queda, p.9

pretensa organização não se efetiva, sendo o capítulo predominantemente relacionado ao narrador. Nota-se, já nesse trecho, o prenúncio de uma relação especular entre as personagens. O termo “consequência”, por exemplo, não parece acidental, ilustrando no próprio discurso a noção de um efeito em cadeia em que as experiências passadas se presentificam nas gerações posteriores.

O capítulo seguinte, “Algumas coisas que sei sobre meu pai,” reafirma esse movimento em sequência partindo de “1. As primeiras anotações nos cadernos do meu avô são sobre o dia em que ele desembarcou no Brasil.”¹⁸³ antes que seja feita uma menção direta sobre o pai, o que só ocorre no quinto parágrafo. O mesmo acontece em “Algumas coisas que sei sobre mim”. Nele, a narrativa primeiramente retoma os escritos do avô e a imagem do pai enquanto leitor de Primo Levi, para só então abordar efetivamente a memória individual do narrador. Desse modo, evidencia-se a impossibilidade de abordar as personagens isoladamente sem antes haver uma referência necessária à origem, à experiência do avô, que desencadeia as formas de pai e filho encararem o mundo e se posicionarem diante dele.

Após a primeira tríade de capítulos, tem-se “Notas (1)” que, contradizendo seu título, não apresenta a estrutura convencional de notas literárias e abandona o uso dos parágrafos numerados. Com o texto corrido e visualmente menos fragmentado, o narrador trata de suas lembranças da infância, principalmente no que diz respeito ao pai e a João. Esse quarto capítulo apresenta informações relacionadas umas às outras, como se os parágrafos se associassem. Contudo, resta um hiato entre eles, o que reafirma a forma fragmentária:

João usava sempre a camiseta amassada. Eu nunca o vi usando uma camiseta de marca. Este foi o meu presente que minha mãe comprou para ele, a moda eram as estampas de surfe, marcas do Rio de Janeiro, uma gaiivota, um relâmpago, uma plataforma.

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

Na saída da festa nós pegamos um taxi. Os táxis de Porto Alegre nos anos 80 eram fuscas, e o pedal do freio fazia um barulho de mola velha [...] ¹⁸⁴

¹⁸³ LAUB, *Dário da queda*, p.24.

¹⁸⁴ LAUB, *Dário da queda*, p.58.

Nessa passagem, o narrador fala sobre João nos três parágrafos, porém ele se refere a situações próximas, mas distintas: o presente que deu ao menino, a queda e então a fuga. Há, portanto, uma alteração brusca no tema e no cenário, um corte abrupto entre as cenas, quase em um efeito cinematográfico, como se algo fosse omitido ou como se as ideias do narrador fluíssem rápida e livremente.

Mais uma vez, vê-se a estrutura da memória na superfície textual, a ordem temporal se dissipa e há lacunas que não são preenchidas. De mesmo modo, os comentários mentais do narrador parecem invadir o texto, como na referência sobre o freio dos carros, informação que não tem qualquer relevância no contexto apresentado, mas que se coloca como uma observação espontânea, uma marca do que ficou registrado na memória por meio do som ou das imagens. A trama continua nesse ritmo, o narrador aborda episódios de sua relação com João e com a queda do garoto e então narra curtas passagens referentes à briga com o pai:

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.

O suporte de durex que eu joguei nele tinha um rolo pela metade. Era de acrílico, algo como vinte centímetros, talvez dois quilos, e a ponta onde se cortava a fita tinha dentes cerrados de metal.

Meu pai bateu três vezes na porta do meu quarto quando veio falar comigo, no dia seguinte à briga. [...] ¹⁸⁵

Nota-se, novamente, o corte entre os parágrafos, não sendo essa uma narração linear de um acontecimento com profundidade ou sentimento explícito. É perceptível o distanciamento emocional em relação à lembrança, como se houvesse uma cisão entre a cena e a sensação que ela provoca, já que se vê uma seleção dos recortes a que se decide dar ênfase. A briga, já citada anteriormente na narrativa, é tratada com frieza nesse trecho, com o narrador estritamente técnico ao explicar a estratégia do pai para imobilizá-lo e ao descrever o objeto arremessado. Reitera-se, inclusive, o apego aos detalhes, com enfoque nas ações e nas coisas. O trecho, portanto, encena uma aparente resistência do narrador em relação ao tema, uma vez que as situações traumáticas são relatadas por um viés mais objetivo, que acaba por tornar a narrativa dos acontecimentos mais impessoal, como se vista do lado de fora, embora ainda haja o uso de primeira pessoa no discurso.

¹⁸⁵ LAUB, *Dário da queda* p.59

Retornando à organização dos capítulos, eles se apresentam em três grandes blocos. Esse primeiro, finalizado por “Notas (1)” e então o segundo, que se organiza de forma semelhante: “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô, “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai” e “Mais algumas coisas que sei sobre mim” até “Notas (2)”, que, também não é construído em forma de lista ou com uso de enumeração. A segunda tríade de capítulos parte, mais uma vez, das experiências do avô às do narrador, passa pelas do pai, e prossegue entrecruzando as histórias dos três. “Notas (2)”, no entanto, vai além da construção das personagens, apresenta uma reflexão sobre o sentido histórico da experiência do avô em Auschwitz, bem como sobre a contestação da dimensão do extermínio no regime nazista: “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.”¹⁸⁶

Nesse capítulo, o narrador faz referência à perspectiva histórica negacionista em relação à *Shoah* para evidenciar o que se faz realmente importante em sua narrativa: a morte do avô. Para o pai, independentemente do impacto e da destruição promovida em Auschwitz, importava somente uma vítima, cuja experiência determinou sua vida. A ele, interessava apenas o sofrimento causado ao seu pai, que culminou em suicídio. Desse modo, o capítulo funciona como um parêntese, um adendo que traz à tona a polêmica quanto à veracidade ou não do genocídio - uma discussão que reforça a importância do estrago pessoal que o evento coletivo e histórico ocasionou.

Embora o título “*Notas (3)*”, que se segue, faça-o parecer um capítulo relacionado aos anteriores, em um fechamento, ele pode ser considerado como o início de um terceiro movimento da narrativa. Isso porque, nesse curto capítulo de menos de duas páginas, o narrador aponta suas diferenças - “Meu pai não tem o mesmo nome do meu avô. Eu não tenho o mesmo nome do meu pai. Há uma série de coisas que não herdei dele também: o cabelo, o nariz, a grafia.”¹⁸⁷ - e semelhanças em relação ao pai - “...eu herdei a cor dos olhos (castanhos, meio amarelados em dias de muita luz), o hábito de ler (ficção no meu caso, não ficção no dele)...”¹⁸⁸. Considerando a extensão e os títulos dos capítulos

¹⁸⁶ LAUB, *Dário da queda*, p.106.

¹⁸⁷ LAUB, *Dário da queda* p.110

¹⁸⁸ LAUB, *Dário da queda*, p.111

consecutivos “Notas (2)” e “Notas (3)”, esses poderiam ser agrupados, entretanto, estão claramente separados, até mesmo pelos assuntos a que se referem.

Essa ruptura dá início ao terceiro bloco da trama, sendo esse o mais curioso, uma vez que começa em “Notas (3)”, partindo para os dois últimos capítulos, “A Queda” e “O Diário”. Essa tríade segue a construção micro das partes anteriores, com uso da enumeração, fragmentação e repetição, mas desvia da estrutura macro antes estabelecida na narrativa. Há uma alteração fundamental: é rompida a ordem do livro, não há mais a reiteração do movimento de avô a neto, mas uma quebra de expectativa. Ao final de “Notas (3)” revela-se a existência de um segredo:

[...]meia hora de conversa por semana e mais uma ou duas visitas por ano em que passaríamos um dia rápido e agradável fingindo que o tempo não passou, e que para 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, uma mentira ou as duas coisas, depende de como você reage a uma cena como a do meu avô caído na escrivania¹⁸⁹

Considerando que o capítulo seguinte aborda a relação do narrador com o alcoolismo, atesta-se que esse é o segredo citado, sendo, portanto, “Notas(3)” uma espécie de introdução aos dois capítulos posteriores. Vê-se, inclusive um movimento textual interessante: o trecho se encerra com a imagem do avô caído e o próximo título é exatamente “A Queda”, dessa vez referente ao narrador.

Nesse capítulo, vê-se a angústia em relação ao vício e às relações interpessoais do narrador minadas pelo álcool, principalmente em seus três casamentos:

O pedido, o mesmo que eu ouvia desde os catorze anos, em momentos diversos e da boca das mais diversas pessoas, e não vem ao caso agora descrever cada uma dessas circunstâncias porque elas não são diferentes do que sempre se espera nesses casos, e de novo eu teria de falar de gente que foi embora por não aguentar assistir ao que fiz durante essas quase três décadas, e é incrível como você pode construir uma carreira e escrever livros e casar três vezes e acordar todas as manhãs apesar do que reiteradamente fez durante essas quase três décadas, o pedido óbvio da minha terceira mulher foi que eu parasse de beber¹⁹⁰¹⁹¹

Analisando o título, “A Queda”, que retoma claramente os eventos anteriores, vê-se que o vício desempenha um papel central na narrativa, ainda que demore a ser explicitado

¹⁸⁹ LAUB, *Diário da queda*, p.111

¹⁹⁰ LAUB, *Diário da queda*, p.128

¹⁹¹ Observa-se, também, nesse trecho, o número três repetido três vezes, imagem recorrente na narrativa como já apontado no capítulo “2.1 Do individual ao coletivo”. Cf. p.41

como tal. A dependência pelo álcool é iniciada desde a mudança de escola e se estende à vida adulta, sendo então enfatizada ao serem abordados seus ímpetos violentos, a doença do pai, e a espera pelo primogênito, momento decisivo para a sobriedade do narrador, que decide abandonar o vício. Somente no capítulo seguinte, “O Diário”, que encerra a narrativa, vê-se que todo o registro se dirige ao filho, na esperança de uma ressignificação da vida por meio de seu nascimento.

Se ao fim de “A *Queda*” há uma cena marcante e surpreendente, quando se constata a espera do bebê, nos demais capítulos isso não é diferente. Em geral, os finais de todos eles apresentam um clímax, um grande momento de suspensão em que um acontecimento abrupto irrompe. Ao fim de uma longa sequência de raciocínio, que pode parecer pouco promissora, surge uma declaração impactante. Isso ocorre desde o primeiro capítulo - em que se percebe a participação efetiva do narrador na agressão a João - e é recorrente em vários outros, como no sexto, em que morte da mãe do colega surge de forma surpreendente.

