

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A AUTOFICÇÃO EM O *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB

CLÁUDIA APARECIDA D'ANS DIAS

SÃO PAULO
2016

CLÁUDIA APARECIDA DANS DIAS

A AUTOFICÇÃO EM O *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras.

ORIENTADORA PROF.^a DR.^a MARIA LUIZA GUARNIERI ATIK

SÃO PAULO
2016

D541a Dias, Cláudia Aparecida Dans

A autoficção em o Diário da queda, de Michel Laub. /
Cláudia Aparecida Dans Dias. – 2017.

126 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

Orientadora: Maria Luiza Guarnieri Atik

Bibliografia: f. 119-126

1. Autoficção. 2. Autobiografia. 3. Diário. 4. Michel Laub.
5. Primo Levi. I. Título

CDD 928.81

CLÁUDIA APARECIDA DANS DIAS

A AUTOFICÇÃO EM O *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Guarnieri Atik
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Trevisan
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Fioravante Peixoto

Para as minhas avós, Cida e Nadir, que me encheram de muito carinho
e de muitas histórias.

AGRADECIMENTOS

A Deus, presença constante em minha vida.

Aos meus pais, Denize e Rogério, pelo apoio incondicional e constante. Aos meus irmãos, Renato e Silvia, e ao meu cunhado, Clodi, que me ajudaram com as impressões e com a torcida. À minha sobrinha Livia, que mesmo tão nova entendeu o quanto este trabalho era importante.

Às amigas Joelisa Dias, Maria Lúcia Rico Koseki e Fernanda Mattiuz, que colaboraram intensamente nos momentos de tradução dos resumos. Às amigas e aos amigos que torceram e entenderam o porquê do meu afastamento. E às amigas e aos amigos que fiz durante o curso de mestrado: pessoas queridas com quem eu tive o privilégio de estudar e de festejar cada etapa vencida.

Agradeço em especial a Graciene Siqueira, amiga querida, companheira de pós-graduação, com quem dividi as alegrias e as dores desta intensa jornada.

Além dessas pessoas, agradeço às Capes e à Universidade Presbiteriana Mackenzie pela concessão de bolsa de estudo para o término desta pesquisa. Aos professores e às professoras desta Universidade que contribuíram significativamente não só para a minha formação, como também para que este trabalho fosse realizado. E também a Ana Carla Ferreira da Silva, secretária do Programa de Pós-graduação em Letras, sempre atenciosa e prestativa ao responder as minhas constantes dúvidas.

Agradeço também às professoras Maria Helena Fioravante Peixoto e Ana Lúcia Trevisan, que colaboraram profundamente no momento da qualificação, com sugestões, indicações e, principalmente, com carinho e atenção. Agradeço também ao professor Ricardo Iannace pelo material emprestado e pela torcida constante.

E à minha professora orientadora, Maria Luiza Guarnieri Atik, muito obrigada pela orientação, pela atenção, pelos momentos de cobrança e de risos, de apoio nos momentos de dúvidas e de incertezas quanto ao futuro desta pesquisa. Por me ajudar a amadurecer como pesquisadora e estudiosa de literatura. Enfim, o meu mais sincero e profundo obrigado pela presença carinhosa que agora se torna uma feliz memória.

[...] não há outro caminho em direção ao mundo, outro acesso ao referente senão contanto histórias.

Antoine Compagnon

RESUMO

Este trabalho trata do romance *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, cuja narrativa centra-se na família judaica do narrador-personagem. Recordando memórias e lembranças, o protagonista também apela à escrita de um diário, como fizeram o avô e o pai, com o intuito de compreender e de conhecer a si mesmo. Gênero subjetivo e íntimo, o diário relaciona-se com a autobiografia, uma vez que é o próprio autor quem narra e registra a sua vida. Porém, quando a verdade se mistura à ficção e aos dados pessoais do escritor, esse registro movimenta-se para uma nova estância: a da autoficção. Envolto em polêmicas e contradições teóricas, esse neologismo indica que a fronteira entre ficção e verdade desapareceu, o que cria um texto ambíguo para o leitor. A fim de contribuir com as discussões sobre a autoficção, apresentaremos, em um primeiro momento, as principais teorizações e discussões tanto a respeito da autoficção, como da autobiografia e do diário. Num segundo momento, abordaremos o cenário literário nacional brasileiro com foco na obra de Michel Laub, para, a seguir, examinar como a autoficção se materializa em o *Diário da queda* e qual é a relação com o uso do diário como procedimento de escrita. Será analisado também em que medida a presença de diferentes diários, incluindo o *É isto um homem?*, de Primo Levi, contribui para que o romance em estudo afasta-se do relato histórico e se aproxima da ficção.

Palavras-chave: Autoficção. Autobiografia. Diário. Michel Laub. Primo Levi.

RESUMEN

Este trabajo trata del romance *Diario de la caída* (2011), de Michel Laub, cuya narrativa se centraliza en la familia judía del narrador personaje. Recordando memorias y recuerdos, el protagonista también recoge a la escrita de un diario, como hicieron su abuelo y su padre, con el objetivo de comprender y conocer a sí mismo. Género subjetivo e íntimo, el diario se relaciona con la autobiografía, una vez que es el propio autor quien narra y registra su vida. Sin embargo, cuando la verdad se mezcla a la ficción y a los datos personales del escritor, ese registro se mueve para una nueva situación: la de la autoficción. Involucrado en polémicas y contradicciones teóricas, ese neologismo indica que la frontera entre ficción y verdad desapareció, lo que crea un texto ambiguo para el lector. Para contribuir con las discusiones sobre la autoficción, presentaremos, en un primer momento, las principales teorizaciones y discusiones tanto a respecto de la autoficción, como de la autobiografía y del diario. En un segundo momento, abordaremos el escenario literario nacional brasileño con foco en la obra de Michel Laub, para, luego, examinar como la autoficción se materializa en el *Diario de la caída* y cuál es la relación con el uso del diario como procedimiento de escrita. Será analizado también en que medida la presencia de diferentes diarios, incluyendo o *¿Es esto un hombre?* de Primo Levi, contribuye para que el romance en estudio se aleje del relato histórico y se acerque de la ficción.

Palabras claves: Autoficción. Autobiografía. Diario. Michel Laub. Primo Levi.

ABSTRACT

This work deals with the novel *Diary of the fall* (2011), by Michel Laub, whose narrative focuses on Jewish family of the character narrator. Using his own memory and remembrances, the protagonist calls for writing a diary, as his father and grandfather had already done, with the intention to understand, to know himself. Subjective and intimate genre, the diary relates to the autobiography, since it is the author who truly chronicles his own life. However, when the truth is mixed with the fiction and the personal data of the writer arise in the course of the literary work, this record moves to a new style: the autofiction. Encased on polemics and theoretical contradictions, this neologism indicates that the boundary between fiction and truth disappeared, which creates an ambiguous text to the reader. In order to contribute to discussions on autofiction we present, at first, the main theories and discussions both about autofiction, autobiography and diary. Secondly, we treat the Brazilian national literary scene focusing on the work of Michel Laub, for following, to analyse how the autofiction materializes itself in the *Diary of the fall* and what is its relation to the use of the diary as written procedure. It is also analysed how the different diaries, including *This is a man?* by Primo Levi, contribute for studied novel to stand back from the historic report and approach from fiction.

Keywords: Autofiction. Autobiography. Daily. Michel Laub. Primo Levi.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 O pacto autobiográfico.....	22
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O DIÁRIO ERA SÓ UM DISFARCE PARA ESCREVER UMA FICÇÃO	12
CAPÍTULO I: AUTOFICÇÃO: UM PERCURSO TEÓRICO	18
I.1 Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico	21
I.2 Serge Doubrovsky: o criador.....	23
I.3 Vincent Colonna: tudo pode ser autoficção	26
I.4 Philippe Vilain: uma questão de referencial	28
I.5 Philippe Gasparini: autoficção é um nome mesmo?	29
I.6 Diana Klinger: na autoficção, o autor volta à cena	32
I.7 Biografia, autobiografia, diário: particularidades	35
CAPÍTULO II: OS TEMPOS SÃO DE PÓS-MODERNIDADE	40
II.1 O contexto literário brasileiro contemporâneo.	45
II.2 O real fragmentado	46
II.3 A literatura dentro da literatura.....	50
II.4. Um passeio pela memória do eu: a produção literária de Michel Laub.....	57
CAPÍTULO III: DIÁRIO: UM ESPAÇO DE MEMÓRIAS E DE NARRATIVAS.....	63
III.1 É tempo de reconstruir a memória	63
III.2 Um narrador que conta, um narrador que escreve.	87
III.3 Os diários dentro do diário: a vida que se reconstrói pela escrita.....	98
III.4 Meu diário é uma ficção: rastreando a autoficção	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119

INTRODUÇÃO

O DIÁRIO ERA SÓ UM DISFARCE PARA ESCREVER UMA FICÇÃO

Em tempos de exposição expressiva do “eu” nas redes sociais e nos programas de *reality show*, que vendem a ideia de realidade verdadeira, surgem algumas perguntas: onde começa a vida real e termina a ficcional? Em que lugar começa a ficção e termina o real nestes espaços midiáticos? Na literatura, mais especificamente, na literatura do “eu”, quais são os limites entre realidade e ficção? E se os limites entre ambos se diluíssem e surgissem dúvidas sobre a veracidade da narrativa contada? E se a incerteza girasse em torno da inclusão de elementos biográficos do autor na própria ficção? Afinal, ele estaria escrevendo uma autobiografia ou um romance em que as verdades são pura ficção?

A referência aos termos autobiografia e romance indica dois caminhos bastante distintos: no primeiro, a vida é contada pelo próprio autor e pauta-se pela verdade plena; no segundo, “os romances sempre mentem: eles sempre apresentam uma falsa visão de vida [...], disfarçando-se com o que não é” (VARGA LLOSA, 1984). Em outras palavras, o romance oferece uma verdade duvidosa, que difere da verdade autobiográfica, que exige provas e confirmações.

No contexto da contemporaneidade, a literatura surge como um projeto incerto, sem modelos ou formas. Há uma preocupação com a experimentação, com a reescrita, com a mescla de procedimentos estéticos e o namoro, quando não casamentos, com outras mídias, principalmente, com a Internet. Em relação à verdade absoluta e histórica, elemento essencial para autobiografia, essa se mostra instável. E se pensarmos sobre o sujeito, sobre o “eu”, esse também não é mais um ser histórico e completo (ALVARENGA AGUIAR, 2010). O homem da atualidade é um ser fragmentado, incompleto, que está em constante transformação, especialmente, no que refere à identidade sócio-histórico-cultural (HALL, 2015).

Assim, é nesse cenário bastante instável que surge uma produção que une autobiografia e romance num mesmo espaço. Porém, em que medida essa união materializa “uma prática que já existia, [a] autoescrita” (NORONHA, 2014, p. 7)?

Denominada autoficção, expressão criada por Serge Doubrovsky, em 1977, o neologismo continua a suscitar dúvidas e, mais do que isto, polêmicas e indefinições teóricas. Isso significa que não há um consenso entre os principais estudiosos. Não há uma definição única, mas uma variedade de visões e de versões que, a meu ver, contribuem para discussão

sobre o termo. Além de revelar o quanto tal questão está em sintonia com o este tempo tão relativizado.

Por exemplo, Vincent Colonna propõe uma tipologia com quatro tipos de autoficção. A primeira seria autoficção fantástica, em que a existência do autor-narrador-personagem está pautada na imaginação criativa. A segunda seria autoficção biográfica: é possível verificar o que o autor narra. Na terceira, a autoficção especular, a história não foca o herói ou o autor, pois este aparece refletido num espelho. E a quarta, a autoficção intrusiva ou aural: o narrador personagem comenta e interpreta as experiências que viveu.

Para Philippe Vilain, as informações reais do autor se diluem na autoficção, dando lugar à forma como essa realidade foi sentida. Seria a reinterpretação da realidade, que se transforma em ficção. Já Philippe Gasparini define o termo de origem francesa a partir dos limites da literatura, dos limites entre factual e ficcional. Para ele, a autoficção porta uma característica fundamental da pós-modernidade: a dúvida sistemática, que subverte os limites do real e do ficcional, e mesmo num texto autobiográfico, a fabulação se faz presente. O autor, intencionalmente ou não, pode, por meio da escrita, reelaborar o que viveu. E é por meio da linguagem, que a ambiguidade se faz presente.

Vale ressaltar também a questão da autobiografia.

Philippe Lejeune, autor de “O pacto autobiográfico”, explica que o texto será autobiográfico se autor-narrador-personagem dividirem o mesmo nome, os eventos relatados forem reais e os elementos da narrativa indicarem para o leitor que está lendo uma autobiografia. Porém, se o texto apresentar esses itens, com exceção do último, isto é, indicar que se trata de um romance, tal texto ainda será uma autobiografia? Pensar essa questão é importante, pois foi a partir da leitura de Lejeune que Doubrovsky cria o neologismo autoficção.

Além desses teóricos franceses, que examinaremos em seguida, é importante citar no Brasil a pesquisa de Diana Klinger. Para estudiosa, o termo é um recurso que suscita dúvidas, diferenciando-se de um romance autobiográfico que busca ser essencialmente verossímil. Ela também concebe a autoficção como um produto da pós-modernidade, pensamento semelhante ao Doubrovsky.

Para o teórico francês, conceber a autoficção como uma variação pós-moderna da autobiografia significa que a narrativa do “eu” não possui mais a mesma sinceridade e tão pouco a verdade de uma autobiografia. Em tempos em que a verdade pode ser construída, a ficção revela-se sem constrangimentos e a vida pessoal torna-se a novela da vida real – como sugere os *reality show* –, a ideia de que a autoficção é fruto desse período mostra-se coerente.

Se não há mais verdades absolutas e o sujeito revela-se incompleto e inconstante, a autobiografia e outros registros particulares, como o diário, podem se mostrar bastante duvidoso.

E como a autoficção se materializa na literatura?

Para responder a essa questão, recorro o cenário literário e fixo minha pesquisa na literatura contemporânea brasileira. E tomo como objeto de análise o romance *Diário da queda* (2011), do escritor gaúcho Michel Laub.

A escolha desse escritor foi determinada pelos pouquíssimos trabalhos acadêmicos, no caso, dissertações, sobre sua produção literária. Existem apenas artigos científicos em que as obras de Laub são examinadas e duas dissertações. A primeira pesquisa, *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, e *Diário da queda*, de Michel Laub: notas da inscrição do judaísmo na literatura brasileira contemporânea, de Jessica Sabrina de Oliveira Menezes, compara *Diário da queda* e *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy atendo-se a questão do judaísmo dentro da literatura contemporânea brasileira. Já a segunda, *O narrador de Diário da queda*, de Michel Laub, e a representação da memória na narrativa contemporânea, de Mônica Klen de Azevedo, analisa apenas o *Diário da queda*, focando-se na questão da memória e na sua relação com a literatura.

A seleção de o *Diário da queda* baseou-se também na forma como o texto se constrói e como a autoficção aparece ao longo do romance. Mesclando dados autobiográficos do autor com aspectos ficcionais, o texto se mostra sutil no sentido de criar dúvidas no leitor. Diferente de obras como *O divórcio*, de Ricardo Lísias, em que a ambiguidade e a dúvida são fortes, no romance de Michel Laub, esses elementos existem, porém, são leves, tênues.

Outra questão é o título do texto: diário. Gênero extremamente subjetivo e pessoal, o romance em estudo não só aproxima-se de um, porém refere-se a um, no caso, *É isto um homem?*, de Primo Levi. No entanto, tanto um como o outro não são diários na forma: remetem a uma narrativa cronológica, mas sem datas. No texto de Laub, temos duas narrativas que são frutos da memória do narrador-personagem: a de sua própria família, focando a relação com o pai e a deste com o avô; e o acidente de um colega de escola durante a festa de aniversário deste.

É importante observar que a questão da memória é uma constante na produção literária de Laub. Em seus livros, quase todos narrados são em primeira pessoa; a voz narrativa recorda fatos e experiências com o objetivo de entender quem é agora em relação ao passado. Porém, a escolha de *Diário da queda* não tem ligação só com a memória recordada e com a forma como esse narrador lida com o passado, mas como esse registro foi feito.

Contextualizando o romance de Laub, *Diário da queda* começa com um narrador personagem adulto, que recorda um fato da adolescência em Porto Alegre: João, colega de escola, cai durante a comemoração de seu aniversário de treze anos. O fato marca profundamente o narrador. E à medida que retoma isto, a voz narrativa relembra também a relação com o pai e deste com o avô, judeu sobrevivente de Auschwitz. Entre memórias antigas e narrativas do presente, o sujeito narrativo tenta entender por que o acidente de João o incomoda tanto, assim como o passado histórico cultural judaico, cuja experiência lhe é vazia.

Tal como o narrador-personagem, o autor é judeu, é de Porto Alegre, mora agora em São Paulo e é autor de algumas obras literárias de sucesso. Essas informações poderiam indicar então que *Diário da queda* seria uma obra autobiográfica? Ainda que o autor e o narrador dividam a mesma vida, os relatos narrados são fruto da memória do narrador que recupera fatos anos depois que eles ocorreram. Quem os conta, no momento da escritura da narrativa, é adulto, que além de não ter certeza das lembranças que recupera, admite consumir bebida alcoólica desde os 14 anos (LAUB, 2011).

Outra questão que motivou a escolha desta obra foi a diversidade de vozes presentes na narrativa, como a do pai, a do avô e a de Primo Levi, autor de *É isto um homem?*, publicado depois que o escritor italiano saiu de Auschwitz.

Ao longo das 151 páginas, dividido em 7 partes, *Diário da queda* traz outras vozes, que assim como narrador, escreveram também suas memórias, suas lembranças. No entanto, tais relatos se mostram bastante distintos. O registro do avô não faz referência alguma a sua vida durante e depois da Segunda Guerra Mundial incluindo o período em que esteve em Auschwitz; o pai registra seu cotidiano com o intuito de não se esquecer de eventos já vividos em função do Alzheimer. Já o filho, principal voz, escreve não só para recordar e entender o que viveu, mas, sobretudo, para um futuro leitor: o filho que está para nascer.

Sobre a presença desses supostos diários, redigidos pelo avô do narrador e pelo Primo Levi, percebe-se uma diferença significativa. Embora as duas figuras tenham ido para Auschwitz e, mais tarde, ambos escreveram suas memórias, seus textos são distintos em relação às experiências que viveram. Enquanto um cria “um mundo como deveria ser” (LAUB, 2011, p. 40), o outro se distancia da “imaginação”, da ficção, pois seu relato é fiel à realidade vivida. Num evidente diálogo intertextual, é preciso observar que a referência ao texto de Levi prenuncia uma questão histórica que percorre todo o romance de Michel Laub e que se relaciona fortemente com a autoficção.

A partir das premissas apresentadas, esta investigação tem como objetivo analisar como a autoficção parece em o *Diário da queda*, de Michel Laub. Pretende-se examinar também em que medida a presença e o uso do diário relaciona-se com a autoficção.

Almeja-se assim responder as seguintes hipóteses:

Embora a narrativa seja em primeira pessoa, forte indicativo de subjetividade e de elementos autobiográficos do autor, o texto pode ser visto como autoficção?

Ao escolher o gênero diário, como sugere o título, como o narrador estaria colaborando para materializar a autoficção? Uma vez que se trata de um gênero subjetivo e bastante pessoal, o diário abre espaço para que o leitor conheça a intimidade que só o narrador sabe. Porém, ao usar esse gênero, a voz narrativa estaria seguindo o mesmo caminho de outras personagens citadas em seu relato que também utilizam o diário?

Porém, mais do que escrever um diário, o narrador também os lê, como, por exemplo, *É isto um homem?*, de Primo Levi. Assim, ao citá-lo, o narrador estaria aproximando-se ou afastando-se do relato histórico?

Para responder essas questões, esta dissertação se dividirá em três capítulos.

O primeiro capítulo – Autoficção: um percurso teórico – apresentará como o próprio título indica o percurso teórico sobre a autoficção. Esse trajeto tem como objetivo principal não só explicar o que é autoficção, mas também mostrar como cada estudioso concebe o termo. Além disso, é importante destacar que neste mesmo capítulo apresentarei os principais aspectos sobre biografia, autobiografia e diário. Ainda que suas características sejam de conhecimento público, é essencial enfatizar as diferenças e como autobiografia e diário se relacionam com a autoficção.

O segundo capítulo – Os tempos são de pós-modernidade –, que assim como o primeiro, divide-se em quatro subtítulos. O intuito é entender o cenário não só histórico-cultural, mas também refletir o que é a contemporaneidade e como esse momento relaciona-se com a autoficção. Neste capítulo, além disso, pretendo examinar o cenário literário brasileiro, mostrando suas particularidades e os principais aspectos da produção literária de Michel Laub, incluindo um percurso pelos seus seis romances.

Já o terceiro capítulo – Diário: um espaço de memórias e de narrativas – tem como objetivo principal analisar o penúltimo romance de Laub: *Diário da queda*. Nesse capítulo, examinarei o registro da memória do narrador, de seu pai e de seu avô, e como essa memória está ligada a questão do tempo fragmentado e não linear. Analisarei também a intertextualidade entre a obra em estudo e *É isto um homem?*, de Primo Levi e de que forma

esse diálogo se materializa no texto laubiano. Porém, o foco principal é investigar como a autoficção aparece no livro e como o gênero diário relaciona-se com o neologismo francês.

Além disso, será analisado como o narrador redige o seu relato, de que forma os recursos narrativos e linguísticos contribuem para esse diário seja mais ficcional do que histórico. Vale observar que à medida que essa investigação for acontecendo, os comentários que esse narrador faz sobre as memórias que recorda, lê e escreve serão estudados, atendo-se assim a presença da metaficção. Por último, será investigado de que forma a autoficção, como estratégia literária, manifesta-se ao longo do romance.

É essencial assinalar que ao longo deste estudo serão citadas obras não só do autor em estudo como de outros autores, com o intuito de perceber as diferenças entre eles no que se refere à autoficção.

CAPÍTULO I

AUTOFIÇÃO: UM PERCURSO TEÓRICO

O termo autoficção define-se pela inclusão do autor na própria obra, diluindo assim a fronteira entre ficção e realidade. O interesse pelo vocábulo surgiu quando pesquisava a literatura contemporânea e esse interesse ganhou maior importância durante a leitura de *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schollhammer, e, mais especificamente, do capítulo “O sujeito em cena”. Nesse texto, o autor comenta o termo a partir da análise de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza:

[...] no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiográfica fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção [...] (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107).

Tal como a definição apresentada, Schollhammer destaca a ficcionalização da vida do autor e que tal ato quebra o compromisso que o gênero autobiográfico oferece. Em outro fragmento, ele diz:

[...] A propensão de autoencenação autoral, a inclusão de referências e pistas autobiográficas podem, nesse sentido, ser lidas não apenas como sintoma da espetacularização da figura do autor e das condições de produção do livro, mas como “dispositivos de exibição de fragmentos do mundo”, que se apresentam de modo a produzirem perspectivas e ópticas sobre um processo em movimento, e não posições subjetivas de observações fixas e objetos concluídos. Ao desestabilizar as sólidas posições de autor, personagem e leitor, essa espécie de estratégia performativa consegue relativizar a realidade referida pela narrativa na construção de um perspectivismo complexo que concretiza a situação de exibição e observação, ao questionar a realidade representada tal como aparenta espontaneamente. O autor procura, em outras palavras, dar realidade à situação de observação, incluindo o leitor na exposição direta dos fatos, ao mesmo tempo que questiona o perspectivismo cenográfico ao qual a observação está submetida e que afeta a veracidade e a confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quando do leitor (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 111-112).

Embora longa, a citação é significativa, pois, além de complementar a definição dada anteriormente, levanta outras questões. A primeira questão é o quanto a “autoencenação

autoral” não é uma autopromoção do escritor. Atendo-se ao aspecto “celebridade” que tal exposição proporciona, Karl Erik Schollhammer reflete o valor que a mídia dá à vida particular do escritor, além da própria obra literária. O teórico comenta também que a autoficção, como procedimento, desestabiliza “sólidas posições de autor, personagem”, uma vez que há um questionamento da “realidade representada espontaneamente”. Essa estratégia, portanto, quebra a confiabilidade que autor, narrador-personagem oferece ao leitor, além de afetar a veracidade que a representação transmite. Se há no texto literário elementos autobiográficos, esses podem não ser tão confiáveis ou verossímeis quanto pode se imaginar. Assim divisão entre ficção e não ficção embaralha-se, o que dificulta a identificação em separado desses elementos pelo leitor.

Na autobiografia, por exemplo, a ideia de verdade é patente. O mesmo pode ser dito sobre a biografia: o que se conta ali sobre a vida do biografado é real, podendo ser verificado através de documentos e outros registros. Porém, ao adentrarmos no universo da autoficção, essas confirmações perdem força e, ao se misturarem à ficção, o limite entre factual e ficcional desaparece.

Em tempos de reality shows, de blogs e de redes sociais, a vida real é transmitida 24 horas. Na literatura, obras autobiográficas e biográficas ganharam destaque e público, assim como as cinebiografias, que lotam as salas de cinema e encantam o público. Nunca se valorizou tanto o mundo privado como agora. É momento de falar e de escrever sobre o “eu”. Nesse ponto, a autoficção revela-se um procedimento importante, porque, embora o “eu” seja expresso, ele não é completamente verdadeiro, pois contar de si é ficcionalizar-se, e, mais do que isso, é brincar com a superficialidade da contemporaneidade (AZEVEDO, 2008).

Na falta das grandes narrativas, dos grandes romances formativos do eu, das certezas de um cânone estável no qual se apoiar, talvez valha a pena apostar que a cena literária do século XXI, precária e instável, já apresenta novas estratégias de representação, “elementos singulares que estão em trânsito, propensos a circunscreverem modalidades inéditas de experiências” (FATORELLI, 2006, p. 19 *apud* AZEVEDO, 2008, p. 33).

As certezas de outrora já não existem mais. O século XXI se revela incerto, duvidoso, precário. E as grandes narrativas que construíram o passado perderam-se ou, simplesmente, desapareceram. Diante de um cenário tão instável, só resta às narrativas do “eu” buscar outras estratégias de representação e de registro das experiências. Nesse sentido, ao afirmar que a autoficção é a autobiografia da pós-modernidade, Doubrovsky explicita que este período

histórico cultural é marcado por rupturas em relação ao que existia antes, a única certeza é a de que não temos mais certezas. Só fragmentos, multiplicidades (QUADRADO, 2006).

É nesse contexto que o indivíduo, ainda que se torne livre de suas obrigações sociais, não tem mais referências. O homem centrado, único e racional de outrora, é agora, na contemporaneidade, um sujeito sem uma identidade fixa, que em função dessa mobilidade, tornou-se um ser inacabado, contraditório, fragmentado (HALL, 2015).

Neste sentido, a fala de Adriano Schwartz, no artigo “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo”, reforça essa ideia:

Nos espaços em que se espera a “verdade” – o ensaio, a crítica, a entrevista, o diário –, invenção; nos espaços em que impera a invenção – o romance, o conto [...] [e] ao colocar todos esses diferentes “lugares” em xeque, o escritor reinsere neles um grau necessário de instabilidade e revaloriza o papel ativo do leitor no jogo literário, bem como o próprio jogo (2013, p. 89).

Se não existe mais um indivíduo pleno e completo, o contexto histórico cultural se mostra bastante nebuloso, os espaços de verdade e de invenção, que reinavam totalmente, passam a ser questionados ou subvertidos. Logo, a autoficção é, a meu ver, um produto desta contemporaneidade incerta e relativa, em que o registro do real tornou-se tão arriscado e duvidoso, principalmente no início do século XXI.

De certa forma, essas novas táticas de registros coincidem com a forma que o real aparece na autoficção. Embora a narrativa surja de dados reais do autor, dentro do espaço da ficção, o real torna-se instável, precário, o que impossibilita sua comprovação. Os limites entre fatos factuais e ficção desaparecem na autoficção, o que aparenta ser verdadeiro, pode ser apenas ficção. Nas palavras de Silviano Santiago: “A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor” (2011, p. 22).

A fala de Santiago é significativa, porque os recursos linguísticos fazem com que o texto, mesmo escrito a partir da biografia do escritor ou de informações históricas, aproxime-se mais da ficcionalidade do que do compromisso com a verdade, com a realidade, com a História (MIGNOLO, 1993, p. 122). É importante considerar que a linguagem é um elemento essencial para compor, para criar o texto literário. E no caso da autoficção, os expedientes linguísticos são empregados para que a verdade se mescle a ficção, e suas fronteiras ganhem um manto de sutileza, impossibilitando sua identificação, ou seja, onde a verdade termina e a ficção começa. Sendo assim, ao ignorar o narrar ou o escrever poeticamente, perde-se um

aspecto importante sobre a literatura: o trabalho com a linguagem, item que será examinado também.