Ademais, especificamente nos finais da tríade de capítulos em relação a avô, pai e filho, vê-se que há cenas fortes que intensificam e modificam os rumos da narrativa. Ao fim de “Algumas coisas que sei sobre mim” lê-se “João, meu avô, Auschwitz e os cadernos, eu só fui pensar em tudo isso de novo quando recebi a notícia da doença do meu pai”¹⁹². No trecho, é nítido que os traumas aparecem lado a lado, o que os aproxima e gera um efeito de espelhamento. Retomando uma imagem citada por Eurídice Figueiredo, esse movimento parece inseri-los uns nos outros, como em bonecas russas¹⁹³. É possível pensar essa inserção por duas perspectivas: o trauma do narrador como um elemento menor que se coloca no trauma do pai e do avô; ou Auschwitz sendo aquele que se encontra no centro dos outros dois, funcionando como a “boneca” pequena que é encapsulada pelas demais. Assim, “João” está no interior de “Auschwitz” e vice-versa.

O diagnóstico de Alzheimer surge ao fim da passagem que conclui o capítulo, incluindo uma informação abrupta e deixando em suspensão o que virá a seguir. A doença paterna figura como uma das múltiplas quedas presentes na obra, uma vez que diz respeito à decadência da memória e reaviva o passado do narrador que recorre novamente ao

¹⁹² LAUB, *Diário da queda*, p.53.

¹⁹³ “Para fechar o círculo da paternidade, como as bonecas russas que se engendram umas às outras, o narrador termina o romance falando do filho que vai nascer” (FIGUEIREDO, *Ecos de Auschwitz em Diário da queda*, de Michel Laub, p.98)

álcool: “quando eu soube da doença do meu pai eram três da tarde e eu entrei num bar e pedi uma cerveja”¹⁹⁴. Reitera-se, portanto, a ligação das personagens e a recorrência das quedas, em que uma acaba por desencadear a outra.

Já na última página de “Mais algumas coisas que sei sobre mim” é explicitada a morte do avô de forma arrebatadora:

[...] e a cada chute o meu pai como que sabia o que iria encontrar do outro lado, porque ele tinha batido na porta e chamado o meu avô e gritado muitas vezes e não era possível que meu avô estivesse dormindo ou simplesmente esperando que a porta fosse arrombada, e não era possível que o estampido seco (Auschwitz) vindo do escritório (Auschwitz) onde meu pai afinal entrou (Auschwitz) depois de usar um pé cabra (Auschwitz) não fosse exatamente o que meu pai imaginava (Auschwitz), aquilo que ele confirmou ao enxergar pela brecha da porta os cabelos brancos do meu avô e a cabeça dele caída junto com os braços e o tronco e o corpo inteiro sobre a escrivaninha ¹⁹⁵

Até esse momento da narrativa as causas da morte não haviam sido reveladas, surgindo em trechos evasivos como “meu avô morreu quando meu pai tinha catorze anos”¹⁹⁶. A cena narrada de forma tão incisiva e dinâmica, em um longo parágrafo de um único período, finaliza o capítulo com mais uma queda central na obra, a queda do avô morto sobre a escrivaninha.

Tem-se, portanto, duas quedas relacionadas aos personagens de pai e avô respectivamente, a primeira o Alzheimer, a segunda o suicídio. Ao se pensar a partição da narrativa em três capítulos seguidos de “Notas”, vê-se que há uma repetição estrutural, uma vez que os dois fatos cruciais se apresentam ao fim dos capítulos “sobre mim”. De mesmo modo, no terceiro movimento, que se inicia em “Notas(3)” e termina em “O Diário” espera-se mais uma queda, agora referente ao narrador. Aparentemente ela seria narrada no capítulo que leva esse nome, “A queda”, em que é narrado o problema do alcoolismo e suas consequências. No entanto, a fim de se manter essa estrutura, em que o momento de tensão se apresenta ao fim do terceiro capítulo do bloco, o fato deveria surgir em “O Diário”, último capítulo da obra.

Contraditoriamente, o que se vê, ao término da narrativa, é a iminência do nascimento do filho, bem como o esclarecimento de que a escrita se destina a ele.

¹⁹⁴ LAUB, *Dário da queda*, p.59

¹⁹⁵ LAUB, *Dário da queda*, p.104

¹⁹⁶ LAUB, *Dário da queda*, p.13.

Verifica-se que, para a manutenção da organização textual cultivada pelo narrador, o nascimento, visto com esperança como o advento do futuro, seria portanto o anúncio de mais uma queda, ainda por vir. Assim, o final permanece reticente, uma vez que a narrativa não se finda, não havendo continuidade ou qualquer informação quanto à efetiva entrega desse registro, desse legado. Nota-se, portanto, uma irresolução, o futuro ainda pendente, a ser construído, não sendo possível afirmar uma real ruptura do ciclo determinada pela escrita ou pelo abandono do vício.

Considerando a obra como esses três blocos, nota-se que a narrativa é finalizada em onze capítulos, o que também insinua sua incompletude, uma vez que se espera que o terceiro grupo apresente quatro capítulos, como feito anteriormente. Vê-se que a forma da narrativa, bem como a escolha dos títulos não é arbitrária, o que demonstra uma preocupação técnica e estratégica nessa seleção. A divisão surge de maneira bastante consciente e arquitetada, relacionada diretamente à temática. Desse modo, essa súbita assimetria parece desempenhar um papel estrutural e narrativo, relevante à própria análise da obra.

A alteração dos títulos, que antes se repetiam, simulam o rompimento do movimento cíclico da narrativa, no entanto, é perceptível que embora o narrador pareça almejar essa quebra, a estrutura permanece a mesma. Mantêm-se a enumeração, a fragmentação, a ausência de linearidade e o trânsito entre a história das personagens. Aquilo que o arranjo dos capítulos parece descontínuar é reafirmado inclusive pela repetição, que se intensifica no discurso, principalmente no último capítulo. “A inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares” é uma expressão chave que se repete doze vezes ao longo de vinte páginas. Ainda que o narrador pareça reforçar a ruptura do ciclo familiar que se estabelecera, o discurso se apresenta fora de seu controle, evidenciando a manutenção desse movimento de circularidade.

Assim como a fragmentação se apresenta como recurso para a manifestação mais orgânica da memória, a repetição permeia a narrativa em todos os níveis, encenando o retorno ao trauma. Em um romance, segundo Bourneuf & Ouellet:

A repetição de um motivo – personagem, objeto, frase ou expressão, imagem – constitui um processo de composição rico em possibilidades, seja ele utilizado numa cena ou alargado às dimensões de uma obra [...] Contudo, o retorno de motivos ou de imagens tem, num romance, outras funções de ordem dramática ou arquitectural,

combinando-se por vezes essas diversas funções para dar ao motivo uma pluralidade de sentidos.¹⁹⁷

Desse modo, *Diário da queda* expande a repetição a toda a estrutura narrativa, viabilizando tanto um forte alicerce textual quanto um intenso efeito dramático. Em nível macro, a organização dos capítulos, já citada anteriormente, é pautada em uma semelhança de títulos e ordenação, o que lhes confere um aspecto de rede, de experiências que se interconectam e se assemelham. No que tange ao aspecto micro, há a presença de termos, orações e cenas que se repetem, sendo responsáveis pela volta frequente a experiências que se entregam aos poucos.

Embora tratemos de repetição, é importante verificar que essa não diz respeito à mera cópia, mas que a cada retorno há um acréscimo de impressão, um detalhe que altera o que foi dito anteriormente. Assim como explica Garcia-Roza na análise da repetição de Kierkegaard:

É nesse sentido que Kierkegaard afirma que é preciso entender a repetição no “sentido grego”, isto é, como algo que diz respeito a uma singularidade, singularidade esta que afirma a eternidade mas não a permanência. Não se trata de afirmar uma eterna repetição do ‘mesmo’, mas de mostrar que o eterno retorno de que nos falam os gregos aponta para o que podemos chamar de repetição diferencial. Os acontecimentos, quando repetidos, já não são os mesmos. A própria repetição de uma palavra não traz com ela a repetição do sentido.¹⁹⁸

Também para a psicanálise, o ato de repetir é visto como uma resistência do paciente durante o tratamento terapêutico. Essa resistência, no entanto, não deve ser vista como negativa. À medida que o paciente atua, ou seja, reproduz em suas atitudes e falas aquilo que deseja esquecer ou que sequer atingiu sua consciência, as lembranças e os acontecimentos emergem no discurso.

Assim, “as resistências determinam a sequência do que será repetido. É do arsenal do passado que o doente retira as armas com que se defende do prosseguimento da terapia, as quais temos de lhe arrancar peça por peça”¹⁹⁹. Para Freud, portanto, devemos analisar a repetição, de modo que se percebam as estratégias para rompê-la ou para melhor compreender as angústias por ela ofuscadas. Analogamente, no que tange à construção

¹⁹⁷ BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*, p.81.

¹⁹⁸ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e Repetição em Psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*, p. 31

¹⁹⁹ FREUD, Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), p. 202

da personagem de *Diário da queda*, essa terapia é emulada na escrita. Vê-se que o narrador se repete, evidenciando sua relutância no discurso. Ainda que queira desenvolver o registro, a repetição é a marca dessa força contrária à abordagem do trauma, demandando especial atenção.

Como já dito anteriormente, a narrativa não entrega os acontecimentos de forma clara e íntegra, sendo concluídos em parágrafos ou capítulos distantes. Esses episódios, portanto, ressurgem na narrativa, assim como a morte do avô, já citada, em que o narrador retorna gradativamente ao evento, adicionando informações até culminar em um registro longo, fluido, em que as imagens se acumulam, os detalhes são desenhados e a cena se completa. Desse mesmo modo é narrada a queda de João. A primeira fala do narrador sobre o assunto é “naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto treze vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros – nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão”²⁰⁰. Nesse trecho, o tom da narrativa indica um distanciamento do narrador em relação ao fato, como se ele não participasse ativamente do ocorrido, insinuando, inclusive, ter se tratado de um acidente apenas, uma vez que a há a construção em voz ativa: “a rede abriu”.

Adiante o narrador retorna à cena já se incluindo na situação: “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.”²⁰¹ Aqui, o narrador participa do ocorrido, parece sentir culpa pelo que deveria ter feito, mas a impressão de o fato ter sido uma casualidade permanece. Igualmente essa ideia é reforçada quando o narrador diz: “na noite em que o aniversariante caiu de costas”²⁰², em que a construção permite um enfoque no garoto e na ação e não em quem de fato provocou o incidente.

Ao longo do capítulo, a narrativa oscila entre as causas e consequências da queda. Há momentos em que é abordada a vida de João na escola ou sua classe social, outros que se referem ao que ocorre posteriormente à queda e novamente há o retorno à festa, para que então, ao final, seja adicionado mais uma detalhe à cena:

Não sei se participei por causa desses outros colegas, e seria fácil a essa altura culpá-los por tudo, ou se em algum momento eu fui ativo na história: se nos dias anteriores tive alguma ideia, se fiz alguma

²⁰⁰ LAUB, *Dário da queda*, p.10

²⁰¹ LAUB, *Dário da queda*, p.11

²⁰² LAUB, *Dário da queda*, p.12

sugestão, se de alguma forma fui indispensável para que tudo saísse exatamente como o planejado, nós em coro no verso final, muitos anos de vida antes de nos aproximarmos dele, um em cada perna, um em cada braço, eu segurando o pescoço, porque essa é a parte mais sensível do corpo.