Logo, entre a verdade e a mentira, entre a ficção e a realidade, surge a autoficção, envolvida em dúvidas e, principalmente, polêmicas que mesmo passado 40 anos desde sua criação, continua suscitando discussões e estudos. E são essas discussões controversas (HIDALGO, 2013a) que apresentarei agora.

I.1 Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico

Antes de adentarmos no universo da autoficção, é importante conhecer os principais aspectos sobre a autobiografia. Em “O pacto autobiográfico” (“Le pacte autobiographique”), Philippe Lejeune constrói “um inventário de textos autobiográficos [para] entender seu funcionamento, mas, sobretudo, um modo de legitimar o gênero” (2014, p. 8), ou seja, mais do que sistematizar o estudo da autobiografia, ele quer incluí-la no hall de obras literárias.

Segundo o teórico, a autobiografia define-se como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Entram nessa definição quatro categorias que farão o texto ser uma autobiografia: ser uma narrativa em prosa, tratar da vida individual de uma personalidade, cuja identidade não seja só real, mas também igual a do narrador e da personagem, e a perspectiva da narrativa seja retrospectiva, isto é, do passado (2014). Outra questão que Lejeune examina, a partir dessa definição, é a identidade do autor, narrador e personagem.

Na autobiografia deve existir identificação entre autor e narrador, o nome que aparece na capa da obra sempre vai se referir ao autor, à pessoa real, evitando criar dúvidas, como acontece nos romances autobiográficos: “[...] textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2014, p. 29, grifo do autor). Em outras palavras, o romance autobiográfico nega a identidade entre autor e personagem e cria dúvidas para o leitor. Já na autobiografia, tal identificação é notória. Não há equívocos em relação a isso, pois o texto e o narrador indicam para o leitor que a narrativa contada é real.

O autor de uma autobiografia, segundo Lejeune, elabora um pacto autobiográfico, no qual aponta para o leitor que está lendo uma autobiografia e que o nome do autor é o mesmo para o narrador-personagem. Diferentemente do pacto romanesco, que além da não

coincidência entre autor e narrador, o texto traria o subtítulo “romance”, assinalando que se trata de uma ficção. Essa diferença de pacto assim como de identidades entre narrador-personagem e autor pode ser observada na tabela a seguir.

Tabela 1: O pacto autobiográfico

nome do personagem →	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Pacto ↓			
Romanesco	1 a romance	2 a romance	
= 0	1 b romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico		2 c autobiografia	3 b autobiografia

Fonte: Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 33.

Como se observa no quadro acima, conforme as combinações entre nome do autor e da personagem com o tipo de pacto escolhido acontecem, descobre-se “o efeito que a combinação produz no leitor” (2014, p. 33). E as expressões “= 0” significam não tem nome e pacto ausente, respectivamente. O item “indeterminado” seria um texto cujo autor é indeterminado. Porém, o que chama atenção nessa tabela são as casas vazias.

O mesmo nome para o autor e para a personagem com o pacto romanesco ou um nome diferente para o autor e para a personagem com pacto autobiográfico faz surgir dois espaços vazios: um no lado direito e outro no lado esquerdo. Sobre essas casas cegas, principalmente a da direita, Lejeune diz: “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impedira que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente [...]” (2014, p. 37). Ainda que “a coisa” produza “efeitos interessantes”, o teórico não tem nenhum exemplo em mente para nenhum dos casos, restando-lhe apenas “as casas cegas”. Na verdade, o exemplo só aparece em 1977, quando Serge Doubrovsky publica *Fils* intrigado com a leitura de “O pacto autobiográfico”.

É importante ressaltar que, mais do que sistematizar a autobiografia, o estudo de Lejeune ressuscitou a figura do autor, uma vez que o pacto autobiográfico foca a relação entre

autor e leitor. Esse ressurgimento coincide com “A morte do autor”, de Roland Barthes, publicado no mesmo período, décadas de 1960 e de 1970.

Em “A morte do autor”, Barthes diz que é comum buscar no autor a explicação para o texto, porém “é a linguagem que fala, não o autor” (1988, p. 66), ou seja, o elemento mais importante numa obra literária é a sua linguagem e não o seu autor. Desqualificando a imagem do autor, o teórico francês crítica a ideia de analisar uma obra literária através da vida do escritor. Para ele, “[...] a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (1988, p. 70), é o leitor que cria o texto e também o seu sentido. E ao valorizar mais essa relação, Barthes exalta a leitura, pois é nesse momento que o significado do texto aparece. E a cada nova leitura, novos significados vão surgindo.

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é no autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura [...] (BARTHES, 1988, p. 70).

A literatura ou “escrituras” como entende Roland Barthes, origina-se de “várias culturas”, contudo, essa “multiplicidade” só ganha significado com o leitor. É ele que reunirá todas as diferentes ideias e produzirá o sentido do texto. Valorizando mais o leitor e a leitura, assim como o texto, “A morte do autor” se opõe claramente ao pacto autobiográfico de Lejeune. Enquanto este exalta a figura do autor e vê nele o elemento chave para que o texto seja uma autobiografia; aquele mata o autor, pois sua presença não é tão importante quanto à escritura e sua relação com o leitor. Na verdade, a reflexão sobre a autobiografia não só retoma a figura do autor como abre caminho para a elaboração da autoficção que, na visão de Doubrovky, seria a autobiografia da pós-modernidade.

I.2 Serge Doubrovsky: o criador

Movido pela leitura de “O pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, e intrigado com as casas vazias cujo autor-narrador-personagem possui homonímia, isto é, o mesmo nome, Serge Doubrovsky escreve *Fils*, (1977). Na quarta capa desse livro, aparece pela primeira vez a palavra autoficção que viria a substituir outros termos como memórias, autobiografias, escritas íntimas, escritas do eu.

A primeira questão que surge é o nome do autor. Tomando como base a própria obra literária, Doubrovsky comenta que o seu nome, que seria o mesmo do narrador-personagem, apareceu aos poucos no primeiro texto e de forma mais evidente em sua última obra *Un homme de passage (Um homem de passagem)*.

Homonímia autor-narrador-personagem dá ao texto um estatuto que o inscreve no pacto autobiográfico. Olhando, entretanto, um pouco mais de perto, um “eu referente” (no presente) não conta a experiência de um “eu referido” (no passado), o que é a estrutura normal de uma narração autobiográfica. [...] A enunciação e o enunciado não estão separados por um necessário intervalo, mas são simultâneos (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

No trecho transcrito de “Mon dernier moi” (“O último eu”), o teórico diz que a homonímia entre autor-narrador-personagem insere o texto no pacto autobiográfico. E que o “eu referente” e o “eu referido” apareceriam simultaneamente, sem qualquer divisão. O que chama nossa atenção, além do texto exigir a homonímia, é o fato desses “eus” surgirem juntos. Não há uma separação entre enunciação e enunciado, entre passado e presente, eles são simultâneos, o que pode criar para o leitor uma dúvida importante.

Sobre isso, o estudioso comenta que os fatos narrados precisam se referir “à existência real de um autor” (DOUBROVSKY, 2014, p. 121). O que o escritor narra em seu texto deve ser “real”, precisa ter acontecido realmente. No entanto, a partir dessa exigência, surge um problema. Será que o “eu” registra tudo o que lhe aconteceu sem omissões ou esquecimentos?

Ao pensarmos na autobiografia, reconhecemos que estamos diante de um texto em primeira pessoa, cujo narrador-personagem é o próprio autor. Para contar a sua história de vida, ele recorre à própria memória. Segundo Doubrovsky “nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam [...] falsas lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades de causa” (2014, p. 122). Afirmando que a memória é um espaço incompleto e não confiável, o inventor do neologismo comenta que a memória pode ser remanejada de acordo com a necessidade do momento. Tanto que ele mesmo diz que toda autobiografia “comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

Logo, por mais sincera que a narrativa autobiográfica seja sempre existirá, em sua opinião, a possibilidade de ela ter sido reorganizada ou mesmo alterada, tornando-se ficção. Assim, qual seria a diferença entre a autoficção e a autobiografia clássica? Para Serge Doubrovsky:

[...] a relação do sujeito consigo mesmo mudou. Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido (2014, p. 122-123).

Fazendo referência às importantes pesquisas sobre a psicanálise, desenvolvidas por Freud, principalmente, Doubrovsky aponta para um ponto bastante significativo a respeito da autobiografia: acessar o “eu” interior é uma atitude ilusória. Ao ganhar o registro narrativo, a memória aparece ordenada cronológica e linearmente, indicando que ela foi remanejada, planejada. Para o escritor francês, a autobiografia não tem mais validade, pois as lembranças ali registradas passaram por uma seleção, por um recorte. Além disso, a memória é um espaço desordenado, não linear, ninguém as relata tal como ocorreram. Revelando uma proximidade com a psicanálise, conforme a autoficção começou a ser estudada e refletida, essa relação foi se diluindo. A partir do momento que as lembranças são retomadas e reorganizadas, o lado psicanalítico perde força, porque, segundo o criador do termo autoficção, falar de si é ficcionalizar-se.

Outro ponto que precisa ser examinado é a questão do subtítulo “romance”. Embora a autoficção surja de dados autobiográfico do seu autor, o texto traz estratégias típicas de um romance. Ainda que o aspecto referencial seja notório na autoficção, os fatos ali registrados são originados da memória e não passa confiabilidade. Ela pode ter sido reinventada ou recriada. No entanto, mesmo que esse material autobiográfico possa ser verificado, o texto autoficcional faz uso de técnicas narrativas típicas do romance. Há um trabalho estético e o subtítulo romance indicaria isso, embora a verdade seja o objetivo perseguido pelo autor. Assim, a obra seria apresentada:

[...] como *romance*; uma preocupação formal original; uma urgência de verbalização imediata da situação vivida; a reconfiguração do tempo linear da narrativa; o emprego do “presente” e não do passado, como nas autobiografias tradicionais; o engajamento do autor em relatar apenas “fatos estritamente reais”; a pulsão do escritor de se revelar em sua verdade [...] (HIDALGO, 2003a, p. 225).

Além dos aspectos já comentados sobre a autoficção, o trecho refere-se à autobiografia. Ao se analisar a formação dessas palavras, verificamos um ponto comum: ambas são formadas pelo prefixo *auto*, que significa *próprio*, que se une a biografia, do grego *biographia*, de *biós*, vida; de *graphein*, escrever (MASSAUD, 1978, p. 63); e a ficção, ato ou efeito de fingir, fingimento; coisa imaginária, invenção, respectivamente (AURÉLIO, 1995, p. 295). Logo, autobiografia é o relato objetivo feito pelo próprio escritor, que tenta dar conta de toda sua existência. Já autoficção, o escritor também apresenta a história de sua vida, porém, mesclada à ficção.

No entanto, tais fatos devem ser “estritamente reais”, é do real, é da verdade do autor que a autoficção surge, ainda que a ficção a transforme. Um ponto que deve ser referido mais uma vez é a identidade onomástica: uso de nomes próprios no texto literário. Ainda que tal questão não apareça no fragmento acima, ela é a base para que narrativa seja autoficcional, segundo Doubrovsky. Porém, à medida que este percurso teórico avança, nota-se que a autoficção vai ganhando outras interpretações.

I.3 Vincent Colonna: tudo pode ser autoficção

Em *Autofictions et autres mythomanies littéraires* (2004), fruto de sua tese de doutorado, sob orientação de Gérard Genett, Vincent Colonna propõe outras reflexões sobre a autoficção dividindo-a em quatro grupos diferentes.

O primeiro tipo de autoficção é autoficção fantástica: o autor estaria no centro da autobiográfica, contudo sua existência e sua identidade são transfiguradas para uma história irreal, indiferente à verossimilhança; inventa-se uma existência para ele. Em outras palavras, enquanto o enredo é inventado, a vida do autor mantém-se fixa, real. O segundo tipo é autoficção biográfica: o autor é ainda o herói de sua história e sua existência é fabulada a partir de dados reais, mais próximos da verossimilhança. Há uma verdade, ao menos subjetiva, que é passível de confirmação.

Nas palavras de Vincent Colonna, seria um “mentir-verdadeiro”: “o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau e prolongado por Leiris, não permitia” (2014, p. 46). Um autor pode romancear sua vida que isso não vai comprometer nem ele nem a narrativa. Nota-se a presença de uma questão estética que não precisa ser exata. Pelo contrário, a autoficção biográfica pode distorcer as informações reais confundindo-se com a tradição autobiográfica.

Outra questão que Colonna também discute é a presença do nome próprio. Segundo o teórico, dar um nome próprio para a personagem, era um procedimento anterior à autoficção, já que “no pós-guerra, o romance autobiográfico era frequentemente nominal” (2014, p. 51), pois para fazer o seu registro, é preciso provas, nomes. Logo, tal discussão torna-se excessiva, porque os nomes das demais personagens, ainda que verdadeiros, para o leitor comum serão desconhecidos, com exceção o do autor, o único realmente conhecido.

Em linhas gerais, para Vincent Colonna essa discussão é absurda, uma vez que dizer o nome, numa obra autobiografia seria uma confirmação de que aquele fato narrado é real. Porém, é importante lembrar que dizê-lo, ainda que seja um procedimento original dentro da autoficção, pode ocasionar problemas jurídicos – como, por exemplo, uma pessoa citada em uma determinada obra literária, pode processar ao autor – e dúvidas. Assim, a citação de um nome – como o do autor ou não –, pode estar também envolta em distorções ou mesmo mentiras. Nomear o autor, o narrador ou a personagem não significa certeza absoluta.

O terceiro tipo é a autoficção especular. Ela está baseada

[...] em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho [...] é preciso pensar no procedimento do “quadro dentro do quadro” [...]. *As meninas* (1656) de Velásquez é um exemplo frequentemente comentado dessa tradição pictórica [...] (COLONNA, 2014, p. 53).

Recorrendo ao belíssimo quadro de Velásquez, *As meninas*, Colonna exemplifica a autoficção especular como um procedimento em que o autor escreve como se estivesse fora da narrativa. As emoções são descritas como se fossem um reflexo daquilo que realmente ocorreu. A presença do autor dentro da narrativa só é notada em função do espelho que reflète sua “silhueta”. Assumindo uma posição bastante semelhante ao do narrador observador, o autor narra o que observa, já que está fora da história. E ao dar como exemplo o quadro de Velásquez, Vincent Colonna indica que neste terceiro tipo de autoficção, a preocupação é como a narrativa é contada, que impressões o autor-narrador quer passar. Em outros termos, a história seria fruto da interpretação de seu autor.

O quarto tipo é a autoficção intrusiva (autoral): o “escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga [...]” (COLONNA, 2014, p. 56). O narrador-autor dirige-se ao leitor, faz longos comentários e discursos a respeito da

narrativa que escreve. Sobre essa última definição, além de aproxima-se do narrador observador, nota-se uma preocupação em comentar o relato, tal como acontece numa narrativa metaficcional.

Procedimento recorrente na contemporaneidade, a metaficção expõe o percurso de construção do texto literário, em que o narrador é também escritor e comenta, discute a elaboração de seu texto (HUTCHEON, 1984, p. 1, *apud* REICHMANN, 2006, p. 334). E esse recurso fica evidente quando Colonna diz “[...] o escritor pode se tornar personagem, o personagem escritor, o leitor pode se ver no meio do complô maquinado pela ficção [...]” (2014, p. 55). Na metaficção, o narrador torna-se personagem e comenta constantemente o texto que escreve. Evidenciando o lado fictício da história que conta, é como se o autor narrador mostrasse para o leitor que sua narrativa pode ter sido distorcida, ou mesmo alterada.

Para Vincent Colonna, portanto, a autoficção seria “um conjunto de procedimentos de ficcionalização de si. De modo que a autenticidade dos fatos deixou de ser vista como condição de possibilidades: foi, ao contrário, a exploração do imaginário literário que passou a ser valorizada” (JEANNELLE, 2014, p. 133). Em outras palavras, a autoficção seria um recurso literário, em que o material autobiográfico do autor, mesmo que saído da realidade, pode ser fictício. E ao realçar mais a invenção de uma personalidade, de uma existência, Colonna amplia significativamente o sentido do neologismo, indo por um caminho diferente de Serge Doubrovsky.

I.4 Philippe Vilain: uma questão de referencial

A partir da própria produção literária, Philippe Vilain relê seus manuscritos com o intuito de examinar “a questão do referencial sob o ângulo da crítica genética” (2014, p. 165), e a sua transposição para a autoficção. Seguindo o mesmo pensamento de Doubrovsky – “se me rememoro, me invento” (VILAIN, 2014, p. 168) –, Vilain observa de que forma a linguagem constrói o referencial.

Ele diz que “[...] ao ser rememorado, o referencial se *reelabora* constantemente, se reproduz e se dá a ler em sua unidade própria como variação dele mesmo” (2014, p. 168, grifo do autor). Essa fala é de extrema importância, pois se a memória é reordenada ao ganhar o registro literário, o referencial também se reelabora. Em outras palavras, se é a linguagem que cria o referente de uma obra autoficcional, este referente pode ter sido manipulado.

Ao comparar seus manuscritos com as versões publicadas, o teórico aponta que há um acréscimo de referentes:

[...] o texto publicado modifica nomes e o contexto do manuscrito (Rouen se transforma em Paris, aquele que se recusou a prestar serviço militar se torna agente de seguros e escritor, E. vira Elisa etc.), no último momento, como se a escrita pretendesse conservar, durante o maior tempo possível, as referências do real e mascarar as referências um pouco antes de fazer delas seu real de referência; é como se a escrita pretendesse extrair dessas referências toda a carga afetiva, a verdade sensível, emocional, que é, a meu ver – fidelidade muito rousseauiana ao que foi sentido, experimentando –, uma verdade talvez mais essencial, embora impossível de ser comprovada, que, abolindo a temporalidade de dois contextos diferentes, produzindo uma “ilusão referencial”, assegura uma permanência do “eu” entre o antetexto e o texto, entre o verdadeiro e o verossímil e, ao mesmo tempo, significa a via decididamente autoficcional tomada pelo escritor (VILAIN, 2014, p. 175-176).

O trecho é relevante, porque evidencia a transformação pela qual a informação real passa. Ainda que a “escrita” tente conservar “toda a carga afetiva, a verdade sensível” do referencial, ao ser transposto à escrita produz uma “ilusão referencial” que, de acordo com Vilain, torna-se “impossível de ser comprovada”. Ao observarmos o exemplo que abre a citação acima – “Rouen se transforma em Paris” –, fica claro que a linguagem associada ao trabalho obsessivo de reescrita (que o próprio estudioso assume realizar) não dá conta de registrar o real, pois este se modifica, ficcionaliza-se, criando assim outro referencial.

Obviamente a questão do referencial é um problema que não se limita apenas a autoficção. Segundo Antoine Compagnon, a literatura pode falar tanto do mundo como de si mesma. A discussão, porém, mais importante que o autor de *O demônio da teoria* traz é que a linguagem, peça primordial para literatura, não dá conta de materializar o referente. Na verdade, a literatura inventa mundos, cria novos referenciais, que de acordo com Philippe Vilain seria uma reelaboração, um espaço em que o referencial, embora diferente do original, produz um outro mundo: o literário.

I.5 Philippe Gasparini: autoficção é um nome mesmo?

Em “De quoi l’autofiction est-elle le nom?” (“Autoficção é o nome de quê?”), Philippe Gasparini apresenta um trajeto teórico importante a respeito da autoficção. Sua reflexão parte de uma discussão bastante relevante dentro dos estudos literários: os limites da literatura, já que as noções básicas do factual e do ficcional são questionadas na autoficção, principalmente. É fundamental pensar essa questão, pois a autoficção, segundo os teóricos já apresentados, mescla real e ficção. Ainda que a narrativa parta de um fato real, se tomarmos a

definição restrita sobre o termo, esse acontecimento verdadeiro mistura-se à ficção, o que impede que o leitor perceba claramente os limites entre elas.

Sobre a obra de Doubrovsky, Gasparini diz que:

Fils se inscreve num procedimento de invenção, de inovação, de pesquisa e pertence ao campo da ficção, da autoficção [...] não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem “dar feição” a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção (GASPARINI, 2014, p. 186-187).

No fragmento citado, o teórico francês concorda com o autor de *Fils*, de que a autoficção é um espaço impossível de “se contar sem construir um personagem para si”. O mesmo acontece com a narrativa: ela não existe sem uma “seleção, amplificação, reconstrução, invenção”, ou seja, ao ser escrita, a história passa por um processo de escolha, de acréscimo ou de redução e de criação. Em outras palavras, a autoficção é um procedimento resultado de um trabalho estético feito com a linguagem. Tanto que Gasparini comenta que a obra de Doubrovsky está no campo da “ficção”. Logo, a concepção do neologismo surgiu de uma definição norte americana de “fiction” para depois seguir a etimologia latina: “fingeri” que significa “afeiçoar, fabricar, modelar” (GASPARINI, 2014, p. 187), isto é, escrever ficção seria fabricar uma realidade, modelá-la conforme desígnio do escritor.

Mais do que seguir o mesmo raciocínio de Doubrovsky, Gasparini entende a autoficção como uma autofabulação, no qual público “é informado, ou desconfia desde o início, que a história ‘nunca aconteceu’. Na autoficção voluntária, ele pode ser enganado, apesar da menção ‘romance’, pela aparência autobiográfica da narrativa” (GASPARINI, 2014, p. 204). Neste sentido, a autoficção seria não só um termo mais adequado, como também uma indicação de que o texto lido é um “romance”, logo uma ficção, apesar dos elementos remeterem a autobiografia. Sobre isso, Gasparini afirma que a autoficção não propõe nenhum novo tipo de contrato de leitura. Ela pode ser lida como

[...] autobiografias, ou pedaços de autobiografias; outros são lidos como romances, principalmente aqueles que se apresentam visivelmente como autofabulações. A maioria deles desenvolve estratégias de ambiguidade que os inscrevem na tradição do romance autobiográfico, mesmo se o herói-narrador tem o nome do autor, pois essa homonímia funciona somente como um indício suplementar de referencialidade, suscetível de ser contrabalançado por indícios de ficcionalidade igualmente convincente (2014, p. 204-205).

Neste fragmento, ele aponta para a recepção da leitura do texto autoficcional como também para a inserção do subtítulo “romance”, fazendo que o público se confunda. Essa confusão surge das “estratégias de ambiguidade”; a autoficção traz esses recursos em sua construção. Mesmo que o autor e o narrador-personagem tenham o mesmo nome, esse indicativo de referencialidade é suplantado pela ficcionalidade do texto. Ao incluir essa questão na discussão, Gasparini retoma um ponto importante sobre a autoficção já dito: os limites entre factual e ficcional.

Ao elaborar tipos de ficcionalização do vivido, que podem aparecer na autoficção, como o inconsciente, (por erros, esquecimentos, seleções, deformação do autor); a autofabulação em que o autor tenciona uma série de situações imaginárias; e a autoficção voluntária, “que passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança” (2014, p. 203); Gasparini deixa claro que a autoficção subverte os limites do real e do ficcional. Mesmo um texto autobiográfico, a fabulação se faz presente. O autor, por intenção ou não, pode, por meio da escrita, reelaborar o que viveu. Tanto que ele entende a autoficção como uma aventura da linguagem: é através da linguagem que a ambiguidade se faz presente.

Entretanto, outra questão se faz presente: “[...] é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual” (GASPARINI, 2014, p. 184). Ao incluir essa problemática em seu estudo, o estudioso francês retoma o ponto mais polêmico do neologismo: se é um gênero ou um procedimento literário. Sem uma conclusão definitiva a vista, ele busca um limite para o neologismo dubrovskiano, já que a “autoficção se tornou, hoje, o nome de todos os tipos de textos em primeira pessoa. Funcionado como um ‘arquigênero’ [...] todo ‘o espaço autobiográfico: passado e contemporâneo, narrativo e discursivo; com ou sem contrato de verdade’” (GASPARINI, 2014, p. 214). Ao chamar autoficção de “arquigênero”, fica claro, para o teórico, a generalização do vocabulário, como se qualquer texto em primeira pessoa, seguindo ou não as características da autoficção, fosse nomeado como tal.

Por isso que na opinião de Gasparini o ideal seria usar o termo “autonarração”, cunhado por Arnaud Schmitt, que se diferencia da autobiografia tradicional em, no mínimo, três pontos: fragmentação, metadiscorso e a alteridade. Os autores trabalhariam com pedaços de memórias sem ter a finalidade de registrar sua vida inteira ou de explicá-la ou de justificá-la ou mesmo de apresentar uma imagem real dela (GASPARINI, 2014). Em sua opinião, o termo deveria ser utilizado para designar textos realmente autoficcionais,

[...] textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. No entanto, a partir do momento em que são designados pelo neologismo um pouco mágico de “autoficção”, eles se tornam outra coisa. Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela (GASPARINI, 2014, 2014, p. 217).

O trecho transcrito deixa claro que a autoficção só deve nomear textos em que o leitor identifique o “autor-herói-narrador”, em que o “duplo contrato de leitura” se faça presente. Esse duplo contrato de leitura teria relação com o pacto tanto romanesco como biográfico. O leitor perceberia que a realidade do autor foi ficcionalizada. Portanto, ao preferir autonarração e não autoficção, Gasparini tenta organizar uma série de definições contraditórias, porém, ele tem consciência que o neologismo criado por Doubrovsky continuará “embaralhando as cartas” (GASPARINI, 2014, p. 217).

Evidentemente, o comentário é chistoso, contudo, revela um aspecto significativo sobre a reflexão teórica sobre a autoficção: trata-se de uma expressão envolta de controversas e de nevoeiros que mesmo passados mais de quatro décadas, continua e continuará impreciso, polêmico tanto quanto a pós-modernidade.

I.6 Diana Klinger: na autoficção, o autor volta à cena

O percurso teórico apresentado fixou-se na sua origem e nas reflexões que os pesquisadores franceses realizaram. Porém, ao cruzar o Atlântico, a autoficção encontrou na América tanto do Norte como do Sul, terreno fértil para se desenvolver não só teórico, mas também literariamente. No espaço da academia, o neologismo francês tem ganhado cada vez mais atenção nos trabalhos acadêmicos dos mais variados níveis. Observando o cenário brasileiro, destacam-se inúmeros estudos sobre a autoficção. Dentre esses destaque o de Diana Klinger, cuja pesquisa não fala apenas da autoficção na literatura contemporânea brasileira como a compara com obras latino-americanas, mais especificamente, argentina e colombiana.

Diana Klinger é autora do livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012), fruto de sua tese de doutorado, em que estuda quatro romances:

Nove noites, de Bernardo Carvalho, *Noches vacías*, de Washington Cucurto, *La virgen de los sicários*, de Fernando Vallejo, e de João Gilberto Noll, *Berkeley em Bellagio*.

Nesta pesquisa, Klinger analisa as obras citadas, pois além de trazerem fortes marcas autobiográficas, elas “escrevem sobre o outro mundo, [o] subalterno” (2012, p. 10). Em outros termos, ela investiga a presença da autoficção, entendida como a escrita de si; e o olhar que os narradores dos romances referidos têm do outro, no caso, os marginalizados. Sobre a autoficção, a autora a insere numa discussão mais ampla, que inclui a volta do autor e a sua revalorização, que no contexto atual é um “sujeito midiático” (KLINGER, 2012, p. 34), além de revisar a crítica ao Estruturalismo.

Na verdade, o intuito da estudiosa é apresentar uma definição própria sobre a autoficção, que “se inscreve no coração do paradoxo deste final do século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2012, p. 22). Por esse trecho, verifica-se que Diana Klinger entende a autoficção como um produto do final do século XX, no qual há um desejo do “eu” de se expor, mas há uma dificuldade de exprimir isso. Em outro fragmento, ela diz qual é seu objetivo:

[...] articular a escrita com uma noção contemporânea da subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação. [...] a autoficção – tal qual a definiremos aqui – surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele (KLINGER, 2012, p. 39).

Segundo a autora, a autoficção traz um escritor que fala de si mesmo, mas com bastante dificuldade. Ele é um sujeito narcisista, incompleto, “suscetível a autocriação”, ou seja, a ficção. Sendo assim, a autoficção é resultado de um tempo e de uma sociedade que valoriza o narcisismo midiático, a exposição da subjetividade seja nas redes sociais ou nos programas de *reality show*.

A partir dessa fala, observa-se uma proximidade entre o raciocínio de Diana Klinger e as ideias de Serge Doubrovsky, pois em sua concepção, a autoficção é um registro subjetivo de um indivíduo incompleto. Isso significa que tanto a pesquisadora brasileira como o teórico francês entendem a autoficção como uma autobiografia da pós-modernidade, como “um gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*” (KLINGER, 2012, p. 43, grifo da autora).

Embora se refira as reflexões de Philippe Gasparini, Klinger questiona a ideia de que tudo seria autoficção ou, mais especificamente, ficção. O neologismo “não implica

necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e de sujeito” (KLINGER, 2012, p. 42). Esse questionamento relaciona-se com a ideia do autor, que voltou para brincar com a noção de sujeito real (2012). O autor seria como um ator, que cria uma ficção de si, e mesmo que ela não seja verdadeira, dentro da ficção, ela será verdade. Nas palavras da autora:

[...] a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, senão que é resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma” (2012, p. 50).