Não sei se fiz aquilo porque me espelhava nos meus colegas. João sendo jogado para cima uma vez, duas vezes eu segurando até que na décima terceira vez e com ele ainda subindo eu recolhi os braços e dei um passo para trás e vi João parado no ar e iniciando a queda, ou se foi o contrário: se no fundo, por essa ideia dos dias anteriores, algo que eu tivesse dito ou uma atitude que tivesse tomado, uma vez que fosse, diante de uma pessoa que fosse, independentemente das circunstâncias e das desculpas, se no fundo eles também estavam se espelhando em mim.²⁰³

A partir de então o narrador se torna protagonista do evento, ficando evidente ter sido um ato planejado pelo grupo. Além disso, ele vacila entre dizer que foi influenciado ou que foi um dos mentores do plano que levaria o garoto a sofrer uma grave lesão, como se, ainda que os colegas se inspirassem nele, a ideia houvesse surgido fortuitamente.

Há, inclusive, a reiteração nítida e sequencial, uma vez que os parágrafos se iniciam em anáfora. Vê-se que o narrador parece imerso na reflexão sobre o assunto, remoendo a experiência e se questionando quanto a si mesmo e quanto à veracidade do que rememora. Nota-se até mesmo a repetição da própria construção inicial dos parágrafos, com enfoque na reiteração do não. A negativa, curiosamente, é trabalhada por Freud, que defende que “o conteúdo reprimido de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser negado. A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi reprimido, já é um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do reprimido”²⁰⁴. Por meio dessa ênfase no “não”, é possível que o narrador queira somente recusar aquilo de que já tem conhecimento, mas que não consegue admitir.

Por essa hesitação em assumir a responsabilidade pelo fato, vê-se a inconfiabilidade do narrador desde esse primeiro capítulo, uma vez que, de forma vacilante, ele constrói aos poucos sua perspectiva do evento, o que não é nítido somente ao se narrar sua participação na queda do colega. Da mesma forma, a humilhação sistemática que João sofre na escola também é narrada por meio dessa técnica, do retorno

²⁰³ LAUB, *Dário da queda*, p.21-22

²⁰⁴ FREUD, O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925), p.111

à cena, iniciando-se em: “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”²⁰⁵, passando a: “A música começava assim, *come areia, come areia*. Era como um ritual, um incentivo, enquanto João virava o rosto e tentava escapar dos golpes.”²⁰⁶. Novamente, é perceptível que, a princípio, há a atuação de um terceiro, um colega, o que nos permite visualizar o narrador como alguém que assiste passivo, analisando o fato, ao passo que no segundo trecho, há o enfoque na música e não em quem a entoava, havendo portanto a omissão dessa informação. Já ao fim do capítulo, o protagonismo do narrador é evidente:

Porque é claro que eu usava aquelas palavras também, as mesmas que levaram ao momento em que ele bateu o pescoço no chão [...] 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 da puta*.²⁰⁷

Nota-se, portanto, que as palavras que antes não apresentavam emissor surgem nos lábios da personagem, tornando-a parte ativa do problema.

Esses mesmos aspectos presentes no primeiro capítulo, no que se refere à repetição das cenas com alteração da perspectiva ou acréscimo de detalhes, se estendem ao longo de toda a obra. O episódio em que o narrador conversa com o pai de João²⁰⁸, por exemplo, ressurgem muito posteriormente na narrativa, havendo um retorno ao mesmo cenário:

Quem me contou sobre a mãe de João foi o pai dele, na conversa que tivemos na sua casa, no dia em que ficamos só os dois vendo televisão, o programa de auditório com o transplantes e muletas, e o pai me perguntou se eu não me arrependia do que fiz no aniversário do filho. A mãe de João morreu antes dos quarenta anos, quando João era pouco mais que um bebê [...]²⁰⁹

A morte da mãe de João também já havia sido abordada brevemente no primeiro capítulo, quase como um dado sem importância que só depois adquire sua devida

²⁰⁵ LAUB, *Dário da queda*, p.19

²⁰⁶ LAUB, *Dário da queda*, p.20

²⁰⁷ LAUB, *Dário da queda*, p.22

²⁰⁸ “O pai de João me ouviu com a TV ligada [...] e foi então que ele levantou e desligou o aparelho e começou a falar dele e do filho e da vida até perguntar, com a mesma raiva, olhando nos meus olhos, como se tivesse esperado por aquele momento desde sempre, se eu não tinha vergonha do que aconteceu no aniversário de João” (LAUB, *Dário da queda*, p.18)

²⁰⁹ LAUB, *Dário da queda*, p.88

dimensão: “(b) o pai criou o filho sozinho porque a mãe morreu antes dos quarenta anos. (c) depois da morte da mãe, o pai nunca mais casou, nem teve filhos nem uma namorada.”²¹⁰. Esse trecho é repetido quase integralmente ao ser abordada a morte da mãe de forma minuciosa, novamente em uma longa passagem composta por apenas um período:

[...] e o pai de João nunca mais casou e nunca mais teve uma namorada e nunca mais pensou em ter filhos porque isso tudo o faria lembrar aqueles últimos meses, a mãe de João na cama e os remédios contra dor que já não faziam mais efeito, e eu nunca esqueci a expressão que ele tinha ao me contar essa história, eu com treze anos e o pai de João perguntando, você sabe o que é passar o dia inteiro gritando de dor, você fez o que fez com o meu filho e nunca pensou que existem pessoas que passam meses gritando de dor [...].²¹¹

Essa passagem se apresenta ao término do capítulo “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai”, o que reforça a estrutura da narrativa, de finais em que o fluxo do texto evoca a progressão do raciocínio e da rememoração. Além disso, há o acréscimo de tensão para o alcance do clímax e do fechamento do capítulo.

Outro momento que retorna na narrativa, contado de maneira diferente a cada aparição, é o início do alcoolismo do narrador. Primeiramente ele diz ter começado a beber aos catorze anos, quando mudou de escola com João. Em um segundo momento já aborda sua relação com o álcool após sofrer a perseguição dos colegas na nova escola: “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”²¹². Mais adiante ele completa essa informação “Aos catorze anos eu bebi uísque sozinho no quarto porque também comecei a me ver diante dessas lembranças”²¹³ e então acrescenta: “Eu escrevi o último bilhete sobre a morte da mãe de João e voltei para casa e roubei a garrafa de uísque no armário, e me tranquei no quarto e sentei na cama e respirei fundo antes de beber o primeiro gole sabendo que nunca mais daria sequer oi para João”²¹⁴. Vê-se que, aos poucos, em páginas distantes entre si, o episódio se reapresenta e se completa. A um mesmo momento são atribuídas nuances, dessa vez internas, uma vez que o narrador expõe gradativamente o motivo por começar a beber, admitindo apenas ao final a relação

²¹⁰ LAUB, *Dário da queda*, p.16

²¹¹ LAUB, *Dário da queda*, p.89 (grifo nosso)

²¹² LAUB, *Dário da queda*, p.99

²¹³ LAUB, *Dário da queda*, p.103

²¹⁴ LAUB, *Dário da queda*, p.120

com o último bilhete que escreveu a João. Externamente a situação permanece a mesma, mas a total compreensão do que é interior, das causas e motivações, só é possível após o redesenhar da narrativa.

Considerando a repetição não somente das grandes cenas, há também trechos recorrentes menos evidentes na obra. Assim como a imagem dos sapatos²¹⁵, que aparece relacionada à morte dos judeus, a Primo Levi e ao alcoolismo do narrador, outros detalhes que ressurgem distantes temporal ou espacialmente, mas que remetem a uma mesma ideia:

Tem gente que abre os olhos debaixo da água, gente que prefere não abrir, e não sei se faz muita diferença quando você está sendo levado para o fundo [...]. Você impulsiona o corpo em movimentos longos dos braços e sente as pernas e o estômago, e quando emerge na luz olha para a borda e as cores nunca pareceram tão vivas, o reflexo da água que brilha [...] e o medo que você teve durante a tarde inteira e todas as tardes anteriores desde o dia da queda de aniversário se dissipa como se você tivesse nascido de novo²¹⁶

Nesse trecho, vê-se a piscina como imagem simbólica. O narrador reflete sobre o ato de mergulhar e vir à tona, abordando a coragem de abrir os olhos e enfrentar o que o leva ao fundo. Além disso, ele trata de emergir em direção à luz como um renascimento, sendo essa uma metáfora para a resolução, a superação do que antes era um peso.

Essa cena é evocada em outro momento da narrativa, agora fora do cenário da água ou do tempo da adolescência, mas projetada para a vida adulta do narrador:

Eu acordei com o pescoço duro e a claridade. [...] e dois anos depois eu sei que no momento em que abri os olhos as coisas já haviam mudado, a primeira manhã em que levantei com a consciência da responsabilidade, como meu pai passaria os dias, quem cuidaria dele.
217

Ao acordar no banco do parque, a personagem se depara com a luz, e o símbolo de abrir os olhos ressurgue, insinuando o mesmo renascimento antes apontado. Nesse caso, há a premência da mudança, a tomada de consciência do narrador em relação à sua própria vida, ao vício e ao estado de saúde do pai. Esse recorte, inclusive, narrado no penúltimo capítulo da obra, é, na verdade, uma continuação do parágrafo final de “*Notas (1)*”, em

²¹⁵ A figura dos sapatos, como relevante à narrativa e símbolo de decadência, é abordada no subtítulo 1 do primeiro capítulo do presente trabalho. Cf. 1.1 *Personagens no espelho*.