Logo, para Diana Klinger, a autoficção é um gênero no qual o autor questiona a realidade e a si mesmo, já que ele não é pleno em sua essência. E mesmo que o seu relato seja baseado em fatos estritamente reais, como Doubrovsky diz, esse registro será permeado pela ambiguidade, que não só mistura como também extingue as fronteiras entre o real e a ficção, confundindo o leitor em relação à recepção da obra. Além disso, ainda que a questão da identidade onomástica entre autor, narrador e personagem não seja garantia alguma de que o texto é real ou não, a ambiguidade é fortemente potencializada (FAEDRICH, 2014), produzindo assim a autoficção.

* * *

O que se verificou ao longo deste percurso teórico é que a autoficção ainda está envolta de dúvidas, incertezas, polêmicas. Cada estudioso tem um ponto de vista distinto. Entretanto, essa variedade de reflexões e também de definições, que vão de um olhar mais restrito, como o de Doubrovsky e de Klinger, indo para um mais amplo como o de Colonna, coincide com o momento histórico-cultural contemporâneo.

A autobiografia, cujo autor narra sua própria vida a partir do passado, agora na pós-modernidade já não dá mais conta disso. O “eu” já não é mais completo e pleno. Ele é agora um sujeito fragmentado. E ao se contar, ele se ficcionaliza. E por que contar a própria história, se este “eu” se revela incompleto e a própria linguagem não dá conta de registrar a realidade?

Sem grandes narrativas, só resta ao autor a própria história. Porém, à medida que a narrativa da própria vida vai se tornando ficção, o trabalho literário também vai aparecendo. O ficcionalizar é inevitável. E a autoficção, a meu ver, permite que o autor conte a própria vida e ganhe espaço na literatura, sem se preocupar com as exigências de uma autobiografia.

Sobre a autobiografia, é importante ater-se às suas particularidades, com o objetivo de conhecer as diferenças e semelhanças entre ela, incluindo biografia e o diário, e a autoficção.

I.7 Biografia, autobiografia, diário: particularidades

Nas palavras de Serge Doubrovsky, a autoficção seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente” (VILAIN, 2005, p. 212 *apud* FIGUEIREDO, 2014, p. 22). Apesar da proximidade sonora entre ambos os termos, para Doubrovsky, a autobiografia não apresenta mais “uma verdade literal” e tão pouco um “discurso histórico coerente” e sem contradições. Não existe mais a preocupação de passar a verdade. Pelo contrário, ela mesclou-se à ficção transformando o texto autobiográfico em autoficção. Logo, torna-se primordial conhecer também os principais aspectos sobre autobiografia, além da biografia e do diário, com o intuito de observar em que medida, esses gêneros se aproximam ou se afastam a autoficção.

Ao se examinar os três gêneros, verifica-se que apenas a autobiografia e o diário fazem uso de um narrador em primeira pessoa do singular, diferente da biografia, cujo autor emprega a terceira pessoa do singular. Em linhas gerais, a biografia narra a “história, na totalidade ou em parte, [d]a vida de alguém” (MOISÉS, 1978, p. 63). Além do mais, esse gênero atém-se à verdade documental com o intuito de construir numa sequência cronológica e linear a vida de alguém. Antes da escrita biográfica propriamente dita, o biografado pesquisa diferentes textos de fontes confiáveis para que o texto sobre a personagem biografada seja fiel à verdade.

Já a autobiografia, é o próprio autor do texto que narra sua história de vida, com o objetivo de controlar não só a realidade, mas também a própria vida. É importante destacar, no entanto, que é difícil delimitar a fronteira entre autobiografia, memória, diário íntimo e confissões, uma vez que todos esses gêneros extravasam um “eu” (MOISÉS, 1978). Essa dificuldade reside no fato de que cada um deles mostra o “eu” de uma forma particular.

O primeiro sugere um relato objetivo e completo da existência, já o segundo implica a reestruturação dos acontecimentos, a recuperação dessa vida; e o terceiro é um registro do dia a dia, cujas confissões decorrem do esforço de destacar, pelo autorretrato, os eventos dignos de transmitir ao leitor (MOISÉS, 1978). Apesar das diferenças, todos têm em comum a exposição do “eu”. A autobiografia, entretanto, pode não inspirar confiança, pois a imagem de seu autor pode surgir distorcida. Ele pode alterar seu relato, esquecendo algum detalhe, algum

evento relevante, voluntariamente ou não. O compromisso com a verdade ainda se faz presente, no entanto: “[...] apesar da ilusão de maior verdade: ninguém diz tudo a respeito de si mesmo [...]” (LEITE, 2007, p. 43): há uma seleção das informações que o autobiografado, conscientemente ou não, apresentará em sua narrativa pessoal.

Nesse sentido, pode se concluir que a verdade da autobiografia é ilusória, principalmente, porque esse gênero emprega a primeira pessoa do singular. Porém, apesar da subjetividade materializada neste uso e da proximidade que tal discurso tem com o leitor, o fato de ser o próprio autor o narrador da autobiografia explicita um tom de verdade. Ele está falando a verdade de si.

Retomando a reflexão de Philippe Lejeune já apresentada sobre a autobiografia, esse gênero exige que autor-narrador-personagem possuam uma relação, que essas figuras sejam a mesma pessoa para que o pacto autobiográfico seja efetivo. Esse tipo de narrativa precisa transmitir verdade e não criar ambiguidade. E ainda que o discurso possa ser subjetivo, o que é narrado pelo autobiografado é verdadeiro, é o próprio autor quem conta sua vida numa sequência cronológica e linear. Além disso, o texto autobiográfico traz uma série de elementos que confirmam que a narrativa é verdadeira, que o fato relatado realmente aconteceu com o autor-narrador-personagem (LEJEUNE, 2014).

Registro de fatos do cotidiano, o diário, assim como a autobiografia, narra a história de uma vida privada. Tal narrativa também é envolta de verdade e de sinceridade. Ainda que seja um relato íntimo e particular, o diário é um registro verdadeiro e espontâneo de seu autor (HERINQUE; SULIMAN, 2012). Escrito em primeira pessoa, esse gênero é um espaço no qual o escritor descreve experiências familiares e sociais como também reflete tais fatos, com o intuito de compreender a si mesmo. A escritura de um diário significa pensar na constituição da própria identidade (BARCELLO, 2007). E ao reconstituir a si mesmo, o diário traz o registro de uma memória, de um “eu” que por meio da escrita, repensa e busca o autoconhecimento.

Visto inicialmente como um registro histórico, a publicação dos diários revela uma preocupação com a memória de seu autor, principalmente se este é falecido. Segundo Lejeune, que também pesquisa o gênero, no século XIX, os diários eram publicados com o objetivo de “educar moralmente os vivos” (1997, p. 101), sendo uma variação das biografias religiosas. Já no século XX, sua publicação seguia duas linhas: a obra foi escrita por algum autor famoso ou tinha algum valor histórico (LEJEUNE, 1997). O diário não era visto como um texto literário, pelo contrário, era apenas um texto que revelava a intimidade de alguma

personalidade famosa ou o percurso de vida de alguma personagem histórica ou religiosa, ou registrava a vida de alguém em um momento histórico importante.

Dentre os diários que focalizaram um período histórico específico, destaco duas obras: o *Diário de Anne Frank*, de Anne Frank e *É isto um homem?*, de Primo Levi.

Lançado em 1947, *O Diário de Anne Frank* é o relato de uma adolescente judia que, com sua família, lutou em vão para sobreviver ao Holocausto. O texto de Anne Frank é a rememoração dos dias vividos em companhia dos pais, da irmã Margot e de mais quatro pessoas no sótão de uma casa em Amsterdã, denominado de “Anexo Secreto”. Porém, a jovem não sobreviveu para contar como foram seus dias depois que foram denunciados e levados para os campos de concentração. Já Primo Levi sobreviveu a Auschwitz e registrou essa experiência em um diário. Ainda que separados no tempo e no espaço, as duas obras possuem uma relação: são relatos de judeus perseguidos pelos nazistas. A diferença, no entanto, é que os dois textos focam momentos distintos dessas perseguições. Enquanto o primeiro narra as dificuldades de sobreviver em um esconderijo, longe dos campos de concentração; o segundo relembra o sofrimento num campo de extermínio: fome, frio, humilhação, doenças, trabalhos forçados, mortes. Seriam os dois lados da mesma narrativa histórica: o Holocausto judaico.

Outra diferença entre as duas narrativas é a questão da datação. Diferentemente da jovem escritora, que data seus registros, Levi segue um outro modo de narrar: seu texto possui uma cronologia temporal, no entanto, sem datas. Seria um “Misto de ensaio e narrativa, [em que] o autor tenta desvendar os porquês de tudo aquilo, sem a narrativa confessional declarada” (LIMA, 2013, p. 242). Ainda que não utilize datas e sim títulos, que indicam o assunto de cada capítulo, o relato de Levi é linear, cronológico. Ele começa sua narrativa quando é preso pela Milícia fascista e vai até a libertação em 1945, passando pelo período em que viveu em Auschwitz, ou seja, existe uma sequência temporal embora não indicada.

Já o diário de Anne Frank inicia cada relato com uma data. Entre 12 de junho de 1942 até 1º de agosto de 1944, Anne registra o seu dia a dia no “Anexo Secreto”, narrando as dificuldades de convivência entre as famílias, as várias discussões – que iam de roubo de comida a questões sobre a Grande Guerra –, assim como os momentos de tensão – quando os pavimentos da empresa em que ficava o Anexo foram roubados. O diário traz também momentos em que a escritora reflete sobre questões mais subjetivas e pessoais, como as diferenças pessoais que tinha com a mãe e a afinidade com o pai. Nota-se ao longo da leitura o desenvolvimento tanto temporal como o psicológico das personagens, principalmente, de Anne Frank.

Outra questão importante a respeito do diário é que ele, a princípio, não era visto como um texto comunicativo e tão pouco literário.

El diario, tal como lo conocemos hoy, tiene, como género literario, un lugar y una función determinada dentro del marco del sistema de comunicación que llamamos Literatura. Sin embargo, originariamente, el auténtico diario y la Literatura eran dos ámbitos completamente distintos y esencialmente inconciliables. El diario, por su misma definición, no era un género comunicativo, mientras que la Literatura era, y es, un expediente del entendimiento intersubjetivo y público (PICARD, 1981, p. 115).

Se atualmente o diário possui um caráter comunicativo e literário, no passado, esses elementos não eram considerados. Não faziam parte do gênero, pois não existia a intenção de levá-lo ao público, a não ser que seu autor tivesse algum prestígio social. Sua transformação em obra literária acontece mais tarde, quando são publicados os diários dos viajantes e de famosos dentro da sociedade.

De acordo com Hans Rudolf Picard, se antes o diário era um monólogo, cujo seu autor era o único leitor, na atualidade, todos leem esse monólogo. Além disso, há uma preocupação com as “estrategias de comunicación y de la influencia sobre el lector [...] vistas al efecto que tiene que producir” (1981, p. 118). Essas estratégias podem estar relacionadas ao trabalho estético literário. Se a escrita de um diário é buscar o autoconhecimento e o controle da própria vida, quando um escritor se propõe a redigir um, ele não quer mostrar para o leitor apenas a intimidade da personagem, mas também uma personagem cuja vida não tem mais controle e somente a escrita de um diário pode salvá-la do descontrole.

A publicação do *Diário de Anne Frank* pode estar atrelada tanto ao fato histórico como a um trabalho estético literário. Na anotação do dia 29 de março de 1944, Anne escreve:

O ministro Bolkestein, falando no noticiário holandês transmitido da Inglaterra, disse que depois da guerra farão uma coletânea de diários e cartas que falem da guerra. Claro que todo mundo lembrou imediatamente do meu diário. Imagine como seria interessante se eu publicasse um romance sobre o Anexo Secreto. Só o título faria as pessoas acharem que é uma história de detetives (FRANK, 2013, p. 254).

Anne, no trecho citado, comenta sobre a notícia dada pelo Ministro Bolkestein de que “depois da guerra farão uma coletânea de diários e cartas que falem da guerra”. Neste momento, segundo prefácio da obra, a jovem passa “a reescrever e a organizar o diário, melhorando o texto, omitindo passagens que não achava suficientemente interessantes e

acrescentando outras de memória” (2013, p. 5). Essa reescrita assim como o suposto título de seu diário, que chamaria a atenção do público, indica uma preocupação com o aspecto estético do texto. Ao excluir partes desinteressantes, ela pretende produzir um relato não só fiel ao fato, mas também artístico, sendo agradável para o público leitor.

Mais do que oferecer um relato histórico, percebe-se que o diário é uma estratégia tanto para aproximar o leitor do “eu”, como para transmitir uma experiência literária significativa. Ainda que o fator histórico se faça presente, pois o *Diário de Anne Frank* é um documento histórico de grande relevância, em que o literário também se faz presente.

É importante lembrar que mesmo apresentando aspectos estéticos, o diário de Anne Frank é um texto histórico, cujo pacto de veracidade se faz presente. O mesmo pode-se dizer da obra de Primo Levi. Ainda que siga um caminho mais ensaístico, já que analisa o porquê dele e outros judeus estarem ali, Levi detalha como era sobreviver em Auschwitz, questão que será examinada mais à frente. Nesse sentido, pode-se deduzir que os dois diários são registros de uma realidade vivenciada, presente na memória de seus escritores. É essencial, porém, pensarmos na sua relação com a autoficção.

Se a autoficção é uma variação da autobiografia na contemporaneidade, qual seria sua relação da autoficção com o diário?

Focando-se apenas na autobiografia e no diário, verifica-se uma proximidade. Tanto um como o outro são relatos do próprio autor, são mergulhos no “eu” subjetivo, íntimo e confessional. Ambos são procedimentos que tentam registrar a totalidade da vida. Tal tentativa, contudo, se mostra bastante falha. No contexto da contemporaneidade, o discurso absoluto tornou-se impossível. E neste sentido, a teoria da autoficção caminha paralelamente a da pós-modernidade, pois releva que “não acredita mais na possibilidade de uma escrita autobiografia, verificável e totalizante” (FAEDRICH, 2013, p. 137). Ou seja, essa narrativa não dá mais conta de narrar a vida de seu autor completamente.

Em relação ao diário, penso que seu emprego seja uma estratégia para seduzir o leitor, que pensa estar lendo um relato verdadeiro. Ainda que ele se fixe em um momento da vida do narrador, seu autor pode registrar apenas o que lhe for interessante ou valoroso. Associado à ideia de controle e de reconstrução da própria existência, o diário é um espaço para expor de forma mais clara o “eu”, porém, tal exposição pode ser apenas um disfarce, uma simulação, que o escritor usa para se aproximar do leitor, prendendo-o no universo ficcional em que a vida é criada.

CAPÍTULO II

OS TEMPOS SÃO DE PÓS-MODERNIDADE

Examinar a literatura contemporânea é “deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás. Teremos que deixar jargões tradicionais no trato do literário” de lado (REZENDE, 2008, p. 15). Será preciso reelaborar a forma de pensar e de olhar essa nova produção literária, e isto significa sair da zona de conforto teórico para encarar o novo.

Ao enfrentá-lo, torna-se primordial compreender em que contexto essa nova produção artística está sendo criada. Significa entender qual é o tempo dessa literatura. No entanto, essa tarefa se mostra tão complexa quanto analisar a própria literatura deste século. Na realidade, conhecer este tempo pós-moderno é problemático e, ao mesmo tempo, desafiador, quiçá, fascinante. Determinar o agora – ou seria o que vem depois de agora? – é definir um período que está em constante movimento agora. Entretanto, antes de aprofundarmos nessa pós-modernidade, é preciso compreender sua relação com a modernidade, uma vez que este termo compõe aquele.

Assim, modernidade “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). Essa definição de Charles Baudelaire, extraída de sua obra *Sobre a modernidade*, é significativa, pois indica que o modernismo é um período de transitividade, de fugacidade, que produz uma arte igualmente transitória e efêmera. Logo, a arte estaria em constante movimento, procurando novas formas de retratar o mundo, que também está em expansão:

“Paris, após 1848, estava na iminência de se tornar inabitável. A constante expansão da rede ferroviária acelerava o tráfego e o aumento da população da cidade. As pessoas sufocavam nas velhas ruas, estreitas, sujas, confusas, em que estavam metidos como em redil porque não havia outra solução”. No início dos anos cinquenta a população de Paris começou a resignar-se à ideia de uma inevitável e grande purificação da cidade (BENJAMIN, s/d, p. 25-26, vírgulas do autor).

No fragmento citado acima, verifica-se que além das melhorias físicas, como a “expansão da rede ferroviária”, Paris também piorava, sufocava “nas velhas ruas, estreitas, sujas” a população que não conseguia usufruir dos benefícios da modernidade. É desse universo decadente, compostos por seres miseráveis e marginalizados, que o poeta tira o

material para sua poesia, transformando contrabandistas, “apache” em heróis, por exemplo. Ademais, o artista aproxima-se do “trapeiro”, do lixeiro que “apanha na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo [o que] destrói” (BENJAMIN, s/d, p. 19).

Essa mudança não se limita apenas as cidades, a arte também muda radicalmente. Se pensarmos na virada do século XIX para o XX, temos a segunda fase da revolução industrial e as vanguardas europeias, que assinalam uma quebra na representação realista do mundo e do sujeito. A arte torna-se autônoma e busca na fragmentação, na deformação e na abstração novos recursos para “representar” o homem e a sociedade que surgem neste novo contexto. Com a implementação de novos recursos tecnológicos, como, por exemplo, a máquina fotográfica, a arte não se vê mais obrigada a registrar o mundo realisticamente. Pelo contrário, é hora de registrá-lo de novas formas, de novos ângulos.

Outra questão a se considerar sobre a modernidade é a “libertação das irracionalidades [...], um movimento secular que procurou desmitificar e dessacralizar o conhecimento”, (HARVEY, 2008, p. 23) para ordenar a vida social por meio do saber científico. Dialogando com o projeto iluminista, a modernidade faz uso da razão, da ciência para alcançar o novo. E para isso acontecer, é preciso destruir a velha cidade, a velha arte. E ao propor o novo, ela não só contesta como também se afasta do cânone, da produção artística anterior, para criar novos códigos, novas linguagens, que causaram espanto e surpresa ao público (JAMESON, 1985). Assim, se o modernismo busca a novidade, ainda que de forma radical, propondo a destruição do velho, qual seria a proposta do pós-modernismo?

De acordo com Terry Eagleton, a pós-modernidade

é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [É uma] mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo – para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, [...] que triunfam sobre a tradição (1998, p. 7).

Já o pós-modernismo seria

um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre

cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana (1998, p. 7).

Em linhas gerais, pós-modernidade e pós-modernismo seriam o momento histórico e o cultural, respectivamente. E perpassam por ambos uma série de questionamentos sobre a verdade e os modelos que, por sua vez, geram uma cultura híbrida, cujas fronteiras se diluem. Não existe mais a divisão alta cultura e cultura popular. A verdade e os conceitos absolutos da vida e do mundo mudaram por completo.

A partir da virada do século XIX para o XX, a arte entra em crise. Não existe mais a preocupação em representar realisticamente o homem e o mundo. A arte não quer mais representar, nem interpretar a vida, mas sim apresentar a vida diretamente nos objetos (EAGLETON, 1998). Diante dessas explicações, poderíamos concluir que pós-modernidade e pós-modernismo tenham sido definidos. No entanto, outra questão surge: o pós-modernismo “representa uma ruptura radical com o modernismo ou é apenas uma revolta no interior deste último” (HARVEY, 2008, p. 47)?

À medida que se aprofunda os estudos sobre a pós-modernidade e, conseqüentemente, sobre o pós-modernismo, percebe-se que muitos teóricos o concebem como uma quebra em relação à modernidade e outros, como uma continuidade desta. A pós-modernidade, ao meu ver, é uma reação, um afastamento da modernidade. E tal afirmativa se justifica, pois o pós-moderno “constitui uma ruptura em termos de cultura, e de experiência” (JAMESON, 2007, p. 17). Há uma reação tanto cultural como social, assim como há uma perda de confiança no projeto iluminista. Se na modernidade, a racionalidade universal e científica conduziam o sujeito, na pós-modernidade acontece uma mudança radical de valores e de conceitos. Não há mais uma certeza absoluta. E essa incerteza já aparece na nomeação do termo pós-modernidade.

Para Fredric Jameson, a expressão é “[...] um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica” (1985, p. 17). O termo uniria, então, sobre um mesmo “conceito de periodização”, as mudanças culturais, sociais e econômicas que estão ocorrendo no mundo. Embora o nome colabore para conceitualização deste tempo, surge outro problema: a dificuldade de se pensar este momento.

[...] A multiplicidade de ideias, julgamentos, pontos de vistas, conceitos e modos de viver fazem com que hoje seja muito difícil estruturar modelos sólidos de interpretação da realidade [...] Nossa única certeza é a de que ora

não temos mais certeza, somente fragmentos e multiplicidade. Por isso, qualquer tentativa radical de totalização da experiência pós-moderna será, de saída, empreitada temerária. O exercício de teorização sobre a pós-modernidade já parte do vórtice pós-moderno de ideias e experiências complexas, como observou Jameson (QUADRADO, 2006, p. 26).

Diante de um cenário tão diversificado, tão fragmentado como este, teorizá-lo ou mesmo totalizá-lo pode se revelar uma “empreitada temerária”, porque refletir o agora é adentrar num universo de “ideias e experiências complexas”. É importante observar que o sentimento da pós-modernidade é de que “tudo é incerto, tudo é relativo, tudo é provisório. A pós-modernidade aponta para o esgotamento do modelo que nos vem desde os gregos, da tentativa de apreensão da realidade por meio da razão” (QUADRADO, 2006, p. 26). Ao perdemos a certeza, o modelo, perdemos também a historicidade e as grandes narrativas.

As duas principais grandes narrativas, 1ª Revolução Francesa e o Idealismo Alemão, buscavam, respectivamente, a liberdade pelo avanço do conhecimento e a verdade por meio do progresso científico. Entretanto, a sociedade pós-moderna abandonou essas metanarrativas, passando a buscar o “para que isso me serve, afinal” (QUADRADO, 2006, p. 30). Ao perseguir a funcionalidade, o imediatismo, o pragmatismo do mercado, o consumo, somando-se a isto outros eventos, como a queda o Muro de Berlim, por exemplo; essa sociedade, aparentemente, centrada começa a deslumbrar as primeiras rachaduras de sua organização simbólica.

O mundo marcado por mitos, fronteiras limitadas pela natureza, não existe mais. O que há, é um mundo em que a própria cultura e o universo simbólico se tornaram a nossa segunda natureza¹. E ele está em movimento disperso, aleatório e destituído de direção (BAUMAN, 1998). Podemos ir a qualquer lugar, porém, não sabemos bem aonde vamos e nem que caminhos nós iremos seguir.

Ainda que o sujeito pós-moderno seja livre, ele também sofre com as transformações. No Iluminismo, sua identidade que era centrada, única, racional, passa a sofrer influências de seu meio social, como define a sociologia. Na pós-modernidade, ela não é mais fixa ou permanente. O sujeito passa assumir inúmeras e diferentes identidades em diversos momentos ao longo de sua vida.

¹ No contexto atual, é importante atentar para o fato de que vivemos o imediatismo pragmático do mercado, do consumismo. Somos uma sociedade que valoriza o produto. Tanto que a arte, a cultura se tornaram bens de consumo. Neste sentido, a segunda natureza seria não só a globalização, mas também os bens culturais e estéticos, que demarcam os novos limites entre o homem e o mundo. O consumismo é agora a nova fronteira.

Com o impacto da globalização, a identidade cultural², assim como a sociedade pós-moderna sofrem mudanças constantes, rápidas e permanentes. Há um processo de descentralização, produzindo divisões sociais e, conseqüentemente, diferentes identidades. Desse modo, se o mundo mostra-se fragmentado, deslocado, as verdades se tornam não só relativas, mas incertas. O indivíduo da pós-modernidade também se apresenta descentralizado, sua identidade é aberta, contraditória, inacabada, fragmentada.

Diante desse cenário tão contraditório, fica claro que a pós-modernidade se afasta da modernidade. Enquanto este subverte o momento anterior de modo radical, aquele reage ao modernismo sem causar surpresas ou sustos. Sua presença, na realidade, se faz diariamente, ainda que a sociedade não perceba que o novo, o incerto e o fragmentado estejam sendo produzidos, construídos agora.

Uma vez analisado esse período tão indefinido, é importante relacioná-lo com a autoficção, tema norteador desta pesquisa. A primeira relação está no fato da autoficção ser um procedimento que subverte a autobiografia, já que os dados autobiográficos do autor se mesclam à ficção que ele produz. Se no início do século XIX, a autobiografia era o registro fiel e sincero, na contemporaneidade – que usaremos como sinônimo de pós-modernidade – tal relato se mostra problemático. A autoficção materializa essa instabilidade narrativa ao não deixar claro para o leitor a veracidade do que é contado.

É essencial pensar também que a autobiografia é um registro de um sujeito que narra sua intimidade e suas experiências ao longo de toda a sua vida. No entanto, no contexto da pós-modernidade, essa exposição pode ser uma armadilha para conquistar o leitor. Anteriormente, narrava-se toda a vida, agora, só uma parte é contada. O “eu” da narrativa contemporânea recorta sua vida num tempo e espaço, e narra apenas o que considera válido ou interessante. E uma vez que esse sujeito é um indivíduo incompleto, fragmentado, a narrativa sobre sua vida não tem como ser acaba, inteira.

Nas palavras de Diana Klinger, “a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” (2012, p. 42, grifo da autora). O questionamento de que trata Klinger relaciona-se com a pós-modernidade, pois a verdade, no sentido histórico, perdeu força, assim como o sujeito, cuja identidade é fragmentada e

² A identidade cultural não é uma identidade com a qual nascemos, mas são características que se formam no interior da representação. Ao dizermos que sou brasileiro, por exemplo; já estão implícitos todos os elementos que constituem essa brasilidade. Na verdade, esses elementos não são entidades políticas, mas sim “ideia da nação”, itens que foram construídos através do discurso. Seriam como narrativas da nação, com ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade, na invenção das tradições, de mitos e de povo (HALL, 2015).

incompleta. Por isso que pensar a pós-modernidade e relacioná-la com a autoficção é significativo, pois um é produto do outro. A autobiografia, assim como as narrativas que registram o “eu”, não comporta mais a totalidade do “eu”, porque esse sujeito não é mais pleno. Na realidade, ele é um indivíduo esmigalhado e sem centro, e que ao narrar a própria vida, reproduz nas páginas de sua autobiografia ou de seu diário, essa existência multifacetada.

No entanto, é preciso observar de que forma esse contexto interfere e materializa-se na literatura, neste caso, a brasileira. Embora o foco desta investigação seja a autoficção, conhecer o cenário literário nacional seja de suma importância, pois nota-se uma variedade significativa de produções e de temas, que devem ser lidas e relidas.

II.1 O contexto literário brasileiro contemporâneo.

Se examinarmos atentamente o cenário da literatura brasileira contemporânea, dois pontos se destacam: o primeiro é uma literatura que se pauta pelo realismo e o segundo, por uma produção mais cosmopolita (BARRETO; MELLO, 2011) e subjetiva³. Ainda que nossa literatura apresente aspectos tão distintos, da metade dos anos 1990 até a 1ª década do século XXI, a publicação e a divulgação de novos livros, de novos escritores e editores, incluindo livrarias, feiras e festas literárias, tem colaborado para que a literatura nacional ganhe mais destaque e espaço.

Observa-se também uma qualidade no que se refere à escrita, bastante cuidada e inovadora, e uma multiplicidade de formatos e de suportes, revelando que o livro não se limita apenas ao papel. Pelo contrário, na busca por novos públicos, os escritores incorporam novos veículos de comunicação, como blogs, para levar suas histórias para mais lugares e, principalmente, a mais leitores (RESENDE, 2008).

Uma questão a se considerar, é que tanto a produção de viés realista como subjetiva que utilizam formas curtas – conto – ou longas – romance –, empregam um discurso fragmentado e híbrido, mesclando formas literárias com jornalísticas, o que gera “narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 38). De certa

³ Dentro deste cenário inclui também a literatura de testemunho: registro de uma experiência feita por um sobrevivente. No caso do Brasil, essa produção foca, principalmente, o período militar de 1964 a 1985. Um bom exemplo é *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, em que a voz protagonista narra a sua participação no sequestro do embaixador americano no Brasil durante a ditadura militar. E por ser um relato subjetivo, penso que a literatura de testemunho relaciona-se perfeitamente com essa subjetividade. Porém, ao não citá-la formalmente nesta pesquisa, opto por seguir a mesma linha de pensamento de Beatriz Resende e Karl Erik Schollhammer.

forma, ao misturar gêneros distintos, nossa literatura contemporânea dialoga diretamente com as ideias do pós-modernismo, que “opera ‘num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e grande arte’ o que já indicaria o convívio de diferenças também na literatura” (HUYSSSEN, 1991 *apud* RESENDE, 2008, p. 18). Num universo marcado por tantas diferenças como na pós-modernidade, é natural perceber que tais aspectos também apareçam na literatura atual.