²¹⁶ LAUB, *Dário da queda*, p.35

²¹⁷ LAUB, *Dário da queda*, p.115

que o narrador dorme na rua após beber excessivamente devido ao diagnóstico do Alzheimer:

As luzes da noite são borradas e você fala sozinho enquanto caminha. [...] A tábua do banco riscada, nenhum animal por perto, os exames do meu pai num envelope, apenas eu e o silêncio agora, eu deitado e o torpor que está por vir, é só querer, é só fechar os olhos e pensar num lugar escuro e isolado e um balanço morno e lento e constante rumo ao nada.²¹⁸

É interessante notar a contraposição entre a luz da noite nessa passagem e a luz da manhã do trecho anterior. A primeira, borrada, aponta não só o estado ébrio da personagem, mas a incerteza, a confusão, enquanto a segunda ressalta a visão nítida, relacionada à decisão e à mudança. Há ainda outro elemento relevante no trecho, o ato de fechar dos olhos em um movimento constante que insinua a mesma figura do mergulho, da queda, de ser levado ao fundo sem resistência até que haja uma força contrária. Ao pensarmos a alteração gradual da narrativa e as figuras que se ressignificam à medida que ressurgem, constata-se que “a repetição jamais é desnuda, ela não aponta para um primeiro termo, mas está irremediavelmente constituída pelo jogo interminável de máscaras.”²¹⁹

Se considerarmos ainda todos os elementos apresentados nos trechos supracitados, encontramos em uma outra passagem especialmente significativa, levando à última instância esse jogo narrativo:

[...] depois o banho em frente à nossa rua, a água morna e o corpo levado muito devagar pela correnteza, e você fecha os olhos e solta o ar quando a onda passa, e sente os músculos quando começa as braçadas de crawl e peito, meu pai respirando mais alto que eu, depois da arrebentação é quieto e se enxerga a areia e a luz no poste em frente aos cômodos e ao lado da grama onde está um cavalo magro e cansado e meu pai também está magro e cansado e o cabelo dele é liso e os lábios como que murchos mas ele está sorrindo e diz com a voz límpida que foi um dia bom e está na hora de voltar²²⁰

Nela há o retorno ao mergulho, ao ato de nadar e ir contra a corrente, os músculos exercendo a força de impulso para o enfrentamento da arrebentação. Além disso, verifica-se novamente o ato de fechar os olhos e se entregar ao movimento da água, morna como o “balanço morno e lento rumo ao nada”. A luz, por sua vez, ressurgem como a visão após

²¹⁸ LAUB, *Dário da queda*, p.60

²¹⁹ GARCIA-ROZA, *O acaso e a repetição na psicanálise*, p.51

²²⁰ LAUB, *Dário da queda*, p.94

a tormenta, quando tudo se torna novamente quieto. Curiosamente a imagem do pai é representada de duas formas distintas, inicialmente ele respira mais alto que o narrador, o que evidencia não só a proeminência do pai como sua presença permanente e sutil, até mesmo na respiração que se faz ouvir. Por outro lado, mesmo depois da visão da luz, como um bom prenúncio, o pai aparece comparado a um cavalo magro e cansado, como se definhasse.

O parágrafo segue um trecho do diário paterno, o que evidencia um retorno do narrador às memórias afetivas com o pai, as quais acabam por fundir impressões do momento lembrado e de um futuro estado de maior degenerescência causada pelo Alzheimer. A partir da fala do narrador, “sob a associação somática incontrolável, abrem-se para ele passagens de uma etapa de tempo a outra. Dessa forma, alinham-se passado, presente e futuro”²²¹. A estratégia narrativa permite essa mescla, como se houvesse uma condensação dos tempos, quando a vitalidade do pai se apaga ao decorrer da cena, havendo algo de melancólico na figura dos lábios murchos que sorriem.

Por meio dessa análise de elementos que se repetem e tempos que coexistem, reafirma-se o caráter fragmentário da obra, que, em suas repetições, retorna a si mesma em um movimento contínuo de se dobrar e desdobrar, criando novos vincos, novos detalhes. Essa repetição de imagens que se completam se estende ainda a palavras ou trechos, que insinuam novamente a hesitação do narrador, em um discurso cíclico e relutante que aos poucos se esclarece. A repetição mais flagrante: “a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”, como já citado anteriormente, surge diversas vezes ao longo do último capítulo e se reitera como algo insuperável até que, ao final, o narrador julga possível abandonar essa incomunicabilidade. Essa ruptura, no entanto, parece contraditória devido ao retorno frequente à expressão e às provas apresentadas pelo narrador a fim de reafirmá-la, o que corrobora sua manutenção: “[...]Auschwitz e um suicídio e uma folha de caderno amassada, Auschwitz, um suicídio e um desenho a lápis, só o fato de isso um dia ter parecido equivalente não deixa de ser *uma prova da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares*”²²².

²²¹ ASSMANN, Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultura, p.306

²²² LAUB, *Dário da queda*, p.140 (grifo nosso)

Nesse trecho, por exemplo, a repetição extrapola a frase já evidente, destacando-se a recorrência de “Auschwitz e um suicídio”, uma *diácope*²²³ que reforça a gradação decrescente e aproxima os termos, questionando sua equivalência. “Auschwitz”, inclusive, aparece repetidas vezes em vários parágrafos de *Diário da queda*, o que enfatiza sua força simbólica, sua importância central na narrativa e funciona como eco no discurso do narrador, evidenciando a necessidade de elaboração relacionada ao passado do avô. Portanto, a repetição, dos grandes movimentos aos pormenores do texto, se assemelha a um discurso em uma consulta psicanalítica, no qual o narrador:

[...] repete tudo o que, das fontes do reprimido, já se impôs em seu manifesto: suas inibições e atitudes inviáveis, seus traços patológicos de caráter. Ele também repete todos os seus sintomas durante o tratamento. E agora podemos ver que ao destacar a compulsão pela repetição não adquirimos um novo fato, mas uma concepção mais unificada.²²⁴

Desse modo, o diário parece funcionar para o narrador como esse espaço de tratamento, de forma que a palavra escrita toma a vez da fala na busca pela elaboração.

Isso também pode ser verificado em outros pontos de tensão da narrativa, como a preocupação sutil do narrador com os “quarenta anos”. A idade é recorrente, aparecendo de formas distintas em passagens como: “A imagem que eu tinha de mim no dia em que dei a notícia do Alzheimer do meu pai era a seguinte: um homem de quase quarenta anos, que teve um relativo sucesso profissional [...] Com quase quarenta anos eu estava em meu terceiro casamento”²²⁵. Completar essa idade parece ser uma questão para o narrador, até mesmo no que se refere ao vício: “O álcool antes dos quarenta é mais alegre do que triste”²²⁶. Curiosamente a mãe de João morre antes dos quarenta anos, deixando o filho ainda bebê, informação que o narrador frisa pelo menos duas vezes ao longo do texto.

Diante da espera do nascimento do filho, isso pode indicar uma preocupação quanto à possível orfandade, uma vez que seu pai e João tiveram que enfrentá-la ainda muito cedo. Além disso, com o recente diagnóstico do pai, há ainda o medo da perda e a projeção de si mesmo na situação paterna. Embora o narrador não verbalize essa apreensão, ela se comprova principalmente pelo último trecho da narrativa: “[...] quarenta

²²³ A diácope se refere a uma palavra ou grupo de palavras que se repetem, havendo outros termos entre elas.

²²⁴ FREUD, Recordar, repetir e elaborar p.202

²²⁵ LAUB, *Diário da queda*, p.68

²²⁶ LAUB, *Dário da queda* .p.138

anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer”²²⁷, em que se nota a sensação de superação por parte do narrador. Quando completa, a idade marcaria uma passagem, uma conquista. O último capítulo da obra, inclusive, é composto por quarenta parágrafos, sendo o último, assim numerado, uma marca dessa completude ilusória e estimada pelo narrador.

Assim como pela repetição, a narrativa de *Diário da queda* também é estruturada por outros recursos que contribuem para a fragmentação e lhe conferem ritmo, movimento e organicidade tornando-a verborrágica. A escrita fluida, em longos parágrafos compostos por encadeamentos de períodos coordenados, emula a *associação livre*, regra principal definida por Freud para o tratamento psicanalítico. Por meio desse processo, o sujeito fala livremente sobre tudo o que lhe ocorre sem qualquer julgamento ou ordenação necessária, criando assim possíveis associações entre eventos ou emoções e rompendo resistências internas. Segundo Freud, esse seria o método principal para uma espécie de acesso ao inconsciente, uma vez que:

Todo o esquecido havia sido penoso de alguma maneira, terrível, doloroso ou vergonhoso para os padrões da pessoa. Impunha-se por si mesmo o pensamento de que justamente por isso fora esquecido, isto é, não permanecera consciente. Para torná-lo de novo consciente era preciso vencer no doente algo que se obstinava, era preciso despende esforços para obrigá-lo e pressioná-lo [a recordar]²²⁸

Em um discurso em associação livre, em que o narrador parece à deriva em seu próprio registro, os períodos e parágrafos acabam por se estender, quase que abolindo a pontuação, criando longas sequências em encadeamento:

Não foi só porque os outros que deixaram João cair foram punidos, e sim por causa do meu encontro com a coordenadora: eu entrei na sala dela decidido a não dizer nada, a continuar repetindo que havia sido um acidente, mas ela me recebeu sorrindo e ofereceu café e um pedaço de bolo e começou a fazer perguntas sobre o aniversário de João, e eu comecei a lembrar de novo do aniversário, e ela seguiu falando e eu não tinha vontade de elogiar os desenhos e os retratos, e o tom doce que ela usava começou a me deixar inquieto, ela perguntando se eu achava que isso era o tipo de brincadeira saudável, se eu tinha pensado que podia machucar um colega, se eu sabia que a família desse colega tinha dificuldades para conseguir mantê-lo naquela escola, e em algum ponto as perguntas dela e a lembrança do pai de João na festa e a visão do pai de João no parque vendendo algodão-doce para o filho poder dar a festa e ser humilhado pelos colegas na frente da família se misturavam com a fraqueza e eu comecei a achar que estava passando

²²⁷ LAUB, 2011, *Diário da queda*, p.151

²²⁸ FREUD, Autobiografia III, p.105

mal, e precisava deitar, e precisava de ar porque as janelas estavam fechadas e ela continuava esperando uma resposta até que se deu conta de que eu tinha perdido a cor e quase ao mesmo tempo que botei para fora o café e o bolo e tudo o que havia comido naqueles dias eu disse que a versão do acidente era mentira.^{229 230}

Nesse trecho, é visível a ausência de pontos finais até o fim do período repleto de conjunções - “e”, coordenada aditiva, e “se”, subordinada condicional- que se repetem em *Polissíndeto*²³¹. Essa repetição possibilita um encadeamento de orações que beira a exaustão, conferindo ao texto um efeito performático de ansiedade, transmitindo a opressão sofrida pelo narrador durante o momento narrado.

O uso dessa técnica narrativa, com ações acrescentadas uma a uma e excesso de conjunções, aproxima o texto ao registro oral. Por intermédio da fala catártica em associação livre é possível um efeito ofegante, quase claustrofóbico em que as palavras se acumulam e a tensão aumenta. Assim, essa construção promove ao leitor a visão quase direta do ponto de vista do narrador-personagem em “*flashback*”, e permite ao texto um movimento de câmera que se aproxima e se distancia dos detalhes do ambiente e da ação. A voz da coordenadora da escola, por exemplo, parece multiplicada na ênfase dada às suas perguntas, que partem de várias direções contra o narrador. Essa técnica atribui maior intensidade à cena que se apresenta como um turbilhão. Nela se entrevê tanto o ambiente externo, das ações, quanto as sensações do narrador, as lembranças, a inquietação e o mal físico, o enjoo causado pelo café da manhã e pela culpa.

Embora o trecho acima apresente orações coordenadas e subordinadas, vê-se uma tendência no uso de períodos compostos por coordenação na construção narrativa de *Diário da queda*. Esse recurso, chamado “Parataxe” funciona, segundo Cresti, como uma montagem, sendo responsável por conferir ao texto uma propriedade plurifocal e uma impressão de movimento²³². Recorrente em toda a obra, essa construção é uma marca da narrativa e surge quando há aprofundamento na memória ou divagações que possibilitam a aproximação à mente da personagem e ao material que foi recalçado.