Embora a literatura brasileira contemporânea se configure de modos tão distintos, é essencial examinar de que maneira a criação literária trabalha o realismo e o subjetivismo, citados inicialmente. Começemos, então, pela prosa ficcional realista.

II.2 O real fragmentado

Diferentemente do realismo do século XIX, cuja linguagem era empregada para relatar o factual com sobriedade e rigor científico, a prosa realista contemporânea brasileira apresenta uma preocupação significativa com a realidade urbana nacional. Observa-se e registra-se tanto a violência social extrema como o ser humano miserável inserido nesse universo. É importante, porém, destacar que essa observação e registro ocorrem dos mais diferentes pontos de vistas: pode se falar da realidade brasileira a partir do centro ou da periferia.

Segundo Karl Erik Schollhammer, inúmeros escritores se consolidaram no cenário literário nacional como Luiz Ruffato, Bruno Zeni, Fernando Bonassi, Joca Reiners Terron, dentre outros, e uniram

[...] os temas da realidade social brasileira ao compromisso com a inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita. Abrem, desta maneira, caminho para um outro tipo de realismo, cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa (2009, p. 59).

No trecho citado, observa-se que a produção nacional foca a “realidade social brasileira”, não da mesma forma que o realismo do século XIX, mas sim de modo inovador, de um modo “estético”. Ainda que se fale da realidade nacional, o realismo contemporâneo o faz sem ser descritivo, incorporando experimentos estéticos modernistas tais como a fragmentação, a hibridação de gêneros e a mescla de recursos oriundos dos roteiros de TV e de cinema.

Eles eram muitos cavalos (2001), de Luiz Ruffato, exemplifica tanto o uso da fragmentação como da hibridação. Dividido em 69 capítulos, a narrativa começa no “dia 9 de maio de 2000, terça-feira na cidade de São Paulo”, trazendo também uma descrição do tempo “Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado. Temperatura – Mínima: 14° Máxima: 23°” (2001, p. 11). Uma vez determinado o local e o tempo, inicia-se o percurso por São Paulo, que se constrói por meio de textos e de vozes indefinidas e variadas.

Essa multiplicidade de discursos é fruto de uma linguagem altamente trabalhada e inventiva, que está associada a cada situação relatada.

8. Era um garoto

é um jesus cristinho ali assim deitado nem parece uma criança os longos cabelos louros cavanhaques antigos olhos castalhos um jesus cristinho estampa comprada num domingo de sol na feira da praça da república um garoto experimentando inconformado o vai-um das coisas um garoto formidável craque em matemática e física e química que manjava bem de português e cursava o advanced na cultura inglesa um menino maravilhoso músculos enformados no tae-kwon-do um garoto adorável empurrando o carrinho de compras da mãe [...] (RUFFATO, 2001, p. 18)

O fragmento citado é o relato de uma mãe, “jornalista”, pertencente à classe média alta, que acaba de perder seu filho, o garoto do título. Narrado em 3ª pessoa, o trecho não apresenta a causa da morte do jovem assim como não traz pontuação e nem indicação de diálogos. Sem pausas ou paradas, percebe-se o desespero, a aflição da mãe, que por meio de outra voz, tenta encontrar respostas para suas repetidas perguntas: “meu deus por que ele foi fazer isso meu deus por quê” (RUFFATO, 2001, p. 20).

Em outras partes do livro, verifica-se um outro tipo de trabalho. No capítulo “26. Fraldas” uma mesma oração se repete ao longo dos parágrafos: “O Segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, abordou discretamente o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto [...]” (RUFFATO, 2001, p. 54). A cada repetição, uma nova informação é acrescentada, mas a situação narrada é a mesma: um homem vestido de forma simples e precária, que tenta comprar fraldas e leite para o filho recém-nascido, é observado atentamente pelo segurança do supermercado e depois pelo chefe de segurança, que o acusa de roubo. Ademais dos estereótipos, “o segurança, negro agigantado”, “negro franzino”, repetidos inúmeras vezes ao longo do texto; repete-se também o fato, que por acontecer todos os dias, torna-se comum, banal.

Mais do que isso, a cena mostra a violência que se alastra por toda a cidade, uma cidade que “à medida que o progresso chega à cidade, as relações humanas mudam” (GOMES, 2006, p. 23). O progresso urbanístico e social idealizado para a cidade não se realizou. Pelo contrário, a cidade está cada vez mais dividida social e economicamente, pela violência que age sobre todos, sem distinção de classe social.

Como já se comentou, os capítulos nos trazem vozes distintas, proferidas por diferentes pessoas, de diferentes classes sociais e que em comum presenciam a violência urbana. Porém, quem são esses seres, que segundo os trechos lidos, não possuem nomes e quando os têm, é apenas o primeiro nome ou são simples apelidos? À medida que percorremos a São Paulo de Ruffato, surgem inúmeros textos e vozes que se manifestam, contudo, tais aparecimentos são rápidos. É impossível saber com precisão quem são essas personagens, o que fazem, aonde vão e o que esperam. Em três momentos distintos, “15. Fran” “16. assim:”, “17. A espera”, verificam-se indivíduos de classes sociais diferentes, em situações distintas: vivem ou tentam sobreviver na cidade ou a cidade.

Em “Fran”, a personagem desespera-se porque o telefone não toca. Conforme espera, conhecemos um pouco de sua vida e de seus sonhos não realizados, que se revelam por meio da memória. Já no “assim”, temos não um, mas várias vozes que entre “milão” e “são paulo” ou “nova york” discutem a violência, o governo, os “imigrantes [que] são baianos mineiros nordestinos, gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto” (RUFFATO, 2001, p. 37). Aqui, mais uma vez, não há nomes, só referências a indivíduos de uma classe social alta que também sofrem com a violência e desejam “reinventar” a civilização. Civilização esta que não consegue absorver a mão de obra que chega todos os dias ao mercado de trabalho.

Em “A espera”, acompanhamos um jovem da periferia da cidade preparando-se para mais uma entrevista de trabalho: a “décima entrevista em dois meses, Décima entrevista!” (RUFFATO, 2001, p. 40). Não saberemos, no entanto, se haverá outra. Como num flash, a narrativa termina, porque, mais uma vez, a violência pode ter encerrado definitivamente os sonhos de uma vida melhor para o jovem rapaz.

Vale ressaltar que essa imprecisão quanto às personagens tem a ver com a forma como o livro foi elaborado. Com 69 capítulos, essas divisões aparentemente se mostram sem relação, sem ligação. Conforme lemos cada uma delas, deparamo-nos com horóscopos, diplomas, anúncios de empregos e de encontros, estante de livros, simpatias, cardápio, salmos... um hibridismo de textos literários e não literários. As inúmeras vozes que surgem, relatam fatos relacionados a elas, isto é, o que Fran vivencia é diferente do jovem que busca

emprego. E assim por em diante. Tais fatos, porém, são apresentados sem maiores detalhes. É impossível saber se o jovem de “A espera” chegou ou não em casa.

Apesar da brevidade do relato, é importante observar que essas narrativas ultrapassam o dia 9 de maio. A concisão que essas histórias oferecem é aparente, porque, na verdade, elas ocorrem na consciência das personagens. Isso significa que o percurso por São Paulo é de um dia, contudo, os momentos coletados neste dia são memórias, monólogos íntimos de pessoas que não possuem rostos ou vozes. Como bem assinala Auerbach, ao analisar um fragmento do romance de Virginia Woolf (*To the Lighthouse*, 1927), em um episódio curto, sem grande importância, se cruzam tantos outros elementos que “requerem muito mais tempo para serem contados do que ele (episódio) duraria na realidade” (2004, p. 477).

O texto de Luiz Ruffato retrata uma São Paulo fragmentada, composta por pedaços de histórias e de textos variados, que unidos aos recursos linguísticos, formam uma cidade em que o “caos urbanos e humano que se acotovela, se ama, se detesta, ou simplesmente, na maior parte das vezes, se ignora” (NÊUMANNE, 2002 *apud*, GOMES, 2007, p. 137). Para Renato Cordeiro Gomes, as personagens de *Eles eram muitos cavalos* não têm “profundidade, [pois] vivem o caos urbano da megalópole paulista” (GOMES, 2007, p. 137), eles são seres comuns, sem uma existência grandiosa ou significativa. E mesmo nos momentos em que ganham voz, elas logo se calam. Eis que surge a questão mais significativa do texto de Ruffato: não há um narrador.

Primeiramente, é importante pensarmos que estamos diante de um texto que, a primeira vista, não tem uma classificação muito fácil em relação ao gênero. Porém, como já comentei anteriormente, o livro pode ser tratado como um romance, pois possui personagens, espaço, tempo e enredo. Sobre isso, nota-se que, apesar das partes não terem uma ligação significativa, elas mostram como a vida ocorre na cidade. E essa vida é o que todos os pedaços revelam. Mas quem as revela? Quem é o “eles”, cujo título é um verso de a *Inconfidência Mineira*, de Cecília Meireles? Enfim, de quem é a voz que permite aos sem rostos falarem?

O narrador não se configura ao longo do livro como nos romances tradicionais. *Eles eram muitos cavalos* apresenta uma multiplicidade de vozes, que se manifestam tanto em primeira como em terceira pessoa. O que se observa, na realidade, é que há um ponto de vista, que percorre a cidade e registra como uma câmara as vozes e os textos que compõem São Paulo. Entretanto, se consideramos que por de trás desse ponto de vista há um indivíduo que seleciona o que ouve e vê, conclui-se que há um autor implícito.

Apesar de existir um narrador segundo a tradição em dois momentos do livro – “50. Carta” e “63. Nosso encontro” –, sua ausência é predominante, assim se não há o que narrar, só resta reproduzir a voz daqueles que nunca se manifestaram. Assim, num espaço ruidoso, caótico, marcado pela violência, a figura do narrador perdeu importância e o valor. Segundo Walter Benjamin, o narrador está em extinção desde o surgimento do romance, que coincide com o progresso da sociedade (2012). O narrador encontra-se impotente diante do narrar afirma Adorno (2003). E no caso de *Eles eram muitos cavalos*, tal figura desaparece, pois o que testemunha são experiências fracassadas de vida ou de sobrevivência. E ao dar voz a quem não tem rosto, esse ponto de vista mostra o que não é visto e nem o que é ouvido.

Portanto, *Eles eram muitos cavalos* configura-se como um texto contemporâneo tanto no tema como na sua formalização. Ao focar a violência de São Paulo, Ruffato opta por uma materialização tão ruidosa, caótica e fragmentada quanto à cidade. A cidade, na verdade, revela-se de forma esmialhada, tal como a degradação social de seus indivíduos. A descrição de São Paulo é ilusória, não há uma preocupação em ser verossímil, a intenção é “ressaltar as dimensões não perceptíveis e não óptica da imagem, aquilo que existe no limite da visibilidade e da legibilidade do visto e se presentifica imaginariamente [...], invertendo e revirando nosso olhar” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 81). Além disso, ao excluir o narrador, o autor mineiro exhibe que a violência não mata apenas corpos, mas a voz daqueles que lutam para não morrerem na porta fechada de alguma casa ou prédio de São Paulo.

II.3 A literatura dentro da literatura⁴

Se há obras como a de Luiz Ruffato, cujo tema é a realidade social, elaborada de forma fragmentada, rápida e, aparentemente, sem uma articulação interna, podendo ser lida como um conto ou um romance; existe também uma produção literária metaficcional.

Forjada originalmente na linguística, a metalinguística define-se como o uso da língua para explicar a própria língua. Seria como uma poesia que fala do ato criativo, que expõe não só os prazeres como as dores de escrever o texto literário. Na Pós-modernidade, a metaficção “tornou-se um lugar-comum em torno da noção moderna de literatura, como aquilo que vem explicitar a atenção autoconsciente da natureza construtiva da ficção” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 129). Mais que expor seu processo de construção ficcional, uma obra metaficcional

⁴ Este texto foi publicado primeiramente na monografia *O narrador que escreveu um romance: estudo do narrador pós-moderno em O sol de põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, de autoria de Cláudia Aparecida Dans Dias, realizada durante o Lato sensu, na Universidade Camilo Castelo Branco, no ano de 2012-2013.

exige do leitor uma nova postura diante do texto literário: sua participação. Ao tornar explícito sua ficcionalidade, o leitor é forçado a reconhecer a obra lida como ficção (HUTCHEON, 1984 *apud* REICHMANN, 2006), ele precisa conhecer suas regras para participar de sua coautoria.

Um ponto importante a se discutir sobre a metaficção é a diluição da verossimilhança realista. Quando surge na literatura americana, tal procedimento combate a narrativa realista, subvertendo os elementos narrativos canônicos como a intriga, as personagens, a ação, estabelecendo um jogo intelectual com a linguagem, como afirma Gustavo Bernardo (2007). Além disso, o texto metaficcional firma uma verdade, supõe uma verdade possível entre outras, ou seja, a verdade ali expressa não é a realista, pelo contrário, ela pode ter sido inventada.

Relacionando-se claramente com a relatividade da Pós-modernidade, cujas certezas históricas se perderam completamente, a metaficção permite ao escritor não se limite a uma única verdade, e sim a uma ficcional ou a várias. Mais do que expor como sua possível verdade construída, o autor apresenta um “comentário sobre a própria identidade narrativa e/ou linguística” da obra (HUTCHEON, 1984 *apud* REICHMANN, 2006, p. 334). E ao comentar sua própria elaboração ficcional, o escritor reflete tanto seu trabalho literário como o papel da literatura.

Sem esconder do leitor o aspecto ficcional do texto literário, uma obra metaficcional apresenta esquemas narrativos relacionados à escrita ficcional. Traz, por exemplo, personagens que escrevem ou que leem romances ou contos, ou que se preocupam seriamente com as circunstâncias em que se encontram dentro da ficção, assim podem comentar o desenrolar da própria história. Além disso, o autor ficcional pode ou não se dirigir diretamente ao leitor, revelando a este que o texto é uma ficção. Ou pode também incorporar histórias de detetive ou de enigmas, ou parodiar outras narrativas, expondo um diálogo mais do que contemporâneo com outras obras literárias. Vale até mesmo criar um narrador que escreve um texto ficcional ou que se sente perdido em relação ao que está produzindo.

Embora seja um recurso bastante observado na produção literária brasileira (SHOLLHAMMER, 2009), a metaficção é um expediente recorrente na literatura universal. Obras como *As mil e uma noites* e *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, são exemplos de metaficcionalidade, em que seus principais personagens referem-se à inúmeras narrativas e novelas de cavalarias, respectivamente. Já na atualidade, ao empregar a metaficção não revela apenas as leituras do escritor, mostra o que o autor pensa a respeito da

literatura. Tomemos como exemplo o romance de Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*.

Publicado em 2007, o romance em questão traz um narrador, que embora nunca tenha escrito nenhum romance, é contratado para escrever um. À medida que a obra vai sendo produzida, a voz narrativa reflete sua elaboração. Narrado em primeira pessoa por um sujeito não nomeado, ele define-se como um indivíduo que não vê “nenhuma metáfora no que eu digo” (CARVALHO, 2007, p. 9). Além dessa visão literal das coisas, ele fracassou tanto no sonho de ser escritor como na vida pessoal e profissional:

[...] A memória daqueles jantares inflamados fica ainda mais constrangedora quando confrontada com o que nos tornamos, o contrário do que prometíamos. Só dez anos depois de uma daquelas noites, na qual a discussão tinha girado em tono da minha pífia ambição de escritor (que hoje me causaria grande embaraço se por uma infelicidade eu viesse a reencontrar um daqueles colegas e lhe fosse permitido constatar o que virei, embora saiba que eles também não se saíram muito melhor), foi que notei pela primeira vez a dona do restaurante.

Passados quase dez anos sem dar as caras, agora que estava desempregado e separado da minha mulher, depois de me foder por nada, trabalhando como redator de comerciais de uma agência de publicidade, eu voltava de vez em quando ao Seiyoken (CARVALHO, 2007, p. 10-11).

No fragmento selecionado, o narrador recupera tanto as lembranças dos jantares regados a saquê, as discussões de crítica literária como também a “pífia ambição de escritor”. Opondo passado e presente, essa voz sente um profundo constrangimento, pois não realizou o sonho de ser escritor que tanto alardeava. E mesmo “agora”, sua vida não se mostra muito diferente: está desempregado e separado da mulher. Depois de se “foder por nada” como redator de anúncios publicitários, o mais próximo que chegou de ser escritor, o narrador constata que a sua vida pessoal como profissional estão arruinadas.

À medida que esse narrador recorda seu percurso de vida e as promessas não realizadas, surge uma outra voz narrativa, que lhe faz uma pergunta simples e bastante direta: “O senhor é escritor?” (CARVALHO, 2007, p. 11). A questão lhe causa grande surpresa e, ao mesmo tempo, o faz recordar o antigo projeto de ser escritor, como também nos revela mais desse narrador. Descendente de japonês, ele adiou a carreira literária em função do trabalho da família: tornou-se publicitário para cuidar da empresa do pai que fabricava anúncios luminosos. Além disso, ele renegava profundamente sua herança cultural.

Embora brasileiro, falando português e sem nenhum conhecimento do idioma de seus pais e avós, esse narrador não se sente integrado. Pelo contrário, sente-se um estrangeiro na

própria terra natal. A integração, segundo ele, só acontecerá quando escrever em português: “fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele, e que não bastava falar português, ter nascido e viver no Brasil, era preciso escrever também, para não correr o risco de algum dia ter de pisar no Japão [...]” (CARVALHO, 2007, p. 20).

Nesta fala, percebe-se que o narrador só evitará seguir os passos de inúmeros descendentes de japoneses, que foram para o Japão em busca de uma vida melhor, se escrever em língua portuguesa. E se escrever literatura. Para ele, a literatura seria a sua salvação e a certeza de não retornar à terra dos antepassados, como fez sua irmã (CARVALHO, 2007, p. 112). Vale ressaltar ainda que o narrador buscou na crítica literária um modo de estar mais próximo do sonho juvenil e, quem sabe, da salvação desejada. A tese de mestrado sobre a literatura como premonição foi a maneira que ele encontrou para compensar sua frustração por não ter sido escritor (CARVALHO, 2007, p. 22). O mestrado, contudo, teve o mesmo fim que a carreira de escritor: não se realizou.

Então, surge a proposta de escrever um “romance”, a chance de realizar seu sonho e de se integrar. Ainda que tenha seguido por caminhos diferentes do sonhado, o antigo desejo não desapareceu por completo. O sonho da juventude continuava a existir em seu interior e tinha sido reavivado quando a velha dona do restaurante japonês lhe perguntou se era escritor. Mesmo diante de uma vida tão inconsistente, ele aceita o desafio de escrever o romance. E conforme o escreve, reflete essa escrita.

Atento ao comportamento da velha senhora, ao que ela fala e ao modo como ela fala, o narrador se afasta do assunto principal – o relato – para introduzir suas impressões a respeito daquela experiência. Situando-se num tempo presente, em relação ao relato, as digressões que faz, são tentativas do narrador de interpretar o que viveu e, principalmente, o que sentiu quando iniciou aquele trabalho. No fragmento a seguir, o narrador comenta como a história era narrada.

Conforme avançava e se empolgava com o relato que me fazia, Setsuko também rebuscava as imagens. Esquecia a hesitação inicial. Eu podia não saber até que ponto ela inventava a história (não me preocupava, por exemplos, com a imagem improvável de um círculo de ciprestes ainda de pé depois da guerra, como um castelo de areia prestes a desmoronar, quando tudo em volta já se convertera em cinza), mas não gostava do estilo “respingado” e agradecia em silêncio por ela nunca ter escrito nada [...] eu tentava ignorar as metáforas e as ponderações proféticas, e me restringir ao relato (CARVALHO, 2007, p. 38).

Observador bastante atento, o ex-publicitário nota que a velha senhora, no geral, não se emocionava com o que contava. E quando o fazia “rebuscava as imagens”, criando cenas que, em sua opinião, seriam improváveis, tal como um círculo de ciprestes sobreviver numa área bombardeada. Ciente que Setsuko poderia estar inventando toda aquela história, a preocupação do narrador era se “restringir ao relato”. Desprezando claramente as metáforas, já que não as entendia, e o estilo empregado pela japonesa, o narrador protagonista só tinha um interesse: ouvir o que ela tinha para contar.

Em outro trecho, o narrador comentar que a velha japonesa também já fora ouvinte como ele:

O velho escritor vivia em Kyoto desde 46. Fazia anos que se dedicava a uma nova tradução do *Conto de Genji* para o japonês moderno. Uma paralisia das mãos, entretanto, o levava a recorrer a uma assistente. Precisava de alguém que escrevesse em seu lugar. Ditava a tradução a uma secretária que, por problemas familiares, fora obrigada a se afastar do trabalho por algumas semanas. Uma prima dela, em Osaka, sugeriu Setsuko, sua colega de curso, como substituta. O escritor não pretendia perder a assistente com quem já se habituara. Era apenas uma substituição temporária, de emergência. E Setsuko sabia disso. [...] Que se limitasse a transcrever o que ele lhe ditava. Seu trabalho seria manual. E eu não podia deixar de pensar na tarefa que a própria Setsuko agora me propunha, enquanto eu anotava o que ela dizia. Velha, reproduzia comigo o que o escritor lhe impingiu na juventude. Eu tampouco podia deixar de pensar que o *Conto de Genji* havia sido escrito no século XI por uma dama da corte Heian, em Kyoto, e que, ao me contar a história, numa casa japonesa do Paraíso, nos antípodas, do outro lado do mundo, Setsuko se punha imaginariamente naquele papel (CARVALHO, 2007, p. 78).

Apesar de longo, o fragmento ilustra como era o trabalho de escrever o que se ouvia, feito pelo narrador e que Setsuko também já exercera no passado. Comparando as suas situações, o narrador-escritor percebe que tanto ele como a velha senhora já viveram a mesma circunstância: ambos foram ouvintes e copistas, posteriormente. A cena, porém, não mostra apenas isso, ela expõe a existência de um diálogo entre o romance de Bernardo Carvalho e a literatura japonesa.

Antes de contratar o narrador para escrever seu romance, Setsuko pediu-lhe que imaginasse um Japão que não existia mais (CARVALHO, 2007, p. 31), isto é, ela quer um romance predominantemente ficcional, sem relação com a realidade e nem com o que outros escritores já tinham escrito. Exigindo também o não conhecimento de autores japoneses, ela quer um texto “puro” no que diz respeito às influências. O que a narrativa, contudo, mostra é

um universo fortemente permeado pela intertextualidade e, principalmente, pela metaficcionalidade.

Depois de narrar sua vida no Japão Pós-Guerra e a sua relação com Michiyo, Jokichi, marido desta, e Masukichi, ator kyoge; passando pelo contato com o escritor japonês Tanizaki, que também escreveu o mesmo texto narrado por Setsuko, esta desaparece: “Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui” (CARVALHO, 2007, p. 93). Desesperado e sem saber com certeza se o que ouvirá era verdade, o narrador agora se vê diante de um mistério: como termina a história que escutará? A partir do desaparecimento de Setsuko, o romance não só começa como ganha ares de romance policial. É nesse ponto que a intertextualidade aparece, mas sobre as vestes de pistas.

Após a revelação de que Setsuko é Michiyo (CARVALHO, 2007, p. 96), o narrador inicia sua investigação e suas leituras. Recorrendo a um amigo do departamento de língua orientais da universidade, o agora narrador detetive não só se refere às obras de Junichiro Tanizaki, como *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*, como as lê, transcrevendo ainda trechos de *O elogio da sombra*. É interessante notar que a menção desses textos, indica ao leitor que este romance gira em torno da literatura, da ficção.

Ao recordar os tempos de estudante e as visitas ao restaurante japonês, a voz narrativa relembra e comenta uma série de escritores, dentre eles, Kafka, William Blake e Borges. E ao citar Jorge Luis Borges, autor conhecido por seus textos fantásticos e metaficcionalis, o narrador enfatiza ainda mais a reflexão sobre escrever e ler ficção. É só nos lembrarmos de “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Retomando a fala de Hutcheon como de Gustavo Bernardo, ao incluir em *O sol se põe em São Paulo* uma história de detetive e um narrador que não só escreve como também lê romances japoneses, dentre outros textos, a obra expõe para o leitor os bastidores da construção literária. E à medida que isso acontece, o narrador-escritor reflete também as dificuldades deste trabalho literário, no caso, a investigação da veracidade da narrativa de Setsuko/Michiyo. Porém, mais do que comentar a escrita, o romance de Bernardo Carvalho é um elogio à ficção.

Em suas entrevistas, o escritor carioca comenta a importância que a ficção tem em sua produção literária. Exaltando o aspecto ficcional das histórias que conta, o autor não está preocupado em produzir um romance realista ou baseado em fatos reais, pelo contrário, seu objetivo é escrever um texto em que a ficção seja a peça chave. Não importa se para criar uma narrativa, Bernardo Carvalho precise subverter verdade ou mesmo ficcionalizar fatos

históricos, como faz brilhantemente em *Nove Noites*. O importante é contar uma narrativa em que o jogo entre ficção e verdade produza inúmeras possibilidades de sentidos. E que ao mesmo tempo seduza o leitor a participar desse jogo que é a ficção literária.

Vale comentar também que a metaficção não se restringe apenas ao romance *O sol se põe em São Paulo*, em *Nove Noites*, *Teatro*, *Mongólia*, para ficarmos somente nos mais conhecidos do autor carioca; seus respectivos narradores são escritores, mas frustrados. E revelam em suas narrativas as dificuldades da escrita como as reflexões que fazem sobre o escrever. Além disso, estas obras apresentam uma verdade que, conforme se desenrola, mostra-se claramente ambígua. O jogo entre ficção e realidade, entre verdade e mentira, dúvida e certeza são constantes nesses romances. Assim como a investigação quase policial que colabora ainda mais para sedução do leitor, que precisa estar ciente de que lê uma obra ficcional e que possui suas próprias regras.

Diante desse cenário tão peculiar e, ao mesmo tempo, antagônico, o que se observa é uma literatura brasileira contemporânea bastante rica nos temas como nos procedimentos estéticos. É possível seguir tanto por um caminho mais social e crítico, como por um mais subjetivo e reflexivo a respeito do fazer literário. Vale comentar ainda que essas questões são percebidas em outros escritores também, como Patrícia Melo, Zulmira Ribeiro Tavares, Fernando Bonassi, Bruno Zeni, Rodrigo Naves, Airton Pascho, Paulo Lins, Joca Reiners Terron, Ferrez, Sérgio Sant'Anna, João Gilberto Noll, entre outros. No entanto, a produção literária nacional não se limita apenas a questões sociais ou autorreflexivas.

Seguindo por uma linha também subjetiva e recebendo bastante destaque tanto na mídia como nos estudos acadêmicos, há uma produção literária que se pauta pela mistura da ficção com a não ficção, de um modo que é impossível saber o que é real o que é criado. Denominada de autoficção, o material autobiográfico do autor deste texto, apresentado na forma de romance, aproxima-se do real, pois o “eu” ali presente saiu desta realidade, mas sua recuperação ocorre por meio da ficção. Subvertendo a confiança que o leitor deposita nesse tipo de literatura, ao ficcionalizar o próprio material biográfico, o autor quebra o pacto romanescos que o gênero sugere.

Nessa renovada aposta na tática da autobiografia, dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr e que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita. Todavia, no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em

autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107).

Ao ficcionalizar a própria experiência pessoal, o autor revela uma visão de mundo, “uma certa verdade” que o relato autobiográfico ou jornalístico não mostraria, ou que não daria conta de se expressar. Agora, ao se autoficcionalizar, a fronteira entre ficção e real desaparece, torna-se impossível verificar realmente se o que é narrado ali é verdade ou não, se a narrativa aconteceu daquela forma ou não. Autores como Cristovão Tezza, o próprio Bernardo Carvalho, Ricardo Lísias, Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Silviano Santiago, Paulo Lins, entre outros, seguem por esse caminho cuja narrativa nasce da própria biografia do autor, mas que ao ganhar o registro escrito, assume ares ficcionais.

Dentre os autores citados, examinaremos a autoficção em o *Diário da queda* (2011), de Michel Laub. Entretanto, antes dessa análise, apresentaremos um panorama sobre a produção literária do escritor, que inclui não só uma síntese de seus outros romances, como também a fortuna crítica dessas obras.

II.4. Um passeio pela memória do eu: a produção literária de Michel Laub

Michel Laub tem, até o momento, seis romances publicados⁵. Em 2012, o conto “Animais” foi selecionado pela revista *Granta* para compor a edição “os melhores jovens escritores brasileiros”. Embora sua produção literária seja pequena, o escritor e jornalista gaúcho já ganhou destaque no cenário literário brasileiro.

Um ano antes, em 2011, o autor publicou *Diário da queda*, que tem como ponto de partida uma festa de aniversário de um garoto de trezes anos, que sofre uma queda. Quando adulto, o narrador do livro narra o episódio. A partir desse fato, um passado de relações familiares conturbadas se revela. De família judaica, o narrador-personagem relata a relação tensa entre seu pai, e a deste com o avô, sobrevivente de Auschwitz-Birkenau. Ao recuperar o período em que estudava num colégio judeu em Porto Alegre, e dirigia repetidas humilhações ao colega João, a voz narrativa recorda também a herança histórico-cultural constantemente lardeada pelo pai.

No entanto, ainda que essa bagagem seja sempre referida pelo pai, que cita várias vezes a leitura de *É isto um homem?*, de Primo Levi, além das aulas sobre antissemitismo

⁵ Quando esta dissertação era finalizava, Michel Laub publicou o seu sétimo livro – *O tribunal da quinta-feira* (2016) – e o terceiro relacionado ao projeto de examinar de que forma grandes tragédias interferem na vida do indivíduo.

dadas pela escola e o fato do avô ter sobrevivido ao Holocausto, o narrador “não retira desses relatos sobre seu avô nenhum proveito ou exemplaridade”, diz Stefania Chiarelli, em resenha sobre o *Diário da queda*, publicada em abril de 2011, em *O Globo*.

Apresentando inúmeros relatos, como os do avô, que não faz nenhuma referência ao campo de concentração nazista e entre outros fatos de seu passado; o do pai, que escreve para tentar adiar os efeitos do Alzheimer e o esquecimento do passado, e ao próprio registro, o narrador “coloca-se em posição incomoda, tem dúvidas em relação a um passado cultural e religioso fundado na manutenção de um sistema dogmático” (CHIARELLI, 2011).

Recorrendo ao teórico Walter Benjamin e ao seu famoso ensaio “O narrador”, a resenhista comenta que assim como os soldados que voltavam mudos do fronte, consequência dos eventos traumáticos da guerra, o avô do narrador também se silencia: em seus 16 cadernos, ele não narra nada daquele período de perseguição ou de morte em Auschwitz. E ainda que o pai retome tais histórias e cite *É isto um homem?*, de Primo Levi, o protagonista de *Diário da queda* não compreende essas narrativas e tão pouco as relaciona com sua vida.

Ao recordar as aulas que tinha com o rabino, para estudar trechos da Torá, preparação para o Bar Mitzvah, o narrador diz que “até hoje sou capaz de entoar aquele mantra de quinze ou vinte minutos sem saber o significado de uma única palavra” (LAUB, 2011, p. 9). Essa fala é significativa, pois ilustra o argumento da resenhista que vê nesta voz narrativa não só uma experiência vazia, mas também um questionamento do registro histórico, materializado na citação do diário de Primo Levi.

Na resenha “Um legado incontornável”, publicada no *Jornal Rascunho*, em maio de 2011; Luiz Paulo Faccioli aponta que Auschwitz e *É isto um homem?*, de Primo Levi, são elementos chaves para leitura de *Diário da queda*. Enquadrado como “um romance de formação” – cuja história da personagem deve ensinar uma lição de vida ao leitor – a obra de Laub “lida com as consequências, sempre incontornáveis a um judeu, do que sofreram os antepassados. E não há um único parágrafo no livro que não esteja relacionado a isso” (FACCIOLI, 2011). Essa fala pode indicar que o texto de Laub queira ensinar algo. Porém, para o crítico, o romance subverte isso, porque “traz à luz um outro lado da discriminação, aquela praticada pelos judeus contra quem é góí, que é como eles chamam, com certa pejoração, os não-judeus. E exercita um humor tão sutil e melancólico que parece inexistir [...]” (FACCIOLI, 2011).

Essa observação é bastante pertinente, porque ao relatar o bullying que João sofria no colégio israelita na capital gaúcha, por parte dos colegas, descendentes de judeus, o narrador não só mostra um cenário surpreendente como também um indicativo que assim como ele, os

alunos não entendiam a experiência da perseguição que a escola e, provavelmente, seus antepassados transmitiam. Além disso, Faccioli comenta a respeito da concisão, da sobriedade, do “apuro formal, a repetição insistente e às vezes nervosas de algumas frases e situações, características todas que já apareciam em seus trabalhos anteriores [...]” (2011). Com uma diferença: o tom agora é menos cerebral, o que produz uma narrativa mais sensível e humana.

Em outras resenhas, a questão da escrita elegante é bastante destacada, assim como a questão da memória, o uso da primeira pessoa, o fluxo de consciência. No entanto, a crítica aponta a superioridade narrativa de *Diário da queda*, em relação ao seu último romance: *Maçã envenenada*.

Publicado em 2013, *Maçã envenenada* é o segundo livro de uma trilogia, iniciada com *Diário da queda*, cuja “tríade investiga o efeito das catástrofes históricas sobre trajetórias individuais” (MOUTINHO, 2013). Se em o *Diário*, o foco era a relação entre o protagonista, seu pai e seu avô, acionada pela lembrança de um fato do início da adolescência; em a *Maçã envenenada*, Laub tenta conectar o drama pessoal do protagonista a dois fatos fúnebres: o suicídio de Kurt Cobain e o drama vivido pela escritora Immaculée Ilibagiza, sobrevivente da guerra de Ruanda. Na verdade, o evento que motiva a narrativa memorialista do narrador protagonista é o show do Nirvana no estádio do Morumbi, em 1993, e a dúvida entre ir ver o show com a namorada Valéria e um amigo ou ficar em Porto Alegre para cumprir o serviço militar.

Assim como nas obras anteriores, a narrativa é concisa e sóbria, trazendo temas recorrentes como “as dores do amadurecimento, a convivência familiar, os ritos de passagem” (MOUTINHO, 2013). No entanto, um ponto é recorrente no ponto de vista da crítica: a dificuldade de ler *Maçã envenenada* sem compará-la com *Diário da queda*.

Ao unir dois fatos históricos à tragédia pessoal, o narrador de *Maçã envenenada* tenta costurar as memórias que o marcaram e como essas coincidências afetaram sua identidade. Porém, o que se percebe nesse romance é a repetição de um procedimento já visto no anterior. E sem um “projeto investigativo”, segundo Leonardo Petersen Lamha, em crítica publicada no *Jornal Rascunho*, em outubro de 2013.

Ainda que o romance tenha força narrativa em alguns momentos, os fatos relatados ficam soltos, sem uma conclusão ou mesmo explicação. É como se o narrador protagonista só encontrasse manifestações subjetivas e interpretações insuficientes para relacionar com a própria experiência. Além disso, é difícil relacionar os dois eventos com a trajetória do narrador, que não deixa claro se escreve uma autobiografia ou um relato memorialístico.

Sobre outros romances de Michel Laub, é importante destacar que a questão da memória é uma constante. Narrados sempre em primeira pessoa, os sujeitos narrativos relembram antigas situações motivadas por um acontecimento presente.

Em *Música anterior* (2001), o protagonista é um juiz que, ao mesmo tempo, condena um homem por estupro, recebe a notícia de que é estéril e precisa contar isto à esposa. A partir disso, ele relembra fatos do passado para tentar reconstruir sua própria identidade. Dono de um tom analítico bastante frio, o que pode incomodar o leitor, o narrador principal descreve os momentos mais emocionantes com frieza, revelando um distanciamento de tais fatos. Essa frieza, porém, é importante para que o narrador jogue com honestidade os rumos de sua vida.

Em *Longe da água* (2002), o narrador adulto revive um período da adolescência que, segundo ele, foi determinante para o rumo que sua vida tomou. Narrado de forma não linear, o romance centra-se na história de Jaime, amigo do narrador, que morre ao ficar preso numa rede de pesca quando surfava. Jaime também era amigo de Laura em Albatroz, Rio Grande do Sul, onde ocorre parte da narrativa. Após a morte do amigo, o narrador e Laura passam a frequentar a casa do rapaz, como uma forma de lidar com a sua morte. Tempos depois, Laura e o narrador reencontram-se e tornam-se namorados.

O ponto chave do livro é o embate entre verdade e memória, testemunho e experiência. A voz narrativa investiga esse fato traumático a partir de duas vertentes: a memória dele e o testemunho de Laura para assim entender por que sua vida tinha tomado aquele caminho.

Em *O segundo tempo* (2006), a narrativa se pauta fortemente no referencial: tempo e espaços são referidos em detalhes. O ano em questão é 1989. É final do Campeonato Brasileiro daquele ano, Grêmio e Internacional jogam o clássico que ficou conhecido como o Grenal do Século. O narrador, com 15 anos na época, leva seu irmão quatro anos mais novo para ver a final na esperança de amenizar a notícia que iria dar mais tarde: o pai estava saindo de casa, abandonando-os com a mãe bipolar para ir morar com a namorada grávida, em Goiânia.

Mais uma vez, nota-se o contraste entre a tragédia – no caso, a final entre Internacional e Grêmio – e o drama pessoal, e como esses eventos afetam o narrador. Mais do que isso, um parece ser a catarse do outro: à medida que o massacre coletivo vai acontecendo, o narrador principal vai descendo mais fundo nas lembranças pessoais. É como se aquele espaço, aquele jogo fizessem a memória do protagonista emergisse completamente.

Em *O gato diz adeus* (2009), a metalinguagem é evidente no romance, já que se trata de um livro escrito pelo narrador principal. Porém, à medida que a narrativa/escritura do livro vai se desenvolvendo, outras vozes vão aparecendo. Curiosamente, cada personagem – Sérgio, Márcia, Roberto e Andreia – tem seu espaço para falar, o que remete a um texto teatral, em que as falas das personagens são indicadas pelos nomes. E conforme cada um se manifesta, a história de amor nada feliz se revela.

É interessante observar que, embora *O gato diz adeus* destoe dos demais romances de Michel Laub, este possui alguns pontos comuns com as demais obras: a memória, o relato de fatos traumático e como isso afeta a construção da identidade dos narradores. Isto indica que há um fio condutor entre os romances, em que a memória e o registro das lembranças fossem pouco a pouco sendo aperfeiçoados. E esse aperfeiçoamento ganha força narrativa em o *Diário da queda*.

No ensaio crítico “A órbita da obra de Michel Laub”, André Araújo comenta justamente isso:

A vivência da experiência e a busca pelo seu sentido ou explicação, como ocorre em *Longe da Água*, aqui fica mais complexa. O narrador não teve a experiência do Holocausto, apenas mediada pela literatura de Primo Levi ou do diário de seu avô. Ainda assim, ele compreende que essa pseudo-experiência é constitutiva de sua identidade (2013).

Essa fala é essencial, pois em *Longe da água*, o narrador tenta entender o que aconteceu naquela praia e a forma como ele faz isto está no recuperar a memória. Já em o *Diário da queda*, o percurso é semelhante, porém, mais complexo, mais tenso. O narrador só tem a experiência mediada pela leitura de obras que retrataram o Holocausto. Mas é por meio da escrita de um diário, que a voz narrativa tenta entender como esse evento afetou sua identidade, sua vida.

Ainda sobre o *Diário*, é importante comentar que foi nesse romance que o escritor faz, pela primeira vez, referência ao judaísmo. Filho de judeus radicados em Porto Alegre, Michel Laub estudou direito e não concluiu o curso de jornalismo. Mudou-se para São Paulo para trabalhar numa revista quando tinha 20 poucos anos. Com uma biografia bastante semelhante ao do protagonista do romance, assim como de *Longe da água*, e de *Maçã envenenada*, nota-se que o autor faz uso de dados pessoais para construir sua literatura. Segundo Laub, “Todos os meus livros são memorialísticos. Sempre me dediquei a temas ligados a perdas, mas nem

sempre são coisas que eu vivi” (BRENDLER, 2011). E por escrever em primeira pessoa, a ideia de que seus livros sejam autobiográficos torna-se mais evidente.

Porém, o escritor assume que “[...] começou a incluir informações de propósito para causar alguma confusão. ‘Mando recados pelos livros pra um único leitor, às vezes. Faz parte da diversão de escrever’” (BRENDLER, 2011). O comentário chistoso revela que mesmo recorrendo à própria biografia, tais dados misturam-se a ficção, o que cria a confusão de que fala Laub. Nesse ponto, infere-se que *Diário da queda* é uma obra autoficção, já que a vida do escritor se mescla a do narrador, contudo, tal mescla acontece de forma bastante tênue. O romance traz aspectos da autoficção, mas os incorpora de tal maneira que fica impossível não perguntar: “Esta é a sua obra mais autobiográfica?” (BRENDLER, 2011). Entretanto, essa não é a pergunta que se deve fazer. Pelo contrário, deve se questionar como vida real e ficcional constroem o texto? E é essa questão que norteará a análise a seguir.

CAPÍTULO III

DIÁRIO: UM ESPAÇO DE MEMÓRIAS E DE NARRATIVAS

O diário é por excelência um texto pessoal, em que seu autor, diariamente ou não, registra suas experiências, suas vivências, suas memórias. Subjetivo e íntimo, o diário guarda os relatos mais particulares e profundos de alguém que os recupera com o intuito de compreender a própria vida.

Num constante ir e vir de lembranças percebe-se o transcorrer do tempo que engloba a adolescência e a vida adulta do narrador do *Diário da queda*, porém, sem a linearidade dos dias, dos meses, dos anos. Entre as histórias do passado, a voz narrativa comenta o que recorda, o que escreve, o que lê num evidente exercício de metaficção.

Em outros momentos, o que parece ser ficção ganha toques de não ficção, de uma realidade não só histórica, mas, principalmente, verdadeira. Seria este um diário verdadeiro, em que o autor revela sua vida, ou seria um diário em que a única verdade é a ficção construída? Entre as lembranças, os cadernos, a família, os amigos, o judaísmo, o Holocausto, as histórias e a História, este diário não registra só uma vida, mas muitas outras. Vidas que se unem através da escrita e da memória.

III.1 É tempo de reconstruir a memória

Ao narrar a própria história guardada nos porões da memória, é preciso partir de um ponto no tempo e no espaço. E é isto que o narrador do *Diário da queda*, de Michel Laub, faz: ele começa por uma festa de aniversário.

Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário (LAUB, 2011, p. 33).

O ponto de partida para o romance é a queda de João, durante sua festa de aniversário de treze anos. O narrador, materializado na expressão “para mim”, é colega de classe do garoto e ambos estão na mesma escola em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Embora o trecho não faça referência a essas informações, a afirmação demarca quando a história começa: a voz narrativa tinha “treze anos” e deixou o colega “cair na festa de aniversário”. Ao utilizar esses

dois índices, o narrador demarca fortemente o tempo da narrativa e, mais do que isto, assinala quando a narrativa memorialística inicia.

Além desses indicadores, dois outros chamam atenção. Um é a ação praticada contra o João que ocorreu na própria festa de aniversário. O segundo é o autor da ação: foi o próprio narrador que deixou o menino cair. Ao usar a expressão “por mim”, o narrador opina que a sua narrativa começa naquela celebração. E o uso do verbo “deixei”, na primeira pessoa do singular, evidencia que ele teve participação na queda do colega. Em outras palavras, estamos diante de um narrador-personagem que não só conta a própria história como também participa dela como personagem.

É importante destacar que essa voz narrativa está recuperando um evento que aconteceu no passado, como indica o verbo “deixei”, conjugado no pretérito perfeito do indicativo. Isso significa que esse narrador está distante no tempo e no espaço de uma ação já concluída. Ele era um pré-adolescente quando a queda aconteceu. E hoje, quem recupera esse passado é um adulto. Assim, as memórias que conheceremos serão reveladas por uma voz adulta em primeira pessoa, contudo, tais lembranças pertencem a uma personagem bastante jovem, com apenas treze anos na época.

Ainda que diga que sua história comece no aniversário de João, a primeira lembrança recuperada pelo narrador é a preparação e a realização de seu Bar Mitzvah (LAUB, 2011, 9-10). Mais do que indicar que a personagem é judia, mostra que o tempo é cronológico, que essa narrativa possui linearidade. Ao citar primeiramente o Bar Mitzvah e depois a festa de aniversário do João, imagina-se que a história deste jovem judeu será linear. No entanto, à medida que as lembranças são recuperadas, essa cronologia se desfaz dando lugar a um ir e vim de tempo e de memórias.

Depois de explicar como se dava a preparação para ler a Torá, o narrador recorda a festa do colega João. Oriundo de uma família pobre, este não é judeu, mas estuda numa escola judaica. Seu pai é viúvo e tem dois empregos para manter o filho na escola, apesar de possuir bolsa de estudos e de ter alguns privilégios:

8.

A festa em que isso aconteceu não foi num hotel de luxo, e sim num salão de festa, um prédio que não tinha elevador e nem porteiro porque o aniversariante era bolsista e filho de um cobrador de ônibus que já tinha sido visto vendendo algodão-doce no parque. O aniversariante não ficava em recuperação em nenhuma disciplina, nunca tinha ido a nenhuma festa, não havia participado de um quebra-quebra na biblioteca, nem estava entre os alunos que puseram um pedaço de carne na bolsa de uma professora, muito menos achou engraçado quando alguém deixou uma bomba atrás da privada,

um saco de pólvora no qual era preso um cigarro que queimara até a explosão [...] (LAUB, 2011, p. 11).

Diferente do Bar Mitzvah que a personagem frequentava normalmente, o aniversário de João aconteceu num “salão de festa” bastante simples e sem luxo algum. Além disso, o menino não participava de “nenhuma festa” e tão pouco do “quebra-quebra” que os demais alunos costumavam realizar na escola. Apesar da distância entre o aniversariante e os colegas de classe, incluindo a personagem, João convida-os para seu aniversário de trezes anos.

Ao começar a sua narração memorialística pela elaboração do Bar Mitzvah, a voz narrativa parte de um evento bastante importante para o judeu: quando o menino judeu completa treze anos, ele usa “*talid* e [é] chamado para rezar junto com os adultos” (LAUB, 2011, p. 10, grifo do autor). Embora João não fosse judeu, seu pai “resolveu comemorar os treze anos do filho porque a família nunca tinha dado uma festa [...] Mas porque João estava numa escola judaica, e na escola judaica todos faziam Bar Mitzvah” (LAUB, 2011, p. 16). E o que era para ser uma celebração, uma mostra de que a família do João estava atenta aos ritos da comunidade judaica, transformara-se num grave acidente que afetará não só João, mas, principalmente, o narrador-personagem.

Alvo constante das agressões dos alunos, João era submetido às piores atrocidades: “[...] o colega o mandava ficar de pé, e ele ficava. O colega jogava o sanduíche de João longe, e ele ia buscar. [...] no rosto de João não se via nada – nenhuma dor, nenhum apelo, nenhuma expressão” (LAUB, 2011, p. 19). Porém, de acordo com o narrador, o colega era diferente: aceitava as agressões sem expressar qualquer incomodo ou dor. Evidenciando um comportamento de submissão, João era indiferente às ações dos colegas que sempre gritavam “*come areia, come areia, come areia góí filha de uma puta*” (LAUB, 2011, p. 22, grifo do autor). No entanto, o que pode chamar atenção nos trechos citados não é só a violência a que João é submetido, mas sim o fato dos agressores serem judeus.

Diferente das escolas laicas, a escola judaica inclui em seu currículo disciplinas que remetem à cultura e à religião judaica⁶: “[...] uma escola judaica é mais ou menos como qualquer outra. A diferença é que você a passa a infância ouvindo falar de antissemitismo: há professores que se dedicam exclusivamente a isso [...]” (LAUB, 2011, p. 11). O comentário que o narrador faz sobre a escola judaica é significativo, porque revela que há por parte da instituição uma preocupação em manter viva não só a identidade judaica, mas também porque

⁶ As disciplinas que remetem à Histórica, à cultura e à religião judaica se concentram, principalmente, no ensino fundamental I e II. Além disso, são as escolas judaicas que organizam o Bar Mitzvá para os meninos e o Bat Mitzvá para meninas.

é uma questão muito cara aos judeus: o antissemitismo. Além, é claro, do Holocausto. Em casa, ele também ouvia o mesmo discurso, proferido pelo pai, sem se esquecer do fato do avô ter sobrevivido a Auschwitz e ter sofrido forte preconceito quando chegou ao Brasil, embora ele tenha registrado ao contrário, como examinaremos a seguida.

Diante disso, poderíamos pensar que os atos aplicados ao João não deveriam ocorrer. No entanto, o que se observa é que aquele discurso antissemitista passado pela escola e pelo pai não tinha valor para a personagem, ele nunca “sentiu nada daquilo como se fosse seu” (LAUB, 2011, p. 15). Era apenas um relato, uma experiência vazia.

Se analisarmos a fala desse narrador-personagem, ela nos remete ao belíssimo texto “O narrador”, de Walter Benjamin, em que o autor alemão discute justamente o esvaziamento da experiência. Prestes a se extinguir, o narrador perdeu a voz e a habilidade de contar histórias a partir da Revolução Industrial. Com o advento da imprensa e do romance moderno, a narrativa oral, peça chave do texto de Benjamin, morre. O antigo ouvinte é agora o leitor do romance, que isolado do universo de trocas de experiências, deixa de “receber conselhos e nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012, p. 217).

Descendente da épica clássica, o romance nasce com a ascensão burguesa e romântica, encontrando nesse ambiente todos os elementos necessários para seu desenvolvimento e, ao mesmo tempo, seu declínio. Porém, não foi só o romance que fez a figura do narrador oral desaparecer. O jornal também colaborou significativamente para sua morte. Diferente da narrativa oral, em que a experiência era dada sem detalhamento e verificação, a notícia exige confirmação, certeza de que o fato realmente ocorreu, ainda que venha de outros lugares do mundo. Entretanto, não foi só o romance e o jornal que contribuíram para o fim da experiência, a guerra teve um peso significativo nessa equação.

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao fim da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha: não mais ricos, e sim mais pobres em experiências comunicáveis? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 2012, p. 214).

O fim da guerra devolveu homens mudos e “pobres em experiências comunicáveis” cujo relatado dos “livros sobre a guerra” era diferente da “experiência transmitida” oralmente. O que se percebe aqui é que, além da imprensa e do romance, a guerra fez que a troca de saberes e de conhecimentos desaparecessem. Mesmo os registros históricos sobre as guerras

distanciam-se o que era passado “de boca em boca”. Os relatos eram diferentes dos registros. Havia uma distância entre o vivido nas trincheiras e o narrado nos livros.

Em certo momento da narrativa de Laub, o narrador comenta que incorporou “ao longo dos anos, os filmes, as fotografias, os documentos” (2011, p. 96) a respeito do Holocausto e cita uma série de autores que escreveram sobre Auschwitz. Embora tenha estudado e lido tudo isto, ele não apreendeu essa experiência, pois ela não foi vivida. É só um registro histórico que não o preencheu, que não o completou. Apesar de sua herança judaica ser bastante significativa, para o narrador-personagem, ela é inexpressiva.

Vale ressaltar também que, diferente do narrador de Walter Benjamin, a voz narrativa de *Diário da queda* construiu sua experiência pela leitura e não pela narrativa oral. Ele não ouviu qualquer tipo de histórias que o ensinasse sobre o judaísmo, por exemplo. Ao longo de sua infância e início de sua adolescência, esse narrador só ouviu o silêncio, que era quebrado pelos discursos repetitivos do pai, como examinaremos a seguir. Nem mesmo do João, colega de classe, ele ouviu algo. Mais do que falta de experiência, esse narrador é um ser vazio de histórias orais, que lhe pudessem ensinar alguma lição.

Entretanto, após a queda de João, a personagem começa a mudar: “Eu sonhei muitas vezes com o momento da queda, um silêncio que durou um segundo, talvez dois [...] uma cena que passou a me acompanhar até que ele voltasse à escola [...]” (LAUB, 2011, p. 12). Esta volta, contudo, não significa alívio para o jovem. Pelo contrário, no mesmo trecho, ele finaliza: “e passasse a se arrastar pelos corredores, de colete ortopédico por baixo do uniforme no frio, no calor, no sol, na chuva” (LAUB, 2011, p. 13). O uso do conectivo “e” indica um acréscimo de dor no trauma que a personagem estava sentindo. Se a queda se repetia nos sonhos, com o retorno do João, ela ganha uma lentidão arrastada, que intensifica ainda mais a culpa desse narrador-personagem.

Na realidade, a queda do colega é a sua experiência de guerra, que o acompanhou nos sonhos, na escola e ao longo de sua vida. Assim como os sobreviventes de grandes tragédias, o narrador-personagem também tem uma experiência traumática para relatar e provavelmente expurgar (SELIGMANN-SILVA, 2008). Embora se perceba uma dificuldade para registrá-las no papel ou para narrá-las oralmente. Mais do que isso, tal memória evidencia uma tomada de consciência desse sujeito, de que aquele ato praticado contra o João tem uma estreita relação com a experiência de vida do avô. E é na recuperação dessa lembrança dos tempos de adolescente, que o narrador adulto compreende sua história pessoal e coletiva.

14.

Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar que dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta (LAUB, 2011, p.13).

No parágrafo acima o narrador adulto reflete o que lhe afetou mais naquela “época” aos treze anos: “ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz”? Qual fato se tornaria uma “lembrança” que surgiria naturalmente e sem esforço? Ainda que a resposta não seja dada claramente, é importante atentar para o fato de o narrador saber pouco ou quase nada sobre o avô. Este era apenas uma imagem na “meia dúzia de fotografias” (LAUB, 2011, p. 13) ou algumas informações óbvias dada pela avó (idem, p. 14). Sendo assim, na época, a lembrança que mais o incomodava era do João caído no chão e não o sofrimento passado pelo avô nos campos de concentração nazistas.

Neste momento, nota-se uma digressão temporal. Embora a expressão “na época” faça referência ao passado, quando a personagem tinha treze anos, o comentário é feito por um narrador adulto no presente, no momento em que escreve suas memórias. Ao pausar a narrativa memorialística para incluir tal questionamento, a voz narrativa mostra que essa recuperação é uma tentativa de compreender seu passado. É nesses cortes temporais que a voz adulta ganha espaço e expõe seus sentimentos e impressões sobre a sua própria história. Além disso, a interrupção serve para introduzir outras memórias, outros tempos. Por exemplo, depois desse autoquestionamento, o narrador passa a falar do avô e do que se lembra dele. Isso ilustra bem a questão já apresentada a respeito do tempo: ele não é linear, pelo contrário, o tempo segue a ordem da memória, pois ele recorda primeiro a queda do colega e depois do avô.

E à medida que as memórias são recordadas, o narrador-personagem toma consciência de que João e o avô passaram por experiências extremamente violentas. Mas antes de tomar ciência disso, o narrador precisa lidar com a própria memória que, além de irregular, surge às vezes falha, às vezes segura.

Não sei se participei por causa desses outros colegas, e seria fácil a esta 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 sugestão, se de alguma forma fui indispensável para que tudo saísse exatamente como planejado [...] (LAUB, 2011, p. 21).

Neste trecho, verifica-se o uso constantemente da partícula “se”, indicando dúvida. O narrador não tem clareza se participou por causa dos colegas ou se foi ele quem planejou tudo dando “alguma sugestão”. Entre “é possível até que eu tivesse aproveitado a festa” e “Não sei se fiz aquilo apenas porque me espelhava nos meus colegas”, a voz protagonista parece não se lembrar com clareza do que aconteceu durante a festa. Em outros momentos, porém, a memória se mostra plena e segura. Não há falhas ou incertezas. Pelo contrário, a convicção é clara, assim como a culpa.

Após a queda, os envolvidos são chamados à direção da escola, e a coordenadora passa a investigar o acidente, principal explicação dada pelos alunos. O narrador-personagem também daria a mesma versão, se a culpa não pesasse tanto a ponto de ele passar mal e dizer tudo o que a turma da sétima série fazia com o João:

[...] 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 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 do 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 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 do João no parque vendendo algodão-doce para o filho poder dar a festa e ser humilhado pelos colegas na frente da família se misturaram com uma fraqueza, eu comecei a achar que estava passando 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 [...] depois de passar mal e me recuperar na sala da coordenação eu dei todos os detalhes para ela, João enterrado na areia, o plano para deixá-lo cair, quem tinha concordado com o plano e como tudo foi executado no aniversário (LAUB, 2011, p. 42-43).

O trecho transcrito é longo, mas bastante elucidativo, pois explicita claramente a culpa da personagem adolescente. Inicialmente, ele mostra-se convicto, “decidido a não dizer nada”, ou a dizer que a queda fora “um acidente”. Recebido pela coordenadora com um sorriso, um “café e um pedaço de bolo”, o clima descontraído desarma a estratégia do garoto. À medida que a professora vai fazendo “perguntas sobre o aniversário do João”, ele começa “a lembrar de novo do aniversário”. A expressão “de novo” reforça a ideia de que recordar a festa não

estava sendo agradável. O “tom doce que ela usava” amargava ainda mais o incomodo e a culpa do narrador-personagem.