²²⁹ Nesse trecho as conjunções foram sublinhadas uma vez que a marcação em itálico não seria perceptível à leitura.

²³⁰ LAUB, *Diário da queda*, p. 42. grifo nosso

²³¹ “Essa figura é um tipo especial de anáfora, consistindo na repetição da mesma conjunção no início de grupos de palavras sucessivos.” (COSTA, *Cícero e a retórica do exílio: as figuras da repetição*, p.126)

²³² “L’unité textuelle de la période littéraire a une valeur de conception et une représentation, qui utilise, pour obtenir une scène plurifocale et une impression de mouvement, une stratégie d’assemblage par parataxe. Cela nous semble différent de l’articulation informationnelle des unités d’information du parle dialogique” (CRESTI, *La parataxe dans le parle spontané et dans l’écrit littéraire*, p.26)

Ao longo da narrativa, verificam-se parágrafos frasais e longos períodos: com um único ponto final e, novamente, o uso demasiado de vírgulas e conjunções, principalmente aditivas. Em alguns casos, assim como no exemplo anterior, tem-se o acúmulo de sensações, a perspectiva direta do narrador com enfoque nos objetos e ações, assim como a percepção dos sentimento ou da dor. Em outros trechos, leem-se as especulações do narrador sobre Auschwitz e esse recurso narrativo acaba por exprimir a crueza dos acontecimentos, reunindo atrocidades narradas em sequência. Essa técnica reitera a verossimilhança dos fatos, a aproximação ao leitor e, em um só fôlego, remete à agonia vivenciada pelas vítimas:

Alguém se abalaria mais ou menos se o irmão, o outro irmão, o terceiro irmão, o pai e a mãe, a namorada e ao menos um primo e uma tia, e sabe-se lá quantos amigos e vizinhos e colegas de trabalho e pessoas mais ou menos próximas, se um a um deles tivesse a morte mais ou menos natural em Auschwitz, na enfermaria ou nos campos de trabalho, ou se eles tivessem sido mandados para a câmara, e recebido um cabide para pendurar a roupa, e ouvido a música que os guardas faziam tocar enquanto todos esperavam pelo que seria um banho quente, e enquanto isso as cápsulas de ácido cianídrico exposto ao ar entravam em sublimação para liberar o gás, e o gás era aspirado, e penetrava na corrente sanguínea, e alguns sentiam uma agonia tal que se jogavam contra as paredes em desespero, e demorava um tanto até que todos finalmente caíssem, e fossem arrastados para fora, e postos numa mesa de cirurgia, e tivessem o corpo aberto, e a gordura retirada, e os dentes extraídos, e os olhos arrancados, e os órgãos postos em compartimentos um por um, fígado, rins, pâncreas, estômago, pulmões, coração, e o que sobrou foram a carcaça e os ossos, e a carcaça e os ossos foram jogados em covas, um milhão e meio de buracos cavados e ocupados por esqueletos que um dia foram adultos de trinta quilos e sem nome?²³³

Ao plasmar a consciência e as digressões do narrador, que ora é controlado pela resistência ora é impulsionado pela força da fala sem pausas ou hesitações, Laub simula o descontrole narrativo. Com tamanha veracidade, é possível que o leitor se esqueça que por detrás dessas forças há um autor que as comanda.

Analisando a construção da narrativa nessas passagens, evocamos a ideia de fluxo de consciência²³⁴. Expressiva na primeira metade do século XX, essa técnica é geralmente associada a autores como James Joyce, Virgínia Woolf e Willian Faulkner, no entanto é

²³³ LAUB, *Dário da queda*, p.100

²³⁴ “Toda a ficção do fluxo de consciência depende muito dos princípios de livre associação.” (HUMPREY, *O fluxo da consciência (um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*, p.43)

possível ver traços de seu estilo na literatura contemporânea do século XXI, assim como reconhecer uma possível alteração nas formas de representação da consciência. Não objetivamos, portanto, igualar a técnica dos autores, mas apenas refletir acerca de seus pontos de contato, uma vez que o próprio Willian Faulkner é um autor lido por Michel Laub²³⁵. Em *Diário da queda*, temos o registro escrito de um narrador em primeira pessoa, com raras caracterizações do espaço ou das personagens e a total ausência de diálogos, o que o difere dos textos dos autores supracitados, ricos em descrições e diálogos em discurso direto. À primeira vista, a obra não se enquadraria no uso dessa técnica, contudo, é possível aproximá-las, uma vez que o adentrar a mente da personagem transpassa toda a trama, havendo uma alteração da estratégia narrativa, mas ainda assim uma manutenção de sua essência na obra do autor gaúcho.

Constitui-se um desafio analisar sob esse viés um texto em que o narrador está supostamente escrevendo a própria narrativa. Se por um lado, no momento da escrita, ele não reproduziria sua consciência instantânea, por outro ela parece surgir à medida que o texto se torna mais natural, a pontuação se esvanece e o narrador oscila temporal e espacialmente. É evidente que o fluxo se torna mais visível por meio do uso de recursos gráficos que o demarcam, assim como seria mais perceptível em meio aos textos com maior ambientação externa e que subitamente revelam a consciência da personagem. Já em um romance intimista e de memória, a consciência se evidencia a todo momento, sem ser anunciada, ainda que supostamente passe pelo crivo do narrador.

Embora na obra de Laub seja recorrente a ausência de pontuação, o que revela a associação livre, o uso de parênteses e dois pontos assinalam, em alguns trechos, uma forma de apresentação do que parece “pré-consciente”. Marcas textuais, como o uso de itálico ou travessões, eram fundamentais às obras dos referidos autores, possibilitando o controle do fluxo e demarcando seu momento de início e término. Assim, as passagens em que os recursos gráficos são utilizados são as que mais se assemelham ao *fluxo de consciência*. Aquilo que está latente, mas que não é totalmente atingível à personagem, surge no discurso por meio dessas marcações: “[...] e todas as vezes em que meu pai falou de Auschwitz acho que ele lembrou exatamente desse dia, meu pai abrindo os olhos

(Auschwitz) e abrindo a porta do quarto (Auschwitz) onde o meu avô tinha passado a noite e todas as noites desde que se viu derrotado por essas lembranças.”²³⁶

A repetição do termo entre parênteses não somente ilustra a pré-consciência durante a ação, como também demonstra a onipresença de Auschwitz, tal reverberação em qualquer evento posterior:

[...] e eu mudaria de escola, e conheceria outras pessoas e seguiria a vida sem nunca mais saber o que foi feito de João, se ele está vivo (Auschwitz), se teve filhos (Auschwitz), se virou médico ou advogado ou cobrador de ônibus (Auschwitz), se alguma vez nesses mais de vinte anos percebeu que desenhar Auschwitz era para mim o mesmo que desenhar a doença da mãe dele.²³⁷

Auschwitz surge, portanto, relacionada ao pai, ao avô e até mesmo a João, ecoando em suas experiências, dado que ele foi afetado por esse evento, ainda que indiretamente. Se ao final do trecho, vê-se a equivalência entre Auschwitz e a doença da mãe de João, é possível também intercambiá-los no contexto, de forma que, para o garoto, a doença da mãe se manifestava como trauma latente ao longo de toda sua vida. Além disso, as dúvidas levantadas pelo narrador em relação a João dizem respeito a informações determinantes de sua vida. O trauma ressurgiu em eventos decisivos, como continuar vivo, ter filhos ou escolher uma profissão e, confirmando sua ubiquidade, se apresenta também nas atividades mais cotidianas: “Aos catorze anos eu sentei na cama com a garrafa de uísque que tinha pego do 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”²³⁸.

Outros termos também surgem entre parênteses relacionados diretamente a Auschwitz, sendo, para o narrador, um misto de tudo o que precisou enfrentar ao longo de sua vida. “João, Auschwitz, o avô, o pai e a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares” são os traumas somatizados, atingindo o auge da inquietação e da angústia em:

e então eu seguro os ombros dela e a aperto e a sacudo como faço desde os catorze anos eu parto para a ação: eu a jogo em cima da cama (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e fecho os punhos (João, Auschwitz, meu

²³⁶ LAUB, *Dário da queda* p.103

²³⁷ LAUB, *Dário da queda* p.103

²³⁸ LAUB, *Dário da queda*, p.99

avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e olho para o rosto dela (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e então faço o que preciso fazer.²³⁹

Nessa passagem, vê-se que a ação externa é pontuada pelo movimento interno do narrador, que retoma todos os seus dramas. A ausência de pontos finais confere dinamicidade ao evento, enfatizando a velocidade e o caráter brusco do momento narrado. O uso dos parênteses, por sua vez, encena o adentrar na “consciência” da personagem ou, nesse caso, na “inconsciência”, um vez que as memórias anteriores, os traumas e a impossibilidade de transmissão da experiência vêm à tona.

A referida cena tem um caráter cinematográfico, posto que se verifica a ação pelo olhar do narrador e os ecos de suas aflições, como se uma voz interior fosse ouvida, estratégia comum à escrita do *fluxo de consciência*, como sugere Humphrey:

A principal função de todos os artifícios cinematográficos, especialmente o básico, o da montagem, consiste em manifestar movimento e coexistência. Foi esse dispositivo já existente para representar o não estático e o não-focalizado que os escritores do fluxo de consciência aproveitaram para ajudar-lhes a realizar aquilo que, no final das contas é sua finalidade fundamental – a vida interior simultaneamente com a vida exterior²⁴⁰

Essa análise, portanto, acerca *Diário da queda* das obras que adotam essa técnica, ainda que não sejam características suficientes para classificá-lo como um autor do fluxo de consciência. Por meio da escrita, o narrador parece não só apresentar a ação e a consciência simultaneamente, mas também refletir acerca da cena que relata *a posteriori*, pensando as razões que culminaram no ato violento e desproporcional.

Adotando mais uma vez o viés psicanalítico para a análise da obra, vê-se a manifestação das instâncias psíquicas na narrativa, dado que as camadas de consciência são encenadas no texto. É sabido que a condição de uma personagem não se iguala a de um indivíduo, não podendo, portanto, ser compreendida como tal. No entanto, como um constructo narrativo, a personagem é dotada de complexidades que a aproximam de sujeitos reais, sendo simulados caracteres próprios a eles. Sendo assim, é lícito afirmar que o discurso do narrador de *Diário da queda* se organiza de dois modos distintos: o que evoca aspectos conscientes e outro que diz respeito ao inconsciente. A partir da estrutura

²³⁹ LAUB, *Diário da queda* p.141

²⁴⁰ HUMPHREY, *O fluxo da consciência*, p.45.

macro - como já abordado anteriormente no início desse capítulo - vê-se a força organizacional do narrador que tenta “conscientemente” sistematizar seu relato na enumeração de parágrafos, na divisão e nomeação dos capítulos - nomes esses supostamente atribuídos por ele uma vez que há o uso da primeira pessoa. Além disso, o objetivo claro do texto, que só é exposto ao final da narrativa, é marca também dessa função “consciente” do narrador que inicia o relato com um propósito, assim como pretende entregar com ele uma mensagem, que espera ter sob seu controle ao longo da escrita.