Reviver mais uma vez o aniversário, a queda, a humilhação que a família do João passou, e sendo questionado se conhecia a situação socioeconômica do garoto, faz o narrador perceber que suas ações poderiam ter causado mais do que um andar arrastado ou o uso de um colete. E ao recordar essas cenas, o jovem narrador diz “eu comecei a achar que estava passando mal, e precisava deitar, e precisava de ar”. Neste período, o que chama atenção é que ele não afirma estar passando mal, e sim que começou a achar. O uso da locução verbal sugere que o narrador-personagem pudesse estar imaginando tontura e falta de ar. Porém, o garoto não as imagina, ele sente-as de fato. As janelas fechadas da sala intensificam ainda mais a sensação de culpa. E o “botei para fora” sintetiza não só o passar mal, mas a revelação de todas as atrocidades praticadas contra o João.

Concretiza-se a culpa e o trauma que as suas ações causaram. A cada novo questionamento da professora, ele relembra a queda, o pai do João trabalhando num parque e depois sendo humilhado na festa do filho. Sentindo culpa e “fraqueza”, a personagem confessa “todos os detalhes” sobre a festa e sobre outros atos contra o João dentro da escola. Observa-se que a forma como o narrador registra a conversa com a coordenadora da escola indica o quanto esse diálogo foi emocionalmente desgastante para ele.

Embora o trecho apresente cortes, nota-se o uso expressivo de vírgulas. A maneira como o diálogo foi escrito, unindo a fala da professora com o silêncio do narrador, reproduz a tensão que este adolescente sente naquele momento e como tal sensação foi crescendo até que ele confessasse tudo. Mais do que impor um ritmo de leitura, a forma como as vírgulas foram empregadas mostra um texto bem articulado, bem escrito. Isso evidencia que este narrador tem intimidade com a escrita como será examinado no item “Um narrador que conta, um narrador que escreve”.

Após a revelação, enquanto o narrador-personagem recebe apenas uma advertência e o resto da turma, uma suspensão, a relação entre protagonista e João muda. Depois de voltar do período de recuperação, a personagem passa a ajudar o menino nas lições que perdeu, rendendo uma aproximação repleta de culpa e de remorso. É neste momento que a voz narrativa conhece mais a fundo a vida de João: a mãe morreu de câncer quando ele era bem jovem e o pai nunca mais se casou. O pai colocou o filho numa escola judaica, pois ela “tinha tradição de botar alunos nas melhores faculdades, e dali haviam saído industriais, engenheiros, advogados. O pai do João achava que valia o sacrificio de matricular o filho num lugar tão caro” (LAUB, 2011, p. 16). Ou seja, a decisão de estudar numa escola judaica tinha

relação com a construção de um futuro melhor para o João. E tal sacrifício valia a pena, até aquele momento. Conforme a convivência aumenta, já que um frequenta a casa do outro, o narrador-personagem se conhece, porque é na interação com o outro que ele se descobre, se compreende. É preciso ressaltar, contudo, que muito antes disso, o narrador já possuía uma consciência de si como ser social (CLARK, 2004). No entanto, é no convívio diário com o colega de classe que o jovem judeu se conhece mais intimamente. É como se a percepção de si mesmo ganhasse mais clareza. E quem é este narrador-personagem?

Ao contrário do João, menino de origem pobre, o narrador é de uma família judaica e rica da cidade de Porto Alegre. O pai é um comerciante bem-sucedido assim como fora o avô, já falecido. Em suas memórias, o jovem descreve-se como um pré-adolescente que:

10.

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

11.

Aos treze anos eu tinha: um videogame, um videocassete, uma estante cheia de livros e discos, uma guitarra, um par de patins, um uniforme da Nasa, uma placa de proibido estacionar achada na rua, uma raquete de tênis que nunca usei, uma barraca, um skate, uma boia, um cubo mágico, um soco-inglês, um pequeno canivete.

12.

Aos treze anos eu nunca tinha tido uma namorada. Eu nunca tinha ficado doente de verdade. Eu nunca tinha visto alguém morrer ou sofrer um acidente grave. Na noite em que o aniversariante caiu de costas eu sonhei com o pai dele, com os tios e avós que estavam na festa, com o padrinho que talvez tenha ajudado a pagar as despesas, e na festa não havia mais que um bolo de chocolate e pipoca e coxinhas e pratos de papel (LAUB, 2011, p. 12).

Típico garoto de classe média alta, ele mora numa boa casa com piscina e nas férias vai para “Disneylândia”. Seu quarto também indica seu status social alto: com “treze anos” ele tem uma variedade de aparelhos eletrônicos, um “uniforme da Nasa”, uma “raquete de tênis” que nunca usou, entre outros objetos. Porém, ele “nunca tinha visto alguém morrer ou sofrer um acidente grave”, até que testemunhou o colega de classe cair e passou a sonhar com o pai e demais familiares do aniversariante.

Num claro contraste social, o narrador-personagem e o João pertencem a mundos diferentes. Enquanto um ia para Disney e tinha um uniforme da NASA, o outro era de família pobre e provavelmente dependeu da ajuda de familiares para realizar a festa de aniversário bastante simples. No entanto, ao dizer o que tinha e o que nunca teve, fica subentendido que essa voz narrativa era vazia de experiências emocionais. Nos fragmentos transcritos acima se percebe mais o Ter que o Ser, já que o verbo “tinha” é repetido inúmeras vezes. Ou seja, o jovem narrador tinha uma boa situação financeira, que proporcionava uma formação cultural bastante saudável e divertida, mas era pobre emocionalmente.

Em relação a sua herança familiar judaica, a personagem mostra-se distante também. Ao recordar a preparação para seu Bar Mitzvah, o narrador diz que até hoje é “capaz de entonar aquele mantra de quinze ou vinte minutos sem saber o significado de uma única palavra” da Torá (LAUB, 2011, p. 9). Sem identificação com essa tradição secular, para este jovem, a leitura da Torá foi apenas um “mantra” sem significado algum. O mesmo vale para a História judaica ao longo dos séculos, incluindo, particularmente, o Antissemitismo e o Holocausto. Para ele, tudo isto era apenas conteúdo que sua escola ensinava. Não havia qualquer relação do judaísmo com a sua vida.

Em linhas gerais, o narrador, com então treze anos, mostra-se apático tanto com a sua bagagem judaica quanto com o diferente, no caso, o João. Na verdade, ele agiu, juntamente com os demais colegas de escola, de forma preconceituosa. Sobre os colegas, também descendentes de judeus, que chegavam à escola em carros com motoristas (LAUB, 2011, p. 11), um aspecto chama atenção: nenhum deles tem nome. O substantivo “colegas” que sempre aparece no plural, sugere que esse grupo agride violentamente outros meninos na escola.

A não referência aos nomes dos colegas cria uma imagem assustadora. Como eles não têm um nome, logo não há identificação, nem individualização. A cena em que a personagem narra a formação da rede de bombeiros para jogar o João, por exemplo, faz surgir uma turba, uma multidão, que foge desesperadamente do salão sem pensar nas consequências (LAUB, 2011, p. 22). E que também se protege. Quando o narrador-personagem entra na sala da coordenadora ele sabe o que tem que dizer: foi um acidente, mesmo sendo uma mentira. Uma mentira para todos os colegas se salvarem. Entretanto, depois de revelar as agressões praticadas contra o colega de classe, a escola se torna um espaço de constrangimento e de solidão. A personagem não tem mais amigos, pois foram suspensos; sobra-lhe apenas o garoto que ele deixou cair na festa de aniversário.

Não suportando o clima de isolamento na escola e envergonhado pela atitude intolerante que teve com o João (LAUB, 2011, p. 37), a personagem pede ao pai para mudar

de escola. O pedido, na verdade, era uma forma de se afastar daquele espaço de intolerância que coincidiria com a intolerância que o avô sofrera (BATISTA, 2013, p. 119), ou seja, o adolescente tinha agido de forma semelhante aos alemães em Auschwitz. E a única forma de escapar da “vergonha que grudaria em mim para sempre se eu não tomasse uma atitude” (LAUB, 2011, p. 37) seria mudar de escola.

É importante destacar neste momento, que ao recuperar as memórias relacionadas ao João, o narrador relata-as sem seguir uma cronologia. Apesar de usar alguns dêiticos como “Eu acordei cedo naquele sábado” (LAUB, 2011, p. 20), dia da festa de aniversário do João, ao narrar a relação com o garoto, o narrador a faz de forma bastante entrecortada e não sequencial. Entre os sonhos que passa a ter constantemente e a volta do João à escola, o narrador-personagem conta como é a vida do colega, quem é seu pai, onde mora, qual é a sua classe social. A cena da queda, ainda que seja citada inúmeras vezes e de várias formas, só é detalhada depois que a personagem comenta como João era tratado na escola.

Essa narrativa tão entrecortada mostra que a memória do narrador não segue uma ordem linear. As cenas citadas surgem de forma aleatória, uma constante ao longo do relato. O tempo da memória se mistura ao tempo da escrita, quando a voz narrativa pausa a história memorialística é para incluir um comentário sobre as lembranças, sobre a escrita, sobre sua vida. Por isso que o tempo, além de não ser marcado por datas de calendário, dá saltos indo tanto para um passado anterior à adolescência como para um passado mais recente. Ainda que o narrador comece o seu relato a partir de um evento fixo no tempo, sugerindo a redação de uma autobiografia ou de um diário, conforme a história se desenvolve isto se desfaz. Se pensarmos nos aspectos teóricos já apontados sobre esses gêneros, percebe-se que este romance só apresenta uma determinada característica de cada texto: narrar a própria vida e guardar as lembranças mais íntimas, respectivamente.

Por outro lado, à medida que a personagem se aproxima do João, a relação com o seu pai torna-se tensa. O motivo seria que este não entende o porquê do pedido do filho e as diferenças que já existiam, intensificam-se.

23.

Na briga que tivemos por causa da nova escola, eu disse a meu pai que não estava nem aí para os argumentos dele. Que usar o judaísmo como argumento contra mudança era ridículo da parte dele. Que eu não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido com o meu avô. Não é a mesma coisa que dizer da boca para fora que se odeia alguém e deseja a sua morte, e qualquer pessoa que tenha parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse, então o impulso que meu pai

teve ao ouvir essa referência era previsível, ele dizendo repete o que você falou, repete se você tem coragem, e eu olhando para ele fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu (LAUB, 2011, p. 49-50).

O parágrafo acima é forte e intenso. Sem medir as consequências, o jovem opõe-se radicalmente contra os argumentos do pai: “não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido com o meu avô”. Consciente de que poderia “ser descuidado com qualquer assunto, menos esse”, o rapaz explode e parece não se lembrar da “regra” e manda “Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu”. A expressão impressiona e, ao mesmo tempo, revela o quanto à queda de João assim como a hostilização na escola estão afetando a personagem. Ele percebe que agiu como “um garoto rico de treze anos que não estava acostumado a levar um tapa” (LAUB, 2011, p. 50). Mais do que isto, o narrador se vê como um garoto arrogante, que nunca entendeu bem sua herança histórica e que nunca respeitou o diferente como o João.

Ainda sobre este parágrafo, é importante observar o uso do discurso indireto, quando o narrador reproduz a fala do pai: “o impulso que meu pai teve ao ouvir essa referência era previsível, ele dizendo repete o que você falou, repete se você tem coragem”. Embora a fala do pai fosse “previsível”, como o narrador comenta, a forma como ela aparece no texto intensifica a dramaticidade. Pai e filho estão frente a frente, num embate discursivo.

Na sequência dessa cena, o narrador reflete as sequelas da briga:

Até hoje penso no que teria acontecido se não fosse aquela briga, se por causa dela meu pai não tivesse mudado [...] ele intuindo que estava em jogo não o nazismo e Auschwitz, até porque eu sabia muito pouco sobre o nazismo e Auschwitz, e sim o que eu entendia ser a origem do que aconteceu com João (LAUB, 2011, p. 50).

Mais uma vez, percebe-se que ao quatorze anos, o narrador “sabia muito pouco” sobre as atrocidades que os judeus sofreram durante o nazismo e sobre Auschwitz. Somente “hoje”, quando recorda a discussão com o pai, ele compreende o princípio de tudo, que a violência praticada em “Auschwitz” era a mesma que ele direcionava ao colega de escola. No entanto, o narrador não relacionava aquela violência histórica com a que vivia. Essa voz narrativa entendia que existia uma visão preconceituosa em relação ao João, mas não a vinculava com o preconceito que os judeus sofreram na Alemanha nazista.

A tomada de consciência só vem anos mais tarde, depois de “passar anos sonhando e sonhando de novo com a queda do João, porque é até ridículo pensar que nos anos 80 uma escola judaica de Porto Alegre pudesse abrigar este tipo de coisa” (LAUB, 2011, p. 51). Ao longo dos parágrafos 25, 26 e 27, o narrador já adulto pondera sobre a queda do colega que o traumatizou e percebe que o ato era impensável, principalmente, dentro de uma escola judaica.

É interessante observar que por detrás desse pensamento, ainda que de forma sutil, existe um olhar a respeito da sociedade. Embora esta investigação persiga outras questões, nota-se que mais do que memórias e reflexões sobre a sua família, o narrador também reflete sobre uma questão importante: o bullying. Sinônimo de preconceito e de violência – física e psicológica – dentro da escola, a prática já existia. Entretanto, o que chama atenção na reflexão deste narrador adulto, é que ela acontecia dentro de uma escola, que em tese, deveria ser tolerante com o diferente. Em outras palavras, será que a escola estava cumprindo seu papel no que se referia ao respeito ao diferente? Neste ponto, percebe-se um questionamento por parte do narrador em relação àquela tradição e provavelmente a sua transmissão.

Em resenha sobre o *Diário da queda*, publicada em *O Globo*, Stefania Chiarelli observa que o narrador se coloca em uma posição incomoda, ele “carrega em si a dúvida em relação ao passado cultural e religioso fundado na manutenção de um sistema dogmático” (CHIARELLI, 2011). Incomodado e cheio de dúvidas sobre sua herança cultural e religiosa, o narrador expõe a distância entre o discurso histórico e a prática.

O que se observa até o momento, é a voz de um adulto repleto de remorso, de culpa, que nunca entendeu sua identidade histórico-cultural e que só começa a compreendê-la a partir da reflexão que faz de seu passado. Essa reflexão, porém, só ocorre quando ele toma consciência da doença do pai: “[...] João, meu avô, Auschwitz e os cadernos, eu só fui pensar em tudo isso de novo quando recebi a notícia da doença do meu pai” (LAUB, 2011, p. 53).

20.

É difícil dizer qual é a primeira lembrança que tenho do meu pai. É possível que você associe um cheiro ou gosto ou sensação térmica com a evocação de algo que você nem teria como guardar na memória, como se estivesse vendo a si mesmo de fora, num berço ao lado da cama do seu pai, e você fala a respeito porque é uma cena relativamente comum, e um sem-número de referências afetivas e culturais fazem com que a relação primeira entre um pai e um bebê seja de alguma forma vinculada a essa cena, o berço e os cobertores e o sorriso de alguém que você intui ou sabe que é tão próximo quando se pode ser (LAUB, 2011, p. 48).

Reconstruir “a primeira lembrança” do pai, para o narrador, é “difícil”, carregada de clichês e de “referências afetivas e culturais” comuns. Na verdade, o narrador-personagem é incapaz de se lembrar do cheiro do pai quando era criança, assim como da voz e da imagem. As memórias infantis do filho sobre o pai são dispersas, não há um contato íntimo ou sensorial entre eles. Quando recorda o triciclo que o pai lhe presenteou ou as conversas que tiveram, a imagem que surge é a de “hoje, os cabelos, o rosto, meu pai bem mais magro e curvado e cansado do que em fotografias antigas que não vi mais que cinco vezes na vida” (LAUB, 2011, p. 49). O pai que o narrador recorda é o pai do narrador adulto. A pausa na narrativa funciona como um momento em que o filho procura nas memórias da infância e da adolescência a figura do pai. No entanto, ele só encontra a do “hoje”, a do presente.

Fisicamente, este pai está mais “magro e curvado” e continua distante. Ainda que o narrador tente guardar a “sensação térmica” na memória, tal tarefa se mostra difícil, porque a relação entre pai e filho é comum e construída culturalmente. As duas personagens edificaram uma relação afetiva só na aparência, pois nunca foram próximos. E à medida que a personagem entrava na adolescência, essa distância se intensificava ainda mais.

28

Naquela época eu falava muito pouco com meu pai. Ele chegava em casa à noite, exausto, e eu já tinha jantado e na maioria das vezes estava dormindo. Se eu fosse contar o tempo que passávamos juntos por semana não daria mais que algumas horas, e como nessas horas estavam incluídos os discursos sobre os judeus que morreram nas Olimpíadas de 1973, os judeus que morreram em atentados da OLP, os judeus que continuariam morrendo por causa dos neonazistas na Europa e da aliança soviética com os árabes e da inoperância da ONU e da má vontade da imprensa com Israel, é possível que mais da metade das conversas que ele teve comigo girassem em torno desse tema (LAUB, 2011, p. 36).

O parágrafo começa com um marcador temporal “naquela época” indicando que esta memória se refere à adolescência da personagem, quando pai e filho conversavam “muito pouco”. O pai discursava sempre sobre a situação dos judeus no mundo. Não existia uma troca de experiências, pelo contrário, só o pai expressava suas opiniões e valores. No parágrafo de número 29, o narrador comenta que tinha pesadelos com aquelas histórias, até que:

[...] Eu percebi que as histórias se repetiam, meu pai as contava da mesma forma, com a mesma entonação [...] repetindo a mesma coisa uma, duas ou quinhentas vezes, [...] [e] aos poucos você percebe que isso tudo tem pouca relação com a sua vida (LAUB, 2011, p. 36).

Se inicialmente as narrativas de perseguição aos judeus assustavam a personagem, com o tempo, elas perdem a força e tornam-se repetitivas. Nem mesmo a “entonação” mudava. O tom se repetia “uma, duas ou quinhentas vezes”. A hipérbole indica o quanto àquela repetição tinha transformado a história judaica em uma narrativa cansativa, esvaziada de significado.

Além da repetição infundável, o filho percebe que tais histórias não tinham relação alguma com sua vida. Ele não via nenhuma ligação entre o discurso do pai e a queda do colega de classe. Para o jovem, não tinha sentido recordar constantemente quantos judeus morreram nos campos de concentração ou fora deles. Já os abusos que os colegas depreendiam ao João causavam ao rapaz “uma vergonha que grudaria em mim para sempre se eu não tomasse uma atitude” (LAUB, 2011, p. 37): mudar de escola. No entanto, ir para outra escola significava enfrentar o discurso do pai.

Sofrendo em silêncio as ofensas dos colegas depois de relatar para a coordenadora a verdade sobre os fatos relativos a João, o narrador sente-se cada vez mais desconfortável na escola. Sente vergonha dos colegas e de suas atitudes. Seguindo o exemplo do João, a personagem também quer mudar de escola, porém, para o seu pai tal postura é impensável.

Eu não tive a oportunidade de estudar numa escola como a sua, o meu pai disse. A vida inteira eu estudei em escolas onde não havia judeus. Eu era o único judeu entre quinhentos alunos, ele disse, e você não sabe o que é estudar todo dia sabendo que a qualquer momento alguém vai lembrar disso [...] (LAUB, 2011, p. 43).

A fala do pai, introduzida na forma do discurso direto, permite-nos apreender a sua opinião daquele homem que diferente do filho não teve “a oportunidade” de estudar numa escola judaica. E ao ser “o único judeu entre quinhentos alunos” numa instituição comum, imaginava que “a qualquer momento” seria perseguido. Em outro momento, o narrador comenta que o pai “dizia que os judeus sempre devem ter profissões que possam exercer em qualquer circunstância, porque de repente você é forçado a deixar o país onde morou desde sempre [...]” (LAUB, 2011, p. 44). Como bem assinala Menda:

A veemente recusa do pai quanto à troca de escola do filho descortina o trauma do nazismo: em seu inconsciente, o pai tenta convencer o filho de que estavam vivenciando novamente o clima da Alemanha nazista de 1937. Como resultado da oposição paterna, o filho passa a odiar tudo o que dizia

respeito ao nazismo e ao seu avô que estivera no campo de concentração (MENDA, 2013, p. 25).

Entretanto, os argumentos do pai parecem um tanto quanto retrógrados e incoerente com a própria realidade. Diferentemente dos judeus perseguidos durante a Segunda Guerra Mundial, o pai do narrador nasceu no Brasil e tem uma vida bastante distinta e confortável. Além disso, ao exaltar só os percalços por quais os judeus passaram, este pai mostra que a sua relação com o Judaísmo ocorre de forma bastante negativa. Ele só transmite os valores ruins da História judaica. Não há um destaque aos valores positivos da tradição ou aos judeus que se sobressaíram na sociedade (MENDA, 2013, p. 23-24). Por isso, sua fala soa tão contraditória.

E como já comentamos anteriormente, o narrador não se identifica com essa herança histórica-cultura, sua relação com o judaísmo é esvaziada e sem sentido. E à medida que a discussão para trocar de escola aumenta, pai e filho partem para a agressão física.

24.

Meu pai nunca tinha encostado a mão em mim, e é possível que eu tenha sido uma dessas crianças estragadas pela falta de limites, um garoto rico de treze anos que não estava acostumado a levar um tapa e aceitar que assim é que as coisas são, e mesmo se o tapa não doesse e eu já tivesse altura ou meios para fazer estrago num confronto físico com o meu pai o normal era que eu me recolhesse diante daquela prova de autoridade. Mas não foi assim que aconteceu: ele partiu para cima de mim, e eu tentei me desvencilhar, então ele me segurou firme e me golpeou repetidas vezes, nas costas, no pescoço, até passar a raiva e aos poucos me largar deitado, com as orelhas fervendo, uma pausa para respirar antes de eu levantar e sentir o corpo todo trêmulo até tomar uma atitude (LAUB, 2011, p. 50).

Assumindo ser uma “dessas crianças estragadas”, sem limites, que nunca levava “um tapa”, o narrador-personagem diz que poderia ter enfrentado o pai na briga, já que tinha “altura ou meios” para isso. Porém, “não foi assim que aconteceu”. Então, como teria acontecido a briga? De acordo com o narrador, “o normal” seria ele ter se recolhido frente à “autoridade” do pai, mas agiu diferentemente: tentou se desvencilhar, fugir dos tapas do pai.

A atitude do narrador sugere tanto respeito pelo pai, já que não revidou as agressões, como surpresa, já que nunca apanhará em toda sua vida. Tal surpresa, na verdade, pode ser interpretada como espanto, pois foi surpreendido por uma atitude paterna inesperada. A ação súbita e instintiva deste homem revela o quanto o comentário do filho o ofendeu. Era a História de seu povo e de sua família que estava sendo desrespeitada.

A cena narrada mostra-nos o descontrole emocional do pai e, de certa forma, do filho. Enquanto este sofre em silêncio as consequências da queda de João, aquele sofre com o desrespeito do filho em relação ao passado da família e do povo judeu. É importante observar que a briga entre as duas personagens é o ápice de uma relação bastante distante. A briga tem como consequência uma mudança no comportamento de ambos. É neste momento, pós-agressões físicas, que as lembranças referentes ao avô e ao pai são contadas pelo narrador-personagem.

A primeira referência ao avô é de que ele nunca falou de sua vida anterior a sua chegada ao Brasil. Mesmo os cadernos que escrevera antes de sua morte não trazem nenhuma informação sobre familiares, amigos de antes e depois da Guerra, assim como não cita o período em que esteve em Auschwitz e tão pouco fala da vida que começaria no Sul do país. Memórias silenciosas e sem alusões, tais cadernos eram um registro de “como o mundo deveria ser” (LAUB, 2011, p. 40) e não de como ele era realmente⁷.

A segunda referência ao avô aparece em “meia dúzia de fotografias dele sempre com a mesma roupa, o mesmo terno escuro e o cabelo, a barba”. Como afirma o narrador: “não tenho ideia de como era a voz dele, e os dentes eu não sei se eram brancos porque ele nunca apareceu sorrindo” (LAUB, 2011, p. 13). As “fotografias” só mostravam a “mesma” imagem: um avô sério, sem expressão, soturno. Quem poderia dizer algo diferente seria a avó paterna, mas ela só “dizia o óbvio, que meu avô falava pouco, que dormia com um pijama de mangas compridas até no verão [...], mas em nenhum momento daqueles anos ela contou o essencial sobre ele” (LAUB, 2011, p. 14). Dizer “o óbvio” significa que ela só conhecia o que era aparente, visível no marido, como falar “pouco” e usar “pijama de mangas compridas até no verão”. Já o seu mundo interior era desconhecido.

O pai do narrador também falava pouco da rotina do avô: do seu trabalho, do tempo livre que tinha depois da aposentadoria ou do que expressava seus sentimentos. Em suma, o avô era apenas um homem sério na fotografia⁸, de quem o neto só conhecia o básico: judeu alemão que veio da Europa pós-guerra, que era professor de matemática, mas se torna caixeiro-viajante, vendendo máquinas costura de cidade em cidade (LAUB, 2011).

No entanto, nos últimos anos, o avô começou a passar muito tempo trancado no escritório de casa fazendo anotações em cadernos, cujo conteúdo não tinha ligação alguma

⁷ A respeito do diário do avô e sobre a forma como ele registrava o mundo que via serão examinados mais atentamente na parte denominada “Os diários dentro do diário: a vida que se reconstrói pela escrita”.

⁸ Quando o neto diz que só conhecia o avô por fotografia, surge a ideia de um recorte tanto temporal como espacial. Embora o narrador não contextualize onde e quando tais fotografias foram tiradas, elas contam a história do avô. Porém, tais narrativas eram superficiais e não contavam nada além do que era mostrado: um sorriso e uma postura sempre séria.

com o mundo ou com o período em que esteve em Auschwitz. Tais registros só foram descobertos após a sua morte pelo pai do narrador. Neste ponto, percebe-se um contraste entre pai e avô. Enquanto este buscava esquecer o passado e construía um mundo ideal por meio da escrita; aquele discursava todo o tempo sobre os problemas que os judeus enfrentaram e ainda enfrentam. Porém, depois da briga entre o narrador e o pai, o discurso deste muda. E o neto descobre quem era o homem que nunca sorria nas fotografias:

No dia seguinte à briga meu pai contou todos os detalhes da história do meu avô [...]. Meu pai falou dos últimos dias do meu avô, e foi o suficiente para eu entender que não deveria mais ser leviano com esse tema (LAUB, 2011, p. 52-53).

Saber “todos os detalhes” era saber que o avô tinha se suicidado e que, antes disso, passou muito tempo escrevendo trancado no escritório de casa e que durante esse período, ele teve vários surtos precisando ser imobilizado – camisa de força – e medicado.

Ao conhecer e ler o conteúdo dos cadernos do avô, a personagem-narrador muda seu modo de pensar. Ao invés da indiferença, ele passa a entender a atitude do avô e, também, do pai. O mesmo acontece com o pai: ele também passa a respeitar as decisões do filho, como mudar de escola. Neste ponto, cria-se um vínculo entre as duas personagens. Surge a intimidade, a cumplicidade que se materializa na atitude do pai em dar dinheiro ao filho para que ele vá a um prostíbulo. E mais tarde na conversa sobre essa visita (LAUB, 2011, p. 83 e 95).

É importante atentar para uma questão: os detalhes sobre a vida do avô foram adquiridos através da avó e do pai, e de algumas fotos. Inicialmente, as histórias sobre ele eram baseadas nas observações superficiais feitas pela avó e pelo pai, que narram o que o velho judeu mostrava. Já a forma como o avô morreu e a escrita dos cadernos não era de seu conhecimento.

O silêncio sobre o suicídio assim como sobre os cadernos do avô, indicam que para o pai tal assunto era não só vergonhoso, mas também dolorido. E esses sentimentos ficam claros nos cadernos que o pai também escreve um tempo depois (LAUB, 2011, 144). Assunto bastante delicado e polêmico, o suicídio do avô não é discutido abertamente no núcleo familiar. Ao dizer que não seria mais “leviano com esse tema”, com a história do avô, o narrador-personagem entende que não é só a questão judaica que precisa ser respeitada. A atitude do avô também precisa ser respeitada, apesar da dor que ela causa ao pai do narrador. Porém, ao saber mais afundo sobre essa história, pai e filho se aproximam (LAUB, 2011, 83).

Essa proximidade fica clara quando o narrador, agora já adulto, relata que descobriu que o pai tem Alzheimer há dois anos. Diferentemente das memórias do início da adolescência, o narrador-personagem recorda fatos de dois anos atrás em relação ao tempo da narrativa principal. A memória agora é de um passado mais recente e próximo do narrador. E é nesse relato mais recente que a figura do narrador-personagem ganha maior contorno e profundidade.

É importante considerar que esse perfil se amplia a partir da recuperação de sua memória tanto juvenil como adulta. Conforme ele recorda a relação com o João, com o pai e com a história do avô, surge um sujeito instável emocionalmente, que se sente culpado pelo que fez ao colega de sala e que não relacionava as agressões cometidas com as que o avô sofreu. E como não sabe lidar com os sentimentos que vivenciou, ele encontra no álcool a solução para seus problemas.