Contudo, o discurso narrativo acaba por denunciar as forças inconscientes do narrador, ou seja, aspectos recalcados tanto pelo contexto traumático a que foi submetido quanto por outros elementos repressores. O inconsciente passa a atuar por meio das negações reforçadas pelo narrador, por meio do retorno frequente a cenas relevantes à trama, assim como pela associação livre. Esses elementos são frequentemente barrados pela resistência, flagrante nos cortes abruptos da narrativa e na insistência em afirmar não ser importante falar sobre o assunto. O que se fundamenta na visão de Freud de que:

Para o produto do inconsciente eficaz não é de maneira nenhuma impossível penetrar na consciência, mas isso requer um certo esforço. Ao tentar fazê-lo em nós mesmos, temos a nítida sensação de uma defesa que deve ser superada, e, ao provocar isso num paciente, obtemos inequívocos sinais do que chamamos de resistência contra isso. Desse modo, vemos que o pensamento inconsciente é excluído da consciência por forças vivas, que se opõem à sua acolhida [...] ²⁴¹

Na narrativa, a resistência mais evidente é a própria repetição que, ambígua por excelência, atravanca o exercício da associação livre, mas possibilita a aproximação gradativa ao conteúdo recalcado. Além disso vê-se que o tamanho dos parágrafos oscila significativamente, como se ora o narrador avançasse, se aproximando de um ponto nevrálgico, ora recuasse em fuga do próprio discurso. No entanto, é possível notar uma tendência interna aos capítulos que são, geralmente, iniciados por parágrafos curtos e objetivos e finalizados por parágrafos longos, com pontuação escassa, como se a própria escrita fosse progredindo até se entregar em um impulso que é subitamente interrompido pelo início de outro capítulo. Assim, a trama funciona como um grande novelo que se desfia gradativamente e que, durante esse processo, revela nós a serem desatados.

²⁴¹ FREUD, Algumas observações sobre o conceito de inconsciente, p.264.

Responsáveis por esses nós, todos os elementos formais constitutivos de *Diário da queda* são fundamentais para os efeitos de sentido da obra, bem como para a verossimilhança da narrativa. A recorrência de trechos, palavras e cenas; a escrita em associação livre; os recortes, lacunas e retornos temporais culminam na construção primorosa arquitetada por Michel Laub. A partir dos trechos da obra citados nesse capítulo, é possível atestar a capacidade do autor ao conferir movimento à narrativa. As estratégias formais fazem com que a obra se aproprie de recursos do cinema:

Um artifício básico no cinema é o da montagem. Entre os artificios secundários temos controles como os de “multiple view” (vista múltipla), “slow-ups” (câmera lenta), “fade-outs” (dissolução em negro), “corte”, “close-ups” (vista de perto), “panorama” e “flash-back” (vista para trás, recordação). No sentido cinematográfico, “montagem” serve para mostrar uma interligação ou associação de ideias, tais como uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição de imagem sobre imagem ou o contorno de uma imagem focal por outras a ela relacionadas. É na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto – em cima, para mostrar multiplicidade. [...] Alguns deles se ocupam em alcançar o fluxo dos acontecimentos; outros, tais como o “slow-up”, “close-up” e às vezes o “fade-out” se ocupam mais com os detalhes subjetivos ou, nas palavras do Professor Beach, com a ‘infinita expansão do momento’. Nisso tudo, o que mais se relaciona ao uso da analogia como técnica ficcional é que a montagem e seus artificios secundários se ocupam de transcender ou modificar barreiras de tempo e espaço arbitrárias e convencionais ²⁴²

Por meio de técnicas como essas, *Diário da queda* exhibe um texto desestabilizante e curiosamente visual, embora predominantemente interior, flutuando entre o “fluxo de acontecimentos” e os “detalhes subjetivos”.

Segundo Assmann, a montagem, ou colagem, “não tem apenas algo de acidental, mas também algo de violento ou de um impacto de violência, [...] ela ‘quebra’ a espinha dorsal da narrativa, a sequência temporal-cronológica, ela ‘rompe’ nexos entre acontecimentos e distribui fragmentos de arranjos livres. A colagem não é apenas uma forma de perda da ordenação, mas também uma forma de abalo da ordem²⁴³. Essa configuração proposital testa a flexibilidade da narrativa, o tempo cronológico e desafia a recepção do leitor, que é convidado a desvendar o que lê. Assim como defendido por Bourneuf e Ouellet, um “romance, de maneira global, apresenta-se, pois, como uma rede mais ou menos cerrada de correspondências interiores, de retrospectos, de ecos que o

²⁴² HUMPHREY, *O fluxo de consciência*, p.44-45

²⁴³ ASSMANN, *Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural*, p.306

analista se atribui por missão desvelar para apreender a sua unidade viva”²⁴⁴, tarefa que nos propusemos no estudo da forma de *Diário da queda*.

A repetição e a fragmentação, pontos cruciais da estrutura narrativa e da presente análise, permitem que o texto esteja em um retorno permanente a si mesmo. Trechos que se completam à distância, que desestabilizam a linearidade temporal e permitem um trânsito permanente no espaço da memória, reafirmam tanto o aspecto cíclico da obra quanto sua incompletude. Uma afirmação que condensa essa versatilidade do fragmento e se aproxima de todo o estudo formal desenvolvido nesse capítulo, é a de Pedro Duarte em *Estio do Tempo*:

O fragmento jamais está sozinho. Sua forma é plural. Estamos sempre diante de fragmento, já que aquilo que cada um deles procura não pode ser atingido. Todo fragmento aponta outro. Entretanto, neste, tampouco encontramos o que procuramos: a solução, a resposta. Incompleto por excelência, o fragmento nos envia sempre a outro, pois a sua lógica não é a do mesmo e da identidade, mas da diferença. Ele busca uma completude que, contudo, jamais ocorre. Montando e desmontando simultânea e constantemente seu próprio conjunto, os fragmentos não cessam. Colocam o sentido daquilo que dizem em movimento. Interrompendo a formação de uma totalidade fechada e sem diferenças, o fragmento pontua, mostra, observa, repete, lança, suplementa, contradiz, opõe, relaciona e assim, forja sua duplicidade constituinte: parte e todo ao mesmo tempo.”²⁴⁵

Assim, “parte e todo ao mesmo tempo”, *Diário da queda* é um grande fragmento apontando a irresolução. Tanto a temática, que se desenvolve em torno do trauma e da memória, quanto os aspectos formais que estruturam a narrativa corroboram a ambiguidade da obra. Se por um lado ela se fecha em si mesma, por outro não se conclui: “tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer”. A frase final alude exatamente a um novo início que mira o imprevisível e, ao mesmo tempo, se pensada diante da bagagem familiar, anuncia a permanência do ciclo, o nascimento de mais um menino que um dia conhecerá sua ascendência. Desse modo, se os traumas se somam a cada personagem e a forma permite que a obra se volte a si mesma, ambos os aspectos confirmam um final incerto, em que a narrativa se projeta para além do ponto final.

²⁴⁴ BOURNEUF & OUELLET, *O universe do romance* p.87

²⁴⁵ DUARTE, *Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna*, p. 122

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Foi isso que eu fiz a vida inteira: eu mudo o final de todas as histórias, eu faço com as histórias o que bem entendo.”²⁴⁶

A narrativa de *Diário da queda*, intensa e bem arquitetada, ganha uma dimensão ainda maior quando chega ao fim. Ao se perceber a intenção do narrador por trás da escrita do Diário - destiná-lo ao filho - o caráter cíclico acaba por se delinear por completo. Novamente, o registro de uma vida é deixado à próxima geração e parece funcionar como um convite à leitura e à livre interpretação, não fosse a expectativa do narrador.

No romance, nota-se a perspectiva do narrador de redenção a partir do filho, uma forma de se eximir de seus erros e de se reinventar enquanto homem, abandonando o vício, a violência e se tornando pai. Ele acredita permitir à criança uma vida isenta dos traumas anteriores e da história familiar, deixando o diário "para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões"²⁴⁷. Essa visão otimista nas últimas páginas corrobora a análise corrente da obra, de que a partir dali o ciclo se encerra e se entrevê um futuro harmonioso.

A partir desse ponto de vista, Balan e Sanches analisam a obra, verificando como o impacto do trauma se atenua com o passar das gerações²⁴⁸, o que, segundo eles, indica que o filho por vir terá uma experiência menos árdua e conflitante com esse passado. Contudo, há algo de paradoxal no fato de o narrador destinar-lhe o diário em que está registrado todo o sofrimento, esperando que ele o compreenda sem maiores problemas. De mesmo modo, Menda afirma que “As sucessivas quedas fazem parte da cadeia transgeracional; a quarta geração, no entanto, parece trazer um sinal de esperança.”²⁴⁹. Para Assis e Scholhammer, há em *Diário da queda* “uma espécie de redenção, que pode ser observada ao fim do livro, quando o narrador afirma que ‘Ter um filho é deixar para

²⁴⁶ LAUB, *Música Anterior*, p.79

²⁴⁷ LAUB, *Diário da queda*, p.151.

²⁴⁸ “O avô transmite o trauma para o filho, que o vivencia de maneira mais branda que a do próprio pai. O neto, por sua vez, sentirá o trauma e, ao negá-lo, buscará uma autodestruição mais tênue do que a do avô, o que pode ser notado na sequência das gerações: o suicídio do avô (total aniquilamento), passa para a doença de Alzheimer do pai (morte parcial, por se tratar do esquecimento de uma parte da vida), depois o alcoolismo do filho (uma destruição gradual e reversível) e, por fim, o nascimento do bisneto (a esperança e a viabilidade da experiência humana).” (BALAN & SANCHES, p.287)

²⁴⁹ Menda, *Diário da queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade*, p.29

trás a inviabilidade da experiência humana em todos os lugares”²⁵⁰. Nessas análises, é recorrente a ideia de diluição do trauma, que aparentemente se atenua com o passar das gerações.

Segundo Stefania Chiarelli, uma nova vida parece aguardar o narrador “não só aquela representada pelo filho que virá, mas também a possibilidade de reavaliar padrões”²⁵¹. A autora aponta que, após a dor, Michel Laub surpreende com um final que não se apresenta como cético, mas com leveza, com um tom que é “apenas afeto e devaneio”²⁵². Esse termo, “devaneio”, parece descrever muito bem o final do romance: o desejo por um futuro pacificado pela possibilidade de elaboração, em que se desvencilhar do passado parece subitamente possível.