4.

Eu comecei a beber aos catorze anos, depois que mudei de escola junto com João. Embora já tivesse tomado um ou outro copo de cerveja com meu pai, e uma ou outra taça de vinho em algum jantar de adultos em casa, a primeira vez de verdade foi numa festa logo no início das aulas. Eu não fui direto à festa, e sim à casa de um colega cujos pais não estavam, e quando saímos de lá alguns estavam cantando e falando alto e entrei no táxi com uma garrafa de plástico cortada ao meio [...] 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 (LAUB, 2011, p. 63-64).

A personagem começou a beber “aos catorze anos” depois de mudar de escola. A indicação da idade sinaliza não só um tempo passado, mas que este está em movimento. Embora não exista uma linearidade narrativa, notam-se alguns elementos linguísticos como a idade das personagens, apontando que o tempo está em andamento, mas não como num diário ou numa autobiografia, em que a cronologia é respeitada. Porém, no fragmento acima, percebe uma sequência linear, materializados no antes e no depois da mudança escola.

Inicialmente, o narrador recorda que bebia casualmente nas reuniões familiares em sua casa. Entretanto, com a transferência de escola, o rapaz passa a beber mais e constantemente. Na cena transcrita, “a primeira vez de verdade” foi numa festa logo no início das aulas. Ele bebe primeiro na casa de um colega e continua até chegar ao local da festa. Tanto que sai do táxi “cantando e falando alto” e bebendo alguma mistura alcóolica. E antes das onze da noite se arrasta “até o jardim e procurando um canto escuro e sentado com a pressão baixa”.

Bêbado e passando mal, o jovem se esconde no jardim para passar a primeira ressaca e evitar algum vexame. Porém, essa não seria a primeira e nem a última referência à bebida e às humilhações. Em outros momentos, ele recordaria sua intimidade com a bebida.

1.

Minha bebida preferida já foi uísque. Uma época era vodca. Eu passei por muitas fases de coquetéis: bloody mary, dry martini, mojito. Ao longo dos anos desenvolvi uma especial intolerância a champanhe. Cerveja eu gosto de tomar, mas não consigo em quantidades grandes. Nunca fui chegado em licor. Idem qualquer bebida com gosto de xarope, do tipo Campari ou Underberg, ou feita de anis: tenho especial intolerância ao gosto de anis.

2.

Vinho é bom. Steinhager faz muito tempo que não bebo. De rum puro eu não sou fã. Cachaça é mais raro. Gosto de conhaque. Gim. Bourbon. Pisco. Ponche. Sangria. Saquê. Tequila. Vinho do Porto. Single malt. Hi-fi. Mint julep. Sea breeze. White Russian. B52. Pula macaco. Alexander. Sexo on the beach. Piña colada. Croco. Rictones. Vincenzo (LAUB, 2011, p. 114).

Os parágrafos acima podem ser vistos como um inventário de bebidas que o narrador consumiu ao longo de sua vida. Mais do que listar o que já bebeu, ele também as avalia. Por exemplo, “Nunca fui chegado em licor. Idem qualquer bebida com gosto de xarope”, “Vinho é bom”. Já no parágrafo seguinte, a voz narrativa apresenta uma constatação: “você tem algum problema com a bebida”.

3.

O primeiro sinal de que você tem algum problema com bebida é o fato de que metade das suas conversas giram em torno do assunto, e noventa por cento dessas conversas em torno do fato de que agora você não bebe mais tanto, e você pode passar anos dizendo que esteve numa fase pesada mas agora maneirou e dorme cedo e começou a fazer esporte, e que é perigoso ficar dirigindo por aí como você andava fazendo, e que você realmente pensou que não chegaria aos quarenta se continuasse daquele jeito, e você diz isso com o tom dessas pessoas que sempre têm um história passada no banheiro ou na sarjeta ou num aniversário em que todos se espantaram porque você atravessou uma porta de vidro e não sofre nada [...] (LAUB, 2011, p. 114-115).

No trecho citado, não assumindo claramente ter “algum problema com bebida”, o uso do pronome de tratamento “você” passa a impressão que o narrador está falando de outra pessoa, porém, ele está falando de si e de sua relação com a bebida. Segundo ele, os problemas são indicados pela quantidade de conversas que “giram em torno do assunto” ou em que você diz não estar mais bebendo e que está numa fase mais leve e esportiva. Embora

diga que já não bebe tanto, pois além de ser “perigoso”, “não chegaria aos quarenta”, o narrador revela que já passou por situações constrangedoras. As histórias “passadas no banheiro ou na sarjeta”, as tentativas de “atravessar uma porta de vidro” sugerem que ele protagonizou cenas embaraçosas e arriscadas. E mesmo dizendo que não bebe tanto como antes, o álcool ainda o acompanha, sem que isto seja é uma complicação.

12.

Na época eu já bebia todas as noites. Eu bebia à tarde também, embora não sempre e embora isso não tivesse me atrapalhado substancialmente o trabalho. Meu trabalho é perfeitamente compatível com a bebida, e não só porque acordo tarde e escrevo em casa e só preciso mesmo de duas ou três horas de concentração por dia, o suficiente para entregar dois ou três artigos por semana e publicar dois ou três livros por década, mas porque aos quarenta anos é difícil que alguém tenha sido realmente afetado pelo álcool: ao contrário do que as pessoas creditam, é possível envelhecer nesse ritmo sem que nenhum órgão do corpo acuse nenhuma alteração em nenhum exame que você faça como que não acreditando que saiu incólume mais uma vez (LAUB, 2011, p. 137-138).

Para o narrador, beber nunca o atrapalhou, apesar dos vexames passados. A bebida era “perfeitamente compatível” com seu trabalho: como só precisava “de duas ou três horas de concentração por dia” para escrever, ele poderia acordar tarde. A declaração é curiosa e reveladora. Embora seja um escritor e consiga entregar “dois ou três artigos por semana e publicar dois ou três livros por década”, o álcool não o afeta e nem o afetou ao longo de seus quarenta anos de idade. Tanto que ele acredita poder “envelhecer nesse ritmo” sem que o corpo entrasse em colapso. Por outro lado, o alcoolismo do narrador também é uma forma de queda, ou seja, uma morte/entorpecimento em vida.

O álcool prejudicou sua vida pessoal. Em especial, seus três casamentos. No fragmento acima, ao abrir o parágrafo com a expressão “Na época”, temos uma referência a uma memória recente, ao momento em que conheceu a sua terceira esposa, cujo relacionamento interpessoal se aproximava possivelmente do fim.

O narrador comenta que a primeira esposa morava em Porto Alegre e era psicóloga. Desde sua mudança para São Paulo, existia uma chance remota de ele voltar para capital gaúcha “onde em breve não teria mais nenhum amigo nem coisa alguma a fazer” (LAUB, 2011, p. 121). Com a distância, o casal se separa, pois, segundo o próprio narrador, faltava-lhe “esforço e comprometimento em relação a ela”, além de ele ser egoísta, “descuidado e mentiroso e manipulador, o quanto é inconstante e imaturo [...]” (LAUB, 2011, p. 122-123).

Ao reproduzir os adjetivos bastante negativos usados pela ex-esposa, o narrador mostra que não mudou desde a adolescência. Ele continuava agindo de forma egoísta e imatura.

O segundo casamento foi diferente “[...] não só pela obviedade de que ela era outra pessoa, e só o fato de ter sido casada antes e ter quase trinta anos quando a conheci e não ser psicóloga” (LAUB, 2011, p. 123), mas porque o relacionamento era livre: “[...] eu devo ter estado com um número qualquer de outras mulheres, e ela deve ter estado com um número qualquer de outros homens, e tudo foi feito dentro de regras possíveis de discrição e respeito” (LAUB, 2011, p. 123-124). Apesar de tudo ter acontecido nos limites “possíveis de discrição e respeito”, o narrador não era apaixonado pela segunda esposa. Mesmo sendo generosa e paciente com o marido, ela não aguentou esperar a mudança e tratou “de ir adiante e eu nunca mais ter notícias dela” (LAUB, 2011, p. 124). Mesmo seguindo regras flexíveis, o narrador não se esforçava para que a relação desse certo. Tanto que ele não se incomoda com a partida da mulher. Assim, embora diferente, o segundo relacionamento acaba pelo mesmo motivo do primeiro: o alcoolismo. E foi este o motivo também que aproximou o narrador-personagem de sua terceira esposa.

[...] ao longo do namoro e do casamento o tema bebida nunca foi esquecido, e na verdade sempre foi a raiz das brigas, das primeiras crises, das primeiras ameaças, o número de vezes em que ela passou horas esperando até eu entrasse em casa e tratássemos de fazer o que fizemos durante todo aquele tempo, as mesmas discussões e as mesmas madrugadas que passamos da mesma forma por fraqueza ou compulsão (LAUB, 2011, p. 125).

Mais do que unir o casal, a bebida também os separava lentamente. Desde o início da relação, “o tema bebida” motivava as constantes brigas e discussões. E ao dizer que a bebida “sempre foi a raiz”, o narrador mostra que tem consciência de que seu problema está no álcool. Ao relatar que sua esposa passava horas esperando-o chegar, para iniciarem “as mesmas discussões” madrugada a dentro, ele revela que o seu terceiro casamento estava prestes a terminar também.

Ao recuperar as lembranças mais recentes de sua vida, fica evidente que o álcool afetou sua vida adulta. Ele foi sua válvula de escape para a culpa que carregava desde os catorze anos. Neste ponto é impossível não relacionar o seu comportamento com o do avô. Embora este nunca tenha consumido álcool, a escrita dos cadernos aproxima-se muito da bebedeira do neto. Enquanto um escrevia para esquecer os horrores de Auschwitz, o outro bebia para esquecer o que fez ao colega de escola. E continuava a beber para anestésias todas as outras dores que enfrentaria em sua vida.

De certa forma, avô e neto percorrem o mesmo caminho de apagamento do passado e do presente para continuarem a viver. Embora ele não dê sinais de que vá também se suicidar, o narrador age como se perseguisse a morte, tal como o avô fez. Já o pai, esquecer surge inesperadamente. Aquele que conservava vivo o passado familiar e histórico iria, pouco a pouco, ter todas as lembranças de uma vida consumidas pelo Alzheimer. Esquecer não era um desejo, mas uma certeza a se enfrentar. Diante de um diagnóstico tão avassalador, o narrador bebe para esquecer tudo que viu e que está preste a testemunhar.

Depois de saber qual é a doença do pai (LAUB, 2011, p. 92) e ter mais uma briga com a esposa por causa do álcool (LAUB, 2011, p. 125), o narrador-personagem parte para Porto Alegre para comunicar aos pais os resultados dos exames. Sendo pressionado pela terceira mulher para que pare de beber, para terem o primeiro filho do casal, ele não conta que dormiu num banco de praça depois que recebeu os exames do pai.

Assim como em outras ocasiões, ele parte para agressão depois de uma mais uma discussão calorosa com a esposa: “[...] o volume aumenta e a irritação 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 [...]” (LAUB, 2011, p. 141). A briga entre as personagens é o ápice de uma relação desgastada e tensa. Porém, ao contrário da briga que teve com o pai, o narrador não a agride, mas sim a televisão, que recebe um chute. Na verdade, ele quase lhe deu um soco, que acabou sendo dado no colchão, evitando “que eu tivesse de levá-la para o hospital ou fosse levado para delegacia” (LAUB, 2011, 142).

Admitindo que sempre brigou alcoolizado e consciente de que aquele quase soco teria causado mais problemas do que soluções, narrador e mulher conversam. Então ele percebe que sempre agiu de forma imatura desde os catorze anos. Porém, com o diagnóstico de Alzheimer do pai, ele precisaria mudar. O lento suicídio que vinha praticando precisava ser revisto. E a mudança começaria com a viagem à terra natal.

31.

Eu desembarquei em Porto Alegre sozinho. O apartamento onde meus pais moram hoje não fica no mesmo bairro dos meus catorze anos [...] (LAUB, 2011, p. 127).

32.

Eu toquei o interfone. O hall de entrada tem tapetes e um sofá de couro. Eu não avisei que viria, e minha mãe estava esperando assim que a porta do elevador abriu. Ela acompanhou a ida do meu pai ao médico, e desconfiava que o médico falaria comigo sobre os exames caso algo não estivesse

correto, e não fazia sentido eu estar em Porto Alegre àquela hora do dia, o sol de Porto Alegre que não é o mesmo dos meus catorze anos, o ar de Porto Alegre que não é o mesmo, o barulho dos carros e dos passarinhos e das crianças brincando atrás de algum muro apesar da notícia que eu tinha de dar ao meu pai e que estava também no rosto da minha mãe no instante em que ela me viu.

33.

Minha mãe deu um passo para trás e imaginei que ela ia cair, a iminência de um desmaio porque ela percebeu que era o último instante antes que tudo começasse a desmoronar também [...] (LAUB, 2011, p. 128).

A citação dos três parágrafos acima exemplifica a chegada do narrador a Porto Alegre. A primeira constatação é que os pais não moram “no mesmo bairro” de seus catorze anos. Ao usar os verbos no presente do indicativo, ele apresenta uma verdade que se confirma. Se antes eles viviam numa casa, agora moram num apartamento, ou seja, o espaço do início da adolescência já não existe mais.

No parágrafo seguinte, o narrador narra a sua entrada no prédio. A passagem de um ambiente para o outro, indica não só o movimento do narrador, como cria também uma expectativa: qual será a reação dos pais ao saberem os resultados dos exames? Se no trecho anterior, os verbos estão no presente do indicativo, o que imprime ao fato atualidade, como se tivesse acontecido no momento em que o narrador a conta. No segundo parágrafo predomina a narração, com verbos tanto no pretérito imperfeito como perfeito do indicativo, além do pretérito do subjuntivo e presente do indicativo.

Ao empregar esses tempos verbais, o narrador quer evidenciar o aspecto narrativo da cena que recorda. Ao sair do elevador, ele foi recepcionado pela mãe, que “desconfiava” de algo, pois o filho não deveria estar ali “àquela hora do dia”. Neste momento, o tempo ganha relevância. Aquela Porto Alegre não era a mesma de seus catorze anos, assim como o ar, os carros, os pássaros e as crianças. Pelo contrário, aquela cidade era a do narrador adulto prestes a dar uma difícil notícia aos pais. Embora não diga neste trecho que o pai tem Alzheimer, o passo “para trás” que a mãe dá sugere que ela já sabe que tudo irá cair ou mesmo ruir como um castelo de areia. Porém, o reencontro dos três aponta para um recomeço. Apesar do diagnóstico avassalador, o fato do filho ir à casa dos pais para contar pessoalmente o resultado dos exames indica que ele mudou internamente.

Permanecendo três semanas em Porto Alegre, o narrador se reconecta com o pai. As lembranças acionadas são do filho que vai nadar com o pai, que conversa sobre como acender a churrasqueira. Paralelamente a isto, ele conta ao pai sobre o neto que irá nascer. É neste momento, diante de um futuro tão incerto, que esta família judaica se renova e recomeça.

Assumindo somente no final da narrativa que escreve para o filho que irá nascer, o narrador repensa a própria história para entendê-la e, mais do que isso, evitar os mesmos erros que o pai e o avô cometeram.

[...] estou dizendo o que penso a respeito é para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões. Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso e de nada além do que descobrirá sozinho [...] (LAUB, 2011, p. 151).

Permitindo ao filho que ele faça as próprias escolhas, o narrador quer que a criança comece “do zero”, sem pressão ou fardo, que seria tanto o passado judaico como o pessoal do narrador. Ele quer que o filho tenha uma infância sem traumas e sem cobranças. Além disso, ao escrever suas memórias, incluindo as do avô e do pai, esse narrador quer que seu filho conheça a história da família e do povo judeu.

Sem se preocupar com detalhes históricos, a História se faz presente, assim como a da família. Com ares de autobiografia apresentada na forma de um diário, a intimidade do narrador, do pai e do avô está registrada, esperando para serem lidas pelo novo membro da família. Mais do que isto, ao recuperar e registrar suas lembranças, o narrador quer que o filho continue a história, pois é preciso ter passado para que ela se mantenha viva, sempre.

III.2 Um narrador que conta, um narrador que escreve.

Partindo da pré-adolescência passando pela juventude e vida adulta, conhecemos a história de vida deste narrador-personagem. Embora, esse percurso de vida pertença à personagem, é o narrador que a apresenta, que a recorda e a registra nas páginas em branco de um caderno ou de um notebook.

Sendo mais que narrador, mas, principalmente, escritor, examinar como ele redige essas lembranças, pode nos oferecer algumas pistas sobre o quanto essa história possui aspectos ficcionais. Vale ressaltar que o romance exhibe vários elementos que nos remete a uma autobiografia e a um diário. Esses elementos, porém, surgem envoltos num trabalho literário significativo, como podemos observar nos três primeiros parágrafos que abrem *Diário da queda*.

1.

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de ter chegado ao Brasil num daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos ou trinta, ou quarenta, não importa, e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve (LAUB, 2011, p. 8).

O primeiro parágrafo de *Diário da queda* começa com o pronome possessivo “Meu”, indicando que a voz narrativa está em primeira pessoa e que é testemunha da história do avô. Sobre esse avô, o narrador diz que ele “não gostava de falar do passado”. Tal afirmativa não causaria estranhamento “ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu”.

Uma vez que ele é imigrante e judeu, seria normal ouvi-lo falar de seu passado, de sua vida anterior à viagem para o Brasil. No entanto, ele nunca disse nada sobre a viagem e nem sobre a chegada ao país. Então o narrador cogita que só um fato se manteve: um “tipo de lembrança que vem e volta”, uma “prisão ainda pior que aquela onde você esteve”. Ao associar “lembrança” a “prisão”, o neto indica que o avô esteve preso, provavelmente num campo de concentração, e este período foi o único passado que lhe restou. Metáfora bastante negativa, essa possível única lembrança encarcerou este judeu de forma mais intensa que a prisão física onde esteve.

No parágrafo seguinte, o narrador refere-se aos cadernos do avô que podem ser vistos como um espaço de memória.

2.

Nos cadernos do meu avô não há qualquer menção a essa viagem. Não sei onde ele embarcou, se ele arrumou algum documento antes de sair, se tinha dinheiro ou alguma indicação sobre o que encontraria no Brasil. Não sei quantos dias durou a travessia, se ventou ou não, se houve uma tempestade de madrugada e se para ele fazia diferença que o navio fosse a pique e ele terminasse de maneira tão irônica, num turbilhão escuro de gelo e sem chance de figurar em nenhuma lembrança além de uma estatística – um dado que resumiria sua biografia, engolindo qualquer referência ao lugar onde foi criado e à escola onde estudou e a todos esses detalhes acontecidos no intervalo entre o nascimento e a idade em que teve um número tatuado no braço (LAUB, 2011, p. 8-9).

Nos cadernos “não há qualquer menção a essa viagem”, nem “onde ele embarcou”, nem “se ele arrumou algum documento” ou “se tinha dinheiro ou alguma indicação sobre o que encontraria no Brasil”. Não há “detalhes acontecidos no intervalo entre o nascimento e a

idade em que teve um número tatuado no braço”. Só há anotações que não informam nada, que não comunicam nada. São apenas registros de uma vida sem referências, sem passado.

Repetindo duas vezes a expressão “não sei”, o narrador deixa claro que não sabe nada sobre a vinda do avô para o Brasil ou de sua vida anterior. Em sua opinião, o avô engoliu, devorou o seu passado sem deixar qualquer rastro ou referência. A imagem é a de um homem ingerindo uma série de memórias que somente ele sentiu e viveu, e que nunca serão divididas com ninguém, já que não sobrou nenhum fragmento dessas lembranças.

No entanto, alguns dados desse avô aparecem ao longo dos comentários: ele é judeu, vindo provavelmente da Europa onde inúmeros judeus foram perseguidos e mandados para os campos de concentração alemães durante a Segunda Guerra Mundial. O “número tatuado no braço”, que o neto nunca viu, mas supõe existir, é o único indício de passado, a metonímia que remete aos campos de concentração e à pior e única lembrança deste judeu, que o prendeu e o silenciou, tanto na escrita como na fala.

Vale comentar ainda que inicialmente o texto assemelha-se muito a uma biografia cujo neto narrará a história do avô a partir das investigações que fará. No entanto, o parágrafo seguinte indica uma mudança, uma vez que o neto não só assume, mas também se inclui na narrativa que irá contar.

3.

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 (LAUB, 2011, p. 9).

Assim como o avô, o narrador “também não gostaria de falar desse tema”, – o Holocausto judeu – e tão pouco expressar suas considerações a respeito. O “cinema”, os “livros”, as “testemunhas” já contaram suas histórias “detalhe por detalhe”. As reportagens e os relatos históricos já produziram também um extenso material sobre os campos de concentração nazistas. Para esse narrador, mais textos a respeito disso só reforçaria “a reação de qualquer pessoa à menção da palavra Auschwitz”: indignação. Assim, mesmo não querendo se manifestar e nem “repetir essas ideias”, ele falará e escreverá sobre a perseguição

aos judeus, sobre o Holocausto, porque esses assuntos são “essenciais” para que ele fale de seu avô, de seu pai e de si mesmo.

Em outros termos, a aparente biografia ganhou ares de autobiografia e abrangerá não só a história do avô, mas do filho e do neto, o narrador-personagem. Sua participação na narrativa fica evidente quando ele começa a recuperar os fatos e as memórias de sua vida, como aponta o subtítulo “É tempo de reconstruir a memória”.

No entanto, uma questão chama atenção: a resistência do narrador em falar a respeito do Holocausto. Embora resista à ideia e apresente vários argumentos, ele redige um texto em que a história familiar e coletiva estará lado a lado (SELIGMANN-SILVA, 2008). À medida que as memórias pessoais vão ganhando registro, o narrador faz referências à História judaica incluindo o Holocausto e Auschwitz. Como descendente de judeus, aludir a esse passado se mostra vital, pois compõe sua identidade (HALL, 2015, p. 10). Logo, o que se percebe é que, apesar da atitude contraditória, o narrador fará alusões históricas e familiares. E de que forma essas narrativas serão registradas? Como ele escreverá a própria vida?

O primeiro indício de que esse narrador-escritor escreverá suas memórias de modo mais literário pode ser observado quando ele menciona Auschwitz. No contexto da obra, essa única palavra reuniria o Holocausto judeu e os campos de concentração. Auschwitz equivaleria a uma metonímia que se refere ao conjunto de três campos de concentração nazistas denominados: Auschwitz I, Auschwitz II-Birkenau e Auschwitz III-Monowitz, todos localizados no sul da Polônia. Esses campos serviram tanto de campos de trabalhos forçados como de extermínio, onde 1,1 milhão pessoas morreram, entre elas, os judeus. O uso da metonímia, cujo significado é a substituição de um nome por outro (GARCIA, 2010), intensifica o aspecto expressivo e emocional do relato e a sua repetição – o termo aparece 116 vezes ao longo da obra – amplifica ainda mais isto. Em suma, seria uma tentativa de sintetizar em uma só palavra uma série de sentimentos a respeito do tema.

Entretanto, a repetição constante de Auschwitz revela que a estratégia de não falar, de não escrever sobre o Holocausto judeu falhou terrivelmente. Ainda que o narrador se mostre indiferente e desrespeitoso inicialmente, repetir o termo sugere que o tema o incomoda de alguma forma. Especialmente, depois que ele conhece a verdade sobre o passado do avô. Outra questão relativa à repetição, é que o narrador não explica o que é Auschwitz. A ausência de definições pode estar no fato de existir uma infinidade de documentos a respeito dos campos de concentração, como afirma o próprio narrador. A não explicação sugere também que esta narrativa não terá um cunho histórico como a dos sobreviventes judeus. Pelo

contrário, ela mesclará particularidade e coletividade, e diferente dos textos que o narrador leu ao longo de sua vida, essa história de vida será registrada de forma bastante singular.

Afastando-se dos registros de caráter histórico ou testemunhal, esse sujeito narrativo não se preocupa em relatar apenas suas memórias, mas sim em comentar o que recorda e o que redige.

Segundo suas lembranças, o narrador é um escritor e já publicou alguns livros “de relativa aceitação crítica” (LAUB, 2011, p. 68). A profissão pode assinalar tanto uma escrita mais literária e subjetiva como também mais documental ou histórica. No entanto, nota-se a existência de um trabalho estético presente tanto na escrita com na organização da narrativa. Percebe-se também um evidente exercício de metaficção, quando o narrador reflete o que lê e o que escreve, principalmente.

Contar esta história é recair num enredo de novela, idas e vindas, brigas e reconciliações por motivos que hoje parecem difíceis de acreditar [...] (LAUB, 2011, p. 86).

No trecho acima, o narrador afirma que “contar esta história”, a de suas memórias e a de sua família, é “recair num enredo de novela”. O comentário revela que tais lembranças têm as mesmas características de uma novela com “idas e vinda”, “brigas e reconciliações”. Ao dizer que sua “história” se assemelha a um “enredo de novela”, o narrador sugere-nos que é uma narrativa ficcional⁹.

Assim, ao comparar suas memórias ao enredo de uma novela, o narrador percebe que sua pré-adolescência foi repleta de idas e vinda, de aproximações, de afastamentos. Por isso que é tão difícil acreditar, porque só “hoje”, no presente, quando recorda e escreve suas lembranças, ele nota o quanto a sua história foi traumática.

Em outro fragmento, o narrador comenta:

Contar uma vida desde os catorze anos, repito, é aceitar que fatos gratuitos ou devidos a circunstâncias que fogem à lógica possam ser agrupados em relações de causa e efeito (LAUB, 2011, p. 126).

⁹ É importante destacar que a referência ao termo “novela” não significa que o narrador esteja se referindo ao gênero de extensão relativamente curta, com poucas personagens e de ação dramática. Ao dizer que ela tem idas e vindas, brigas e reconciliações, dá a entender que sua narrativa memorialística tenha aspectos da novela televisiva, herdeira dos folhetins românticos do século XIX.

Recuperar uma “vida desde os catorze anos” e mais do que isso, tentar compreendê-la e ordená-las segundo as “relações de causa e efeito” não é uma tarefa fácil. Reconstruir a memória seguindo uma sequência “lógica”, racional tem se mostrado frustrante, pois os fatos não seguem uma linearidade ou uma sequência racional, e apresentam mudanças inesperadas tal como numa novela. Apesar da falta de causa e de efeito, o narrador adulto continua a sua busca memorialística.

Sobre esses comentários, é fundamental atentar para o aspecto metaficcional do texto. Procedimento estético da pós-modernidade, a metaficção é uma autorreferência ao processo de escrita do texto ficcional. O leitor é compelido a reconhecer a obra que lê como ficcional, uma vez que ela expõe, explicitamente, os elementos que a torna uma ficção (HUTCHEON, 1984). Em *Diário da queda*, os comentários citados revelam a dificuldade do narrador em escrever suas memórias. Como há fatores que comprometem a recordação dos fatos vividos, ele reflete como irá redigir tais lembranças.

Se a memória não segue uma ordem lógica como colocá-las no papel? Como registro uma cena que não me recordo com clareza? Como relato a minha história, se ela se parece mais com uma novela do que com uma autobiografia?

Ainda que tais questões não sejam formuladas, os comentários sugerem que o narrador pausa a redação tanto para analisar o que viveu, como para pensar na escrita de seu passado. Na realidade, recordar e redigir estão relacionados, um depende do outro. E para o narrador, as duas atividades têm apresentado dificuldades, tanto que a narrativa surge de forma bastante fragmentada, repetitiva, oras vaga, outras detalhada.

Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa (LAUB, 2011, p. 15).

A oração acima se assemelha muito com outra dita em outro momento do livro: “Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário” (LAUB, 2011, p. 33). No entanto, percebem-se algumas diferenças entre ambas. A primeira diferença é que aquela traz um indicador de tempo “tudo começa aos treze anos” e “na festa de aniversário” e esta é vaga em relação ao tempo assim como não cita o nome do colega que cai na festa. Sobre a festa, só se descobre que é um aniversário e de quem é quando o trecho reaparece.

Ainda que os dois períodos sejam semelhantes na construção e demarquem o início da história do narrador quando jovem, percebe-se que há uma dificuldade em começar a falar de

si mesmo e daquela queda. As duas afirmativas sugerem que a memória do narrador está se reconstruindo aos poucos. Inicialmente ele recorda a queda do João numa festa e mais tarde, relembra com mais detalhes a festa e a queda do aniversariante. Este ir e vim de lembranças faz com que o texto se torne fragmentado, materializando no corpo do texto a sinuosidade com que a memória do narrador se movimenta (AMARAL, 2014). E ao reescrever o mesmo fato, procedimento recorrente ao longo de toda narrativa, ele deixa claro que está tentando recordar o passado. Se inicialmente a lembrança apresenta falhas, mais tarde, o mesmo evento ressurgiu, agora com mais detalhes. Tal procedimento incide na repetição de um mesmo acontecimento, porém, este será apresentado de modo diferente.