A narrativa, contudo, apresenta marcas da manutenção desse ciclo, o que se contrapõe ao devaneio do narrador. Se por um lado ele parece ter sob controle o vício, a doença do pai e o futuro, por outro é evidenciada na obra a forma como esse último é imprevisível e escapa das mãos das personagens. Incontrolável, e fruto dos traumas anteriores, o futuro antes guardou surpresas como o suicídio do avô, a doença do pai, a morte da mãe de João e o alcoolismo. Embora o narrador apresente uma perspectiva positiva, seu otimismo contrasta com o tom cético de toda a narrativa, mais parecendo um êxtase momentâneo derivado da expectativa da chegada do filho.

Como observa Maria Zilda Cury (2011), ainda que a personagem presuma aí uma resolução, o abandono da afirmação da "inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares", o nascimento anuncia o imprevisível, o por-vir:

[...] talvez uma passagem, apenas entrevista, de um por-vir, de um tempo ainda não, mas a venir: ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, como se perdesse o sentido falar sobre as maneiras como ela se manifesta na vida de cada um, e as maneiras como cada um tenta se livrar dela’, nos diz o narrador. A promessa de hospitalidade àquele que inopinadamente vem, àquele que ainda não, já é. Talvez não seja improcedente aproximar tal movimento à questão do por/vir colocada por Derrida²⁵³.

²⁵⁰ ASSIS&SCHOLLHAMMER, *Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub*, p.62

²⁵¹ CHIARELLI, *O gosto de areia na boca – Sobre Diário da queda, de Michel Laub*, p.29

²⁵² CHIARELLI, *O gosto de areia na boca – Sobre Diário da queda, de Michel Laub*, p.29

²⁵³ CURY, *Literatura – promessa de hospitalidade*, p.217

Como argumentado no subtítulo “Personagens no espelho”, nem mesmo o nascimento de um filho se efetiva como remição do passado ou como solução para os anseios futuros, o que é demonstrado pelos destinos do pai e do avô, bem como pela morte de Primo Levi. Nesse mesmo subcapítulo, foi apontado como a cena final justapõe as personagens, numa sequência geracional, um diante do outro, discutindo-se as semelhanças entre elas, o que corrobora o movimento cíclico do trauma.

Na seção seguinte, “Do individual ao coletivo”, a permanência desse movimento é abordada por meio da análise sobre a falência da história, da memória e da experiência individual, assim como pela impossibilidade de elaboração. É defendido, portanto, que Auschwitz se reconfigura não só nos eventos históricos como também nas vivências pessoais, havendo um eco que se estende às demais gerações vinculadas a essa tragédia – como no caso do filho esperado pelo narrador. Dessa forma, a escrita também acaba por não garantir a elaboração, nem mesmo o abandono da inviabilidade da experiência, uma vez que a transmissão não se permite de forma integral, nem mesmo dá conta de condicionar a percepção do outro.

Em *Quedas Desdobradas*, primeiro subtítulo do segundo capítulo, foram vistas as manifestações do trauma na narrativa e a maneira como seus sintomas permeiam a vida das personagens, tanto nos grandes eventos quanto nos detalhes da convivência em família ou das características pessoais. A partir da análise da atuação do narrador por meio da violência e das manifestações de silêncio e solidão, que se expandem a todas as personagens, verifica-se a impotência individual diante do trauma. Ainda que haja o desejo por superação, o constante retorno ao recalque torna improvável a elaboração e reafirma a imprevisibilidade do futuro filho diante da história familiar.

Já em “O trauma encenado em forma”, discorremos acerca da estrutura de repetição, fragmentação e encadeamento típica de Michel Laub e essencial à análise de *Diário da queda*. Por meio das estratégias formais adotadas pelo autor, reforça-se a incompletude da narrativa e, simultaneamente, reitera-se o apontamento à manutenção do ciclo. As cenas que se completam em páginas distintas, o retorno a imagens e a frases, a continuidade de raciocínios que se atropelam na ausência de pontos finais reiteram a revisitação ao trauma e niilismo instaurado ao longo da narrativa. O final surge em um tom otimista surpreendente, que, dada toda a construção anterior, aponta para um final irônico, que dissocia a perspectiva do narrador e a da própria narrativa por ele organizada.

Para além do que foi apresentado, essa dissertação partiu de uma análise não só de *Diário da Queda*, mas de sua inserção na obra de Michel Laub como um todo. Pensando essa unidade, a possibilidade de um final desencantado surge também por meio da análise das demais obras, que parecem trilhar o mesmo caminho. As últimas páginas das narrativas do autor guardam uma irresolução. Com um texto ímpar em uma construção minuciosa, as conclusões são inconclusivas ou sugerem a tragicidade já prenunciada pelas narrativas angustiantes e densas.

Em *Música anterior*, 2001, esse recurso de finais capciosos é abordado pelo narrador, que brinca explicitamente com a própria ambiguidade do final, deixando claro a seleção dos fatos ao contar a história. Inicialmente, ele reafirma a relação conturbada e decadente com a esposa, em uma conclusão desiludida que implica o afastamento gradativo e silencioso das personagens:

Depois que voltamos da viagem à terra estranha, nossa vida mudou um pouco. Deixamos de comprar presentes, de fazer visitas, de ir ao teatro. Eu ia até a locadora e alugava uma fita para vermos à noite. Nem sempre ela conseguia ou tinha vontade de ver, às vezes eu ficava acordado só, a televisão com o volume baixo, a luz do quarto apagada, eu lia as legendas dos filmes estrangeiros e quase não escutava a voz dos atores. No outro dia ela não perguntava a respeito, se eu havia gostado ou não do filme, até hoje não pergunta, vivemos mais ou menos assim até hoje. [...]Eu chego perto dela. Eu dou um beijo na testa dela, ou na boca, e me sento ao seu lado. Aí falo duas ou três frases sobre: temperatura, trânsito, economia, trabalho, comida, casa, programação, saúde [...] Ou sento sem dizer nada, isso é raro, já aconteceu, eu sento e olho para a frente, ela também está olhando para a frente, não há muita coisa em frente, é a mesinha de vidro e o outro sofá, o ambiente da sala é esse. Eu sento ao lado dela e ficamos um tempo assim, sem dizer palavra, às vezes eu pego na mão dela, às vezes faço um afago, ela às vezes retribui, às vezes não esboça reação. Aí eu levanto, eu vou até a cozinha, eu preparo uma sopa substanciosa. [...] Jantamos. Ela recolhe os pratos e copos, deposita-os na pia. Eu passo um pano úmido sobre a mesa.²⁵⁴

Após esse trecho, há um espaçamento maior do que os anteriores, que separam os demais parágrafos da narrativa, o que indica uma finalização, no entanto, há uma continuidade. Inicia-se um texto que trata abertamente da elaboração de um outro final. Nele, o narrador admite que a princípio não sabia se contaria a história verídica e propõe

²⁵⁴ LAUB, *Música anterior*, p.106

a criação de um final possível, hipotético e esperançoso, em que os traumas são superados e o casal se reaproxima:

Quando pensei pela primeira vez em escrever esse relato, não tinha certeza se o faria como uma reprodução fiel dos fatos, como romance como comédia para teatro, como poesia. A única coisa que eu tinha em mente, o que também deve ter sua explicação, era essa cena: os dois ao final do jantar a louça encaminhada, a superfície da mesa limpa, uma discreta sensação de fastio, e a sala, o restante do apartamento, o que sobra depois de ficarmos sabendo que não teríamos um filho. [...] O meu romance, a minha peça, o meu relato, o meu poema terminam de outra forma, a forma de uma vingança, de uma sobrevida, de uma vitória contra esse desconhecido: [...] até que um dia, quem sabe, sem nenhum anúncio, sem desejo de reconhecimento de nenhuma espécie, me dou conta de que o tempo em que era inevitável pensar em Luciano passou, assim como o tempo em que era inevitável pensar no meu pai e na minha mãe [...] Ficamos lá eu e ela, os dois girando, e as coisas podem começar a ser diferentes²⁵⁵

Vê-se, portanto, uma instância narrativa consciente da construção e do impacto da cena final. No primeiro trecho, ele reafirma que o casal vive “mais ou menos assim até hoje” em uma relação apática e fria. Ao elaborar uma versão alternativa, uma segunda possibilidade, o narrador demonstra um otimismo que se contrapõe à perspectiva nilista da própria narrativa, o que confere um caráter dúbio ao final.

Embora não abordem de forma explícita ou metalinguística o fim das histórias, as outras obras apresentam a mesma característica de encerramentos ambíguos. Em *Longe da água*, 2004, o romance é concluído com a revisitação à cena da morte de Laura, que fora presenciada pelo narrador:

Dizem que isso encerra o processo. É a prova derradeira, a última etapa do longo caminho que explica no que você se transformou. Aqui estou, portanto, um exemplo de maturidade, um homem pronto e completo desde que ouvi o aviso de Laura – desde que ela disse *cuidado*, sem tirar as mãos do volante, sem tirar o pé do freio, e por uma fração de segundo ficamos entregues à própria sorte²⁵⁶

No trecho, são percebidos, simultaneamente, a experiência traumática e uma ideia de superação no vislumbre de um homem completo e maduro. No entanto, novamente, instaura-se a ironia, uma vez que o próprio excerto retoma o paradoxo. Se por um lado o

²⁵⁵ LAUB, Música anterior, p.108

²⁵⁶ LAUB, Longe da Água, p.115

narrador se afirma transformado, por outro ele retorna ao trauma para explicar sua própria condição, o que evidencia não haver uma superação integral da experiência ou da depressão vivenciada, mas a permanência do processo, que não se encerra, mas que se estende a uma indefinição.

Em *O segundo tempo*, por sua vez, tem-se o retorno do narrador à casa da mãe, ainda que a contragosto. Depois de todo o drama familiar vivenciado com os pais, o jovem decide retornar com irmão, única e exclusivamente por causa dele. Ao fim, é evidente a frieza do narrador e seu esforço para conviver com aquelas pessoas. A volta e o estancar das lágrimas podem apontar uma possível harmonia. Contudo, a marca do distanciamento é nítida, insinuando-se ao final um olhar pessimista, em que o presente do conflito se estende ao futuro:

Não sei dizer se ali já estava explícito que eu não esperava mais nada de nenhum deles, e que eles não deveriam esperar nada de mim, e que nossa convivência agora se devia apenas à necessidade de preservar meu irmão. O que sei, e essa também é uma sensação nítida até hoje, é que eu não tinha vontade de chorar como na noite anterior. [...] o presente opaco e eterno que sobreviveu ao jogo, ao domingo, a 1989 e a todos nós.²⁵⁷

No quarto livro de Laub, *O gato diz adeus*, o final se assemelha ao de *Diário da queda*, uma vez que ambos se encerram com um nascimento iminente, mas se neste há a ideia de superação do narrador, aquele dá voz à Márcia, mãe da criança, no momento do parto. De forma distinta de *Diário da queda*, esse nascimento já havia acontecido desde o início da narrativa, sendo o trecho final uma recordação. A criança que nasce já é, portanto, uma adolescente, o drama familiar já fora narrado, e o nascimento é a marca permanente do vínculo entre as personagens. O final, entretanto, após uma trama de relacionamento abusivo, violência doméstica, gravidez indesejada e suicídio, reinventa uma outra conclusão possível. Em uma espécie de fantasia, o que se vê é uma outra narrativa sobre o período da gravidez e do parto:

Sérgio me dando um abraço, me botando no colo satisfeito por estar comigo nos meses seguintes, nós dois esperando pelo dia [...] agora sinto a mão de Sérgio que me levará onde ele quiser, ele muito próximo dizendo que tudo vai dar certo [...] a um passo do momento único, quando vou fazer força e me debater e desmaiar e nascer de novo, um

²⁵⁷ LAUB, *O segundo tempo*, p.112

segundo antes de surgir a última voz, a única voz que falta nessa história, a única que faz diferença, Andreia, e é então que todos ouvem o seu choro pela primeira vez²⁵⁸

Evidencia-se, novamente, uma maneira de o narrador reinventar a história, criar uma versão de “como o mundo deveria ser”, o que, novamente, destoa do tema e do tom da narrativa.