As três seções que abrem *Diário da queda*, o narrador recupera os principais fatos relacionados à sua adolescência, à sua família, incluindo a sua história com o João. Entretanto, na parte denominada “Notas (1)” os mesmos eventos já referidos são recontados, mas escritos de uma maneira distinta: a sequência é linear e há acréscimo ou exclusão de informações. Nesta parte, o narrador diz: “Em todas as fotos o meu avô está de terno” (LABU, 2011, p. 56). Porém, em outro trecho, ele já tinha dito que o avô aparecia nas fotos “sempre com a mesma roupa, o mesmo terno escuro” (LAUB, 2011, p. 13).

O mesmo acontece quando ele recorda a preparação para o Bar Mitzvah. Inicialmente, a voz narrativa diz que o rabino usava “uma fita com trechos da Torá gravados e cantados por ele [...] e até hoje sou capaz de entonar aquele mantra de quinze ou vinte minutos sem saber o significado de uma única palavra” (LAUB, 2011, p. 9). Mais tarde, diz ao pai que “só decorei um monte de palavras que eu não sei o que significam, e ele [o pai] dizia, o rabino precisa explicar do que falam estes trechos da Torá” (LAUB, 2011, p. 57). A diferença não é só o uso das fitas, o narrador contava ao pai que não entendia o que significava os trechos estudados. No entanto, tal lembrança só é apresentada mais tarde, quando o narrador as reorganiza e as inclui novamente nas “Notas (1)”.

Evidenciando que as memórias não surgem numa ordem linear e tão pouco como aconteceram, essa reescrita alude a um sutil trabalho de escrita literária. Ainda que as lembranças sejam as mesmas, elas aparecem diferentes. Ao nomear a cor do terno do avô, o narrador altera a imagem construída. Se antes a impressão era de que o narrador não discutia os estudos da Torá com a família, mais tarde descobre-se que pai e filho conversavam sobre as aulas. Logo, reescrever as mesmas memórias com diferenças mínimas, não indicam só uma recuperação de fatos esquecidos pela mente, mas também um trabalho literário, típico de um escritor. Esses procedimentos sugerem que tais lembranças foram alteradas para dar uma

maior clareza às imagens recordadas, além de atribuir ao texto uma maior ficcionalidade, afastando-o do registro histórico ou testemunhal (MIGNOLO, 1993).

Além disso, notam-se outros recursos como a ironia.

1.

Existem várias maneiras de interpretar os cadernos do meu avô. Uma delas é considerar que não é possível ele passar anos se dedicando a isto, uma espécie de tratado sobre como o mundo deveria ser, com seus verbetes intermináveis sobre a cidade ideal, o casamento ideal, a esposa ideal, a gravidez dela que é *acompanhada com diligência e amor* pelo marido, e simplesmente não tocar no assunto mais importante de sua vida (LAUB, 2011, p. 40, grifo do autor).

17.

João nunca me contou em detalhes como foram os meses seguintes à queda. Ele me perdoou tão facilmente, se tornou meu amigo tão facilmente, aceitou que eu o acompanhasse na mudança de escola, um santo de treze anos que não manifesta estranheza alguma pelo que eu havia feito e nunca contou o que sentiu de verdade durante aquele período [...] (LAUB, 2011, p. 70).

Ainda que os fragmentos respeitem uma ordem, no caso, o número das páginas, eles pertencem a momentos diferentes da narrativa. E nos dois trechos, nota-se a presença de um tom bastante irônico e ácido por parte do narrador. O uso da ironia, que consiste em fazer um comentário contrário do que se afirmou, revela um tom crítico e duro, o que pode causar um incomodo ao leitor mais desavisado que lê essas partes literalmente.

No primeiro parágrafo, o narrador comenta que há “várias maneiras de interpretar” os cadernos do avô, mas dentre as várias formas uma era impossível de ser considerada: ele ter passado anos escrevendo “verbetes intermináveis” sobre um mundo perfeito. Para o neto, aqueles cadernos eram um absurdo. Como o “assunto mais importante” da vida do avô, ter sobrevivido à Auschwitz, não foi abordado? O tom irônico, além de ácido, revela o posicionamento crítico do narrador. Para ele, o avô dedicou-se a uma tarefa sem sentido, quando o mais “importante” seria escrever sobre o seu passado.

Em seguida, o narrador recorda que o colega João “nunca contou detalhes” de depois do acidente, como, por exemplo, a recuperação. Segundo a voz narrativa, João é um “santo de treze anos” que não expressa nenhuma “estranheza” ou mesmo revolta com o colega que o derrubou. Ao usar o termo “santo” para se referir ao colega, o narrador mostra que, mesmo que o João tenha tido uma atitude nobre perdoadando-o, isto soou estranho, causou-lhe um grande incomodo. Como alguém que cai na própria festa de aniversário por causa dos colegas

de classe, pode se tornar um “amigo tão facilmente”? E ser amigo de quem participou e organizou a sua queda?

O tom bastante árduo e desrespeitoso transparece um sujeito que recupera a própria vida e examina-a por um viés subjetivo, pessoal. Não há racionalidade nem objetividade. Seus comentários ásperos são expressões de um “eu” tentando por meio da escrita entender a si mesmo, semelhante a uma escrita terapêutica (FAEDRICH, 2014). Mais do que isto, são tentativas de expressar o que se sente no momento em que escreve. E o narrador sente-se culpado, desconfortável e, de certa forma, zangado. Ao recuperar seu passado, ele reconstrói uma memória mediada pela emoção, pela subjetividade que se concretiza por meio dos comentários irônicos, por meio das metonímias. Além desses recursos, outras estratégias linguísticas contribuem para que a narrativa ganhe uma maior subjetividade e ficcionalidade.

[...]

As luzes da noite são borradas e você fala sozinho enquanto caminha. É quase uma alegria fazer isso sabendo que ninguém está prestando atenção. Uma quadra antes de um parque. Umidade e fumaça de ônibus. Barro fresco da última chuva. A tábua do banco riscada, nenhum animal por perto, os exames do meu pai num envelope, apenas eu e a silêncio agora, eu deitado e o torpor que está para 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 (LAUB, 2011, p. 60).

É noite quando o narrador sai do bar em que estava bebendo, depois de saber os resultados dos exames do pai. Como ele não quer ir para casa discutir a questão com a terceira esposa, sai caminhando e falando sozinho. A sensação é de “quase uma alegria”, porque ninguém presta atenção num bêbado falando sozinho. Indo em direção a um parque, o que se destaca nesta caminhada é a forma como esse narrador descreve o ambiente. As frases são nominais, o que indica a ausência de um processo no tempo, como se ele quisesse focalizar em detalhes o lugar em que se encontra.

Quando o narrador emprega os verbos “estar” e “ser”, ele os usa para descrever o seu estado emocional: ele está se deitando no banco da praça, esperando o entorpecimento. A sensação de impotência pode ser associada ao consumo exagerado de álcool. No entanto, não podemos ignorar o contexto. O narrador está com os exames do pai “num envelope”, cujo resultado é Alzheimer. E diante de um diagnóstico tão grave como este, ele se sente desalentado. Ele deseja “fechar os olhos e pensar num lugar escuro e isolado e um balanço morno e lento e constante rumo ao nada”. O uso repetido da conjunção “e” seguido de

adjetivos relacionados aos sentidos, como “escuro” e “morno”, reforçam seu desejo de ir em rumo ao nada.

Se compararmos este fragmento final com o começo do capítulo denominado “Notas (1)”, percebe-se uma diferença significativa. Se, inicialmente, o narrador recupera sua vida de forma bastante direta e ordenada, aqui seus pensamentos evocam a imagem de queda, de descida. Toda descida, contudo, é também a possibilidade para uma ascensão. Constatase, ainda, que essa forma mais literária de descrever seus sentimentos assinala um trabalho estético por parte do narrador. Embora ele escreva de forma mais objetiva, como quando narra a conversa que teve com a coordenadora da escola; em outros trechos, a linguagem constrói imagens com uma forte carga poética.

26.

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 e precisa ter paciência até que a velocidade diminua e você pare em meio às bolhas e comece a voltar ajudado pelo empuxo. 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 se mexe nos azulejos e o som do cloque das marolas e o gosto de cloro em seu nariz, e o medo que você teve durante a tarde inteira e todas as tardes anteriores desde o dia da queda na festa de aniversário se dissipa como se você tivesse nascido de novo (LAUB, 2011, p. 35).

O parágrafo acima pertence a um contexto maior: João está na casa do narrador, de quem se tornou amigo depois do acidente. Relutando, a princípio, João pula do muro para piscina, e o narrador relata como é o mergulho, desde a ida para o fundo até a volta à superfície.

Em dúvida se as pessoas preferem abrir ou não “os olhos debaixo da água”, a cena é uma sucessão de ações que descreve o ir “para o fundo” e o “voltar ajudado pelo empuxo”. Nota-se um movimento consecutivo de ações. Da soma de movimentos demarcada pela conjunção aditiva “e”, decorre uma série de sentidos.

À medida que João chega à borda da piscina, vários sentidos são ativados, como a visão – “luz”, “as cores [...] tão vivas”, “reflexo da água que brilha”; a audição – “o som do cloque das marolas”, o som das ondas da piscina; o paladar – “o gosto do cloro”. Tais sentidos formam uma imagem poética única que remete a um mergulho bastante particular: é um mergulho que purifica não só o corpo, mas a alma. Podemos interpretar que a “água” neste ambiente peculiar permite que João purifique-se, renove-se em relação aos problemas

que tem enfrentado. É como se todas as “tardes anteriores desde o dia da queda”, todos os dias de dores se dispersassem e desaparecessem.

O uso constante do pronome de tratamento “você”, pode sugerir que o narrador esteja falando com o leitor ou como o João. Na verdade, o narrador está tentando imaginar os sentidos do colega, tentando captar as reações daquela purificação. Como essa voz narrativa está na primeira pessoa, ele não tem acesso ao interior da outra personagem, restando-lhe apenas deduzir o que o colega tem sentido nos últimos meses desde sua queda.

A narração desta cena, carregada de elementos sinestésicos, materializa no texto a mudança interior pela qual João irá passar e que começa com o mergulho na piscina. Neste ponto, é inevitável não perceber o trabalho literário desse narrador que por meio da linguagem cria uma cena poética na qual o novo colega enfrenta o medo e inicia sua transformação.

Ao empregar esses inúmeros recursos literários, o narrador-escritor deixa claro que mais do que contar sua história, ele está preocupado em como a narrar. O fato da narrativa ser em primeira pessoa, além da subjetividade e emoção ganharem força, cria-se uma proximidade entre leitor e voz narrativa. Como este recupera as próprias memórias, aquele entende que essas lembranças são verdadeiras e sinceras.

Entretanto, o trabalho com a linguagem mostra que esta suposta autobiografia, apresentada na forma de um diário, pode ser apenas um recurso por parte do narrador para seduzir o leitor. Os comentários sobre a dificuldade de recordar e escrever o passado, o tom ácido dirigido às demais personagens, a reescrita de várias passagens e as imagens poéticas sugerem que esse narrador pode estar intensificando o lado literário da narrativa e não o objetivo ou o histórico.

Vale ressaltar ainda que esse narrador-personagem é também uma criação literária. Entidade que conduz essa narrativa, ele é fruto de um trabalho literário de um escritor, ou seja, há um autor-implícito que cria o narrador de acordo com suas intenções estéticas (DAL FARRA, 1978). Embora esse narrador apresente características semelhantes ao do autor físico, como, por exemplo, ambos serem judeus, terem nascido em Porto Alegre e serem autores e morarem em São Paulo; isto contribui ainda mais para o leitor seja seduzido, imaginando que estar lendo uma obra autobiográfica, quando, na verdade, ela possui muitos elementos que remetem a um romance.

Embora *Diário da queda* apresente um ponto comum com a autobiografia, pois ambas são narradas em primeira pessoa, essa semelhança logo se desfaz quando o narrador vai contando sua história. Afastando-se do gênero autobiográfico assim como do relato histórico, este romance aproxima-se mais da ficção, mas de forma sutil. A forma como os recursos

literários foram empregados, produz uma obra que todo o tempo brinca com a certeza do relato autobiográfico. Num contexto de pós-modernidade, não existem mais verdades absolutas e nem registros únicos. O que há são pontos de vistas particulares, carregados de subjetividade e emoção.

III.3 Os diários dentro do diário: a vida que se reconstrói pela escrita

O diário, além de ser um registro particular e íntimo, como explicitamos anteriormente, possui um valor histórico (LEJEUNE, 1997). Como preserva experiências pessoais que aconteceram num contexto específico – como grandes tragédias – o diário torna-se um relato de uma coletividade. E como tal, surge o compromisso com o real, com o registrar o fato como ele ocorreu. Além disso, há uma outra questão bastante significativa: a condição de sobrevivência.

A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma *ponte* com “os outros”, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do *Lager*. A narrativa seria a picareta que poderia ajudar a derrubar este muro (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66, grifos do autor).

No artigo “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Márcio Seligmann-Silva examina narrativas produzidas, principalmente, por judeus que sobreviveram ao “Lager” ou campos de concentração. No trecho citado, ele explicita que “a narrativa” sobre o período em que os judeus estiveram no *Lager* é “elementar e absolutamente necessária”. Recuperar esse momento é essencial para que o sobrevivente possa se reconectar com os “outros”, possa se reunir com o mundo exterior ao passar pela “ponte”.

Ao comparar a picareta ao ato de narrar, uma belíssima metáfora, Seligmann-Silva transforma esta ação em uma ferramenta que, no sentido simbólico, destrói paredes, prisões, campos de concentração. E ao destruir tais barreiras, o indivíduo sai não só com o corpo, mas, principalmente, com a alma. Quando o judeu recupera as lembranças sobre o Holocausto, ele exorciza seus pesadelos, ao mesmo tempo, que registra historicamente aquele período.

A “memória do trauma é sempre uma busca de um compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). Ainda que o relato seja particular, ele perpassa de coletividade, pois é o registro de um grupo social. Logo, esses testemunhos são mais que exercícios terapêuticos, são relatos de fatos

terríveis que precisam ser registrados para que não se repitam mais. Uma questão, no entanto, se faz presente e exige atenção: o apontamento desses eventos esbarra na fronteira entre o literário e o histórico.

De acordo com Márcio Seligmann-Silva, o sobrevivente do Holocausto enfrenta uma grande dificuldade quando começa a narrar o seu trauma, porque as cenas do passado surgem fragmentadas e, comumente, ele duvida que viveu aquilo. Assim, para enfrentar a crise do testemunho, o indivíduo recorre à imaginação, que se confunde com a literatura. Ou seja, embora o testemunho seja único e singular, a linguagem a corrói, já que ela tende a transformar em universal uma questão particular. Ainda que exista um compromisso com o real, com o relatar fielmente o *Shoal*, a linguagem “é um constructo de generalidades, ela é feita de universais” (SELIGMANN-SILVA, p. 72, 2008).

Essa questão é importante, pois o testemunho emerge do passado de forma desordenada e estilizada, tornando-se difícil usar uma linguagem que não seja a literária. Às vezes, é preciso recorrer às metáforas para que cenas traumáticas e incoerentes ganhem as páginas de um diário. Essas memórias servem para que seus autores preservem o passado tanto pessoal como coletivo. No entanto, ao lermos *Diário da queda*, nota-se que os cadernos do avô do narrador não seguem os princípios acima levantados. Mesmo tendo sobrevivido à Auschwitz, o pior campo de concentração nazista, essa personagem percorre um caminho bastante diferente de um outro sobrevivente: Primo Levi, autor de *É isto um homem?*

Em *Diário da queda*, o avô do narrador, imigrante judeu, depois que se aposentou, “[...] passava o dia inteiro no escritório. Só depois da [sua] morte é que foi descoberto o que ele fazia ali, cadernos e mais cadernos preenchidos com letra miúda” (LAUB, 2011, p. 14-15). Tais anotações, contudo, não se referem à viagem que fez para o Brasil e nem à sua vida no país de origem. O foco é a vida nova no novo país.

2.

Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar. O verbete *leite*, por exemplo, fala de um *alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias* (LAUB, 2011, p. 24 grifo do autor).

3.

A seguir meu avô passa para *porto, bagagem, Sesefredo*, e não é difícil perceber que os registros obedecem à ordem na qual ele se deparou com cada um desses lugares, objetos, pessoas e situações. Dá para acompanhar a sequência como uma história, mas, porque os verbetes são evidentemente

mentirosos, num tom grosseiramente otimista, isso é feito de maneira inversa: meu avô escreve que não há notícias de doenças causadas pela ingestão de leite, que o porto é o *local onde se reúne o comércio ambulante que trabalha sob regras estritas de controle fiscal e higiene* [...]. O nome da pensão em que meu avô ficou era Sesefredo. Nos cadernos, ele a define como *estabelecimento amplo e asseado, quieto nas manhãs e aconchegante no início da noite* [...]. Na Sesefredo era possível enfrentar aquelas quatro semanas de vômitos, dor de cabeça, mal-estar e febre de quarenta graus graças à *gentileza de seus proprietários*, o casal que não faz ameaças a seu novo hóspede, que não passa quatro semanas dizendo que vai botá-lo na rua assim que acabar seu último centavo (LAUB, 2011, p. 25-26 grifo do autor).

Os dois parágrafos transcritos acima ilustram bem como eram os cadernos do avô, e, principalmente, que tipos de registro eram feitos. Ao focar o leite e não o clima quente do Brasil, a nota mostra que o alimento era algo raro para o imigrante judeu, uma vez que esse líquido não era consumido pelos judeus normalmente.

Absorvido na escritura de um “diário-dicionário”, os verbetes de seu avô revelam suas inquietudes ou visões bastante singulares do contexto brasileiro. De acordo com suas anotações, o Brasil era um país organizado, que seguia as “regras” sociais, comerciais e de limpeza. O avô vivia numa boa pensão – a Sesefredo – e apesar de ter contraído febre tifoide, os donos do lugar não faziam cobranças e nem o ameaçavam colocar na rua por falta de pagamento. Estes verbetes, porém, são, nas palavras do neto, “evidentemente mentirosos, num tom grosseiramente otimista”. O comentário irônico por parte do narrador revela que os cadernos eram um grande equívoco, pois, além do silêncio acerca do passado, o avô invertia os fatos que viveu no novo país, no pós-Segunda Guerra Mundial¹⁰. Os registros não condiziam à realidade. Ainda que fossem otimistas, os verbetes definiam mentiras, explicavam “como o mundo deveria ser” (LAUB, 2011, p. 40).

Os cadernos, escritos “[...] décadas depois dos eventos que narra, na época em que o principal projeto de sua vida passou a ser ficar trancado no escritório inventando aqueles verbetes [...]” (LAUB, 2011, p. 31), abrangem um universo bastante familiar. Os assuntos são a esposa, o banheiro, o hospital, o bebê, o leite, a pensão Sesefredo, o canil, a gravidez, a família. Todos esses itens aparecem na ordem em que foram escritos pelo avô. Além disso, os verbetes, menos os que se referem ao banheiro e ao bebê, no caso, o pai do narrador; são transcritos integralmente: o neto reproduz os textos tal como apareceram nos cadernos. E para

¹⁰ O período pós-Segunda Guerra Mundial coincide com o fim do Estado Novo, momento em que o Brasil, de 1939 a 1945, esteve sobre o regime ditatorial de Getúlio Vargas. Embora simpático às ideias nazistas e fascistas, Vargas foi pressionado pelos Estados Unidos a cortar relações comerciais com a Alemanha, participando efetivamente do final da guerra. Com o fim do governo Vargas, Eurico Gaspar Dutra torna-se presidente e assim como seu antecessor, também nutria simpatia pelo nazismo alemão (FAUSTO, 2001).

marcar que pertencem ao avô, os verbetes são apresentados em letras em itálico. Quanto à forma, eles são semelhantes: começa-se com o termo seguido da explicação, como, por exemplo, a esposa.

16.

Esposa – pessoa que se encarregada das prendas domésticas, cuidando para que sejam empregados procedimentos os mais rigorosos de higiene na casa e também para que no dia do marido não existam perturbações quando ele desejar ficar sozinho (LAUB, 2011, p. 31 grifo do autor).

Segundo a definição acima, “esposa” é quem cuida das tarefas “domésticas”, que deve utilizar “os mais rigorosos” métodos de limpeza e faz tudo para que o marido não seja importunado quando “desejar ficar sozinho”. A explicação é direta e objetiva. De certa forma genérica, podendo se referir a qualquer mulher casada cuja responsabilidade é cuidar da casa e não incomodar o marido. Não há afetividade e tampouco referência à personalidade ou às características físicas da esposa. Porém, além da escrita bastante indefinida e fria, duas questões chamam atenção nesse verbete e que se repetem nas demais anotações do avô. O primeiro é “procedimentos os mais rigorosos de higiene” e o segundo, “desejar ficar sozinho”.

10.

Gravidez – condição em que a esposa passa meses sem doenças e nem sofrer riscos tais como doenças no útero ou pressão alta. A esposa descobre a gravidez e comunica imediatamente ao marido para que ele tome a decisão consequente: ter o filho ou não ter o filho? Uma decisão que é tomada sem hesitação por ele porque coroa a expectativa de uma nova vida que foi planejada por ele desde sempre, seu desejo mais profundo de continuidade e doação amorosa. A gravidez da esposa é observada com alegrias por ele, acompanhada com diligência e amor por ele e confirma a sorte que ele sempre teve na vida. Na gravidez da esposa ela é orientada pelo médico e pelo marido para que durante a gravidez sejam adotados procedimentos os mais rigorosos de higiene com o uso de álcool e desinfetante na casa, sabão nas roupas, vassoura e esfregão, e panos de várias espécies. 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 (LAUB, 2011, p. 79-80 grifo do autor).

O parágrafo transcrito acima foca a gravidez da avó do narrador. Assim como no verbete “esposa”, percebe-se a explicação indeterminada e o tom frio, apesar de que neste nota-se um posicionamento do avô. Ele diz que a gravidez “foi planejada por ele desde sempre”, que era “seu desejo mais profundo de continuidade”. Em outros termos, ter um filho, depois de tudo que viveu, seria a realização de um sonho e a continuação de sua história. Seria

a confirmação de sua “sorte”, de que teria um futuro melhor. O comentário, no entanto, revela-se irônico, pois, segundo o narrador, o avô era bastante distante tanto do filho como da família, já que passava muito tempo trancado no escritório escrevendo seus verbetes. Mais do que isso, as duas frases ganham destaque não só porque se repetem, mas porque mostram um comportamento diferente do que fala Seligmann-Silva: o sobrevivente judeu usa a narrativa como ferramenta para escapar do *Lager*.

Se lermos todos os verbetes transcritos em *Diário da queda*, com pequenas variações, encontramos constantemente as duas frases. No total as palavras “higiene” e “sozinho” são repetidas doze e dez vezes, respectivamente. Em relação à frase “procedimentos os mais rigorosos de higiene”, o avô não pede apenas um método de limpeza, mas algo específico: “os mais rigorosos”. Ao unir o advérbio de intensidade com o adjetivo cujo significado é agir com severidade, com cuidado minucioso, fica claro que o avô quer uma limpeza severa e primorosa.

Já a segunda frase – “desejar ficar sozinho” – não há adjetivos ou advérbios que qualifiquem ou intensifiquem a ação. O avô só tem um desejo: “ficar sozinho” eventualmente no quarto ou no escritório. O pedido é uma constante. Esteja ele onde estiver – hospital, com os familiares, com a esposa ou na pensão – ele anseia por tranquilidade e solidão. Esse pedido pode estar relacionado ao seu passado, uma vez que no campo de concentração, os judeus dividiam as camas quando iam dormir. Não existia privacidade nem mesmo quando iam ao banheiro. Ou seja, o desejo seria uma busca por privacidade, por individualidade.

Entretanto, não se pode ignorar a repetição das frases. No verbete “Família” (LAUB, 2011, p. 98), por exemplo, a higiene rigorosa e o ficar sozinho aparecem exatamente duas vezes cada. Parece pouco, mas evidencia tanto uma obsessão por limpeza, visto que ele viveu em um ambiente sem higiene alguma; como também e, principalmente, um isolar-se do mundo. O anseio permanente por “ficar sozinho” mostra que este sobrevivente não conseguiu se conectar com o mundo e nem com os outros que estavam a sua volta. Embora o pedido possa ser associado ao projeto de escrita dos cadernos, ao se trancar no escritório, essa ação indica que o avô ainda está preso em Auschwitz, sua narrativa enciclopédica não é a picareta que derrubará o muro do *Lager* para que ele saia. E isso fica mais claro quando o neto diz “Meu avô não escreveu nada sobre o judaísmo [...]” e ficava “trancado no escritório inventando aqueles verbetes” (LAUB, 2011, p. 30 e 31, respectivamente).

Se relermos o verbete “Gravidez”, sabemos que foi um estado tranquilo para mulher, que ela passou sem “sofrer riscos tais como doenças no útero ou pressão alta”. Mas segundo o neto-narrador, sua avó teve problemas de saúde durante a gravidez de seu pai, fatos que o avô

disse que não ocorreram (LAUB, 2011, p. 45). Em outro momento, o narrador conta sobre a visita que o avô fez a casa da avó, então namorada. De família rica de Porto Alegre, que falavam vários idiomas, entre eles o alemão. Seu patriarca, o bisavô materno do narrador, simpatizava com os alemães e fazia piadas como “o fato de Schubert ter morrido de febre tifoide, algo que não soou ofensivo para o meu avô, pelo contrário, foi até uma forma de descontrair o ambiente logo que ele chegou acompanhado de minha avó” (LAUB, 2011, p. 28). Vale lembrar que o avô do narrador teve febre tifoide, era judeu sobrevivente do Holocausto e estava preste a se tornar caixeiro viajante e não professor de matemática, sua formação inicial.

O que se percebe é que as anotações deste avô não condizem com o que ele passou. Sua esposa teve uma gravidez de risco e, antes disto, ele foi humilhado pela família da futura mulher. Na verdade, os textos dão conta de uma realidade inventada, que só ganha este adjetivo porque a avó narrou ao neto o que aconteceu realmente. Em outros termos, a história que aquele sobrevivente escreve em letra miúda foi alterada de modo a criar um mundo em que não há riscos, não há dores, nem sujeira, preconceitos de raça ou de classe social. Em suma, é a invenção de um mundo tranquilo e, principalmente, perfeito, ideal (LAUB, 2011, p. 40). E ao tentar criar uma realidade utópica, ele tenta apagar qualquer referência ao judaísmo, ao Holocausto e, especialmente, à Auschwitz. Entretanto, não conseguiu se desvencilhar das profundas marcas dos campos de concentração, chegando a enlouquecer.

O “diário-dicionário” de seu avô diferencia-se dos diários ou das autobiografias de outros sobreviventes do Holocausto, que narraram suas memórias para exorcizar os traumas e conservar o aspecto histórico do fato. Mesmo quando conta sobre sua nova vida no Brasil, ele o faz de forma muito impessoal e direta, inventando eventos como se fosse um escritor que cria um mundo que tem pé na realidade, mas que se difere dele. Neste sentido, os cadernos fogem completamente da ideia de registrar o passado tal como Primo Levi faz em *É isto um homem?*.

Obra lida e citada constantemente pelo narrador e por seu pai, o texto de Levi se opõe aos cadernos do avô, pois enquanto este não fala nada sobre o que viveu nos campos de concentração, aquele narra em detalhes o período em que esteve no *Lager*. No prefácio de seu relato, o escritor italiano diz que “nenhum dos episódios foi fruto da imaginação” (1988, p. 8). Sua história não foi inventada ou imaginada, ela é fruto de uma experiência real e vivida.

Primo Levi escreveu *É isto um homem?* entre dezembro de 1945 a janeiro de 1947. E o período que ele registra compreende de 13 de dezembro de 1943 a 27 de janeiro de 1945. Além de não inventar nenhum fato, o químico italiano comenta que seu relato não acrescenta

nada de novo, mas “fornece documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana” (LEVI, 1988, p. 7). Mais do que um documento para conhecer a “alma humana” num contexto de tragédia, esse relato é também um documento histórico sobre Auschwitz.

Em o *Diário da queda*, a obra de Primo Levi é citada aproximadamente sete vezes, sendo que numa das vezes, o narrador comenta o conteúdo do texto do autor italiano. Dentre eles estão regras como “[...] proibiam dormir de casaco, ou sem ceroulas, ou sair do bloco com a gola levantada ou deixar de tomar a ducha nos dias marcados” (LAUB, 2011, p. 76). E que a morte começava pelos pés: os sobreviventes tinham que ser rápidos ao escolher o sapato, pois:

[...] um sapato apertado ou largo demais cria feridas que criam infecções que incham os pés e impedem de caminhar e correr e o atrito do pé inchado com a madeira e a lona dos sapatos cria mais feridas e mais infecções que acabam levando o prisioneiro para a enfermaria, e esse é um diagnóstico muito difícil de reverter em Auschwitz (LAUB, 2011, p. 77).

A menção constante de *É isto um homem?* é uma indicação