Pensando *Diário da queda* como parte integrante da tríade de romances, vista por Laub como uma trilogia dos traumas universais, é imprescindível comentar também os finais de *Maçã Envenenada* e *O Tribunal da Quinta Feira*. O primeiro termina de forma muito próxima a *Longe da Água*, no retorno à cena do acidente de carro sofrido pelo narrador. Esse acidente, no entanto, se coloca como uma tentativa de suicídio, uma entrega: “[...] finalmente você me fez chegar a esse ponto, a marca que você deixou e nunca será removida, meu amor, é então que pergunto a você se devo acelerar o carro.”²⁵⁹ Embora a passagem final aponte diretamente para o que foi vivenciado pela personagem na adolescência, é possível afirmar haver uma insinuação que permite uma segunda interpretação, como se novamente o narrador se colocasse em perigo, uma vez que pouco antes, na página anterior ele afirma “Eu nunca abandonei você, e isso continua verdade vinte anos depois.”²⁶⁰ O final, portanto, está longe de uma atmosfera apaziguante, já que remonta ao trauma e demonstra sua permanência, alheia ao tempo decorrido.

Em *O tribunal da quinta-feira*, o mais recente romance de Laub, a narrativa se conclui na espera do narrador e da namorada pelo resultado do exame de HIV. Desse modo, o final é deixado em suspensão, uma vez que o envelope não é aberto, apontando para um desdobramento extratexto a ser inferido ou imaginado. “Eu olho para a minha namorada. Ela me olha de volta. Estamos a um segundo de conversarmos sobre isso tudo pela primeira ou pela última vez. Da rua vem o murmúrio que não cessa, nunca vai cessar: temos tempo, como qualquer um tem.”²⁶¹ Ainda que a ideia de “ter tempo” revele algo de esperançoso na perspectiva da personagem, o parágrafo anterior aponta novamente para um final desfavorável:

²⁵⁸ LAUB, *O gato diz adeus*, p.77/78

²⁵⁹ LAUB, *A maçã envenenada*, p.119

²⁶⁰ LAUB, *A maçã envenenada*, p.114

²⁶¹ LAUB, *Tribunal da quinta-feira*, p.182

[...] Pelo menos quinze amigos e conhecidos de Walter morreram nas últimas três décadas, e alguns eram meus amigos e conhecidos também e outros estão por aí e a há gente que nunca pensa no assunto porque há tantas sensações na vida que é fácil nos distrairmos apesar de tudo.²⁶²

Walter é o amigo soropositivo do narrador, assim como são os demais amigos a que ele se refere. A partir disso, verifica-se que “temos tempo, como qualquer um tem” é uma forma de enfrentar o futuro com a perspectiva de que a vida pode ser mais longa ou mais curta, mas que todos fatalmente morrerão, independentemente do resultado dos exames. Curiosamente, em um romance que enumera tantas celebridades vítimas da AIDS, a narrativa é concluída com esse trecho que remete à frase de Renato Russo, “temos todo o tempo do mundo”²⁶³, compositor também acometido pela AIDS e citado na própria obra, o que reforça uma provável visão fatalista ao final. Considerando-se que não se tem acesso ao resultado do exame, a narrativa se encerra em suspensão.

Assim, os sete romances de Michel Laub, atravessados pela questão familiar, pelo trauma, por doenças, mortes e suicídios, apontam subitamente para finais pouco conclusivos ou pessimistas. No caso de *Diário da queda*, o fato de haver análises que defende o caráter otimista desses encerramentos, reconhecendo um tom esperançoso nas cenas finais, evidencia a existência de duas perspectivas, aquela conferida pelo texto, pela construção da narrativa, e a acreditada pelo narrador. Ambas as forças se contrapõem e se completam no romance, colocando em tensão a busca do narrador pela harmonia e o futuro desencantado traçado pela estrutura narrativa e todos os sinais emitidos pelo próprio texto. Se por um lado o narrador-personagem acredita na pacificação, na redenção, por outro, como elemento narrativo, está imerso na história que ele mesmo conta, enveredado na própria narrativa, de modo que ela escapa à sua vontade.

²⁶² LAUB, *Tribunal da quinta-feira*, p.182

²⁶³ RUSSO, *Tempo perdido*, 1986

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: *Educação e emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 119 – 138.
- ASSIS, Laura; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub. *Revista Graphos*, vol. 15, n.2, 2013 p. 57-62.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- ARENDDT, Hannah. Antissemitismo. In: *Origens do totalitarismo, antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2012. p.15-179.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Mágica, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p-194-221.
- _____. Experiência e Pobreza. In: *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p.83-90.
- BALAN, Bruna Anselmo Oliveira; SANCHES, Elisabete Ferraz. Uma análise de três gerações em Diário da Queda. *Psicologia Revista*, São Paulo, v. 24, n.2, p.279-288, 2015.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. Introdução. In: *O universo do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976. p.6-97.
- CHIARELLI, Stefania, O gosto de areia na boca. In: CHIARELLI, Stefania, DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Orgs) *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p.17-32.
- CRESTI, Emanuela. Le parataxe dans le parle spontané et dans l'écrit littéraire. In: *CHIMERA: Romance, Corpora and Linguistic Studies*, Florença: Università di Firenze, 2004.
- COSTA, Marco Antonio da Costa. *Cícero e a retórica do exílio: as figuras da repetição*. 2013. 141f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Faculdade de Letras-UFMG, Belo Horizonte, 2013.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Literatura: promessa de hospitalidade. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia Wallace (Org.). *Cada vez o impossível: Derrida*. Belo Horizonte: Vinhedo, 2015, p.213-226.
- CYTRYNOWICZ, Roney. *O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto*. Campinas: SP, 2003.
- DALLENBACH, Lucien, *The mirror in the text*. Chicago: University of Chicago press, 1989.

DUARTE, Pedro. Fragmentos de Vanguarda In: *Estio do tempo*. Rio de Janeiro. Zahar, 2011. p.113-126.

FIGUEIREDO, Eurídice. Ecos de Auschwitz em Diário da Queda, de Michel Laub. In: PALMERO GONZALES, Elena; COSER, Stelamaria. (Org.). *Entre traços e rasuras*. Intervenções da memória na escrita das Américas. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 91-105.

FREUD, Sigmund. Autobiografia III. In: *Obras completas, vol.16: O eu e o Id “Autobiografia” e Outros textos. (1923-1925)* - 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Notas sobre o “Bloco Mágico” In: *Obras completas, vol.16: O eu e o Id “Autobiografia” e Outros textos. (1923-1925)*; tradução Paulo César de Souza - 1ed São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p.267-274.

_____. Recordar, Repetir, Elaborar. In: *Obras completas, vol.10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“o caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos. (1911-1913)*. Tradução Paulo César de Souza. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p.193-209.

_____. Recordar, Repetir e Elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, s/d. vol. XII, 1996. p.163-171.

_____. Terceira parte: Teoria geral das neuroses. [1917] In: *Obras completas, vol. 13: Conferências introdutórias à psicanálise. (1916-1917)*. Tradução Sérgio Tellarolit; revisão da tradução Paulo César de Souza, 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 324-613.

_____. O Estranho. In: *Escritos sobre literatura*. Organização de Iuri Pereira Tradução de Saulo Krieger. Pós-facio de Noemi Moriz Kon. São Paulo: Hedra, 2014. p.33-78.

_____. Cinco lições de psicanálise. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - edição standard brasileira*. Comentários e notas James Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.17-70.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: *Lembrar, Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.49-57.

_____. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-posições*, São Paulo, v.13, n.3 (39), p.125-133, set/dez. 2002.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. O recalamento. In: *Freud e o Inconsciente*, São Paulo: Editora Zahar, 1987.

_____. *Acaso e Repetição em Psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1986.

- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2004.
- HUMPREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorthy Richardson, Willian Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1968/2001.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O gato diz adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- MENDA, Leniza Krautz. Diário da Queda: a força da transmissão entre gerações e transgeracionalidade. *Webmosaica* revista do instituto cultural judaico Mario Chagall, Porto Alegre, v. 5, n.2, jul-dez 2013.
- NASIO, J. D. *O silêncio na psicanálise*. Tradução de Martha Prada e Silva, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2. n. 3, p. 3-15, 1989.
- RAFAELLI, Rafael. Psicanálise e percepção. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis v.12, n.16, p.77-104, 1994.
- REIS, Livia. Testemunho como Construção da Memória. *Cadernos de Letras da UFF-Dossiê: Letras e Direitos Humanos*, v.33, p. 77-86. 2007.
- REIK, Theodor. No início é o silêncio (1926). In: NASIO, Juan-David. *O silêncio na psicanálise*. Tradução Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.
- RICOEUR, Paul. A Inquietante estranheza da história In: *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et. al. Campinas: Editora da Unicamp. 2007, p.404-421.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.

SANTOS, Lúcia Grossi. *O conceito de Repetição em Freud*. Belo Horizonte: Escuta, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v.20, n. 1, p.65-82, 2008.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura, testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p.59-88.

_____. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: A escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura, testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p.387-414.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático In: *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. 1ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p.319-333.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: Barthes, Roland et.al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p.218-264.

VIANA, Marcelo Andrade. *Ressonâncias do trágico no campo contemporâneo: uma leitura a partir de Diário da Queda, de Michel Laub*. 2017. 277 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. 2017.

WALDMAN, Berta. Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, nov. 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/9731>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

SICILIANI, B. C. . Bases Mitológicas e Literárias do Conceito Grego de Justiça. In. *Direito & Justiça* .Porto Alegre, v. 37, p. 61-77, 2011.

ZUCHIWSCHI, José, Longe de ti apagar nossas lembranças: as palavras e as preces no luto judaico. In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 30(1): 165-187, 2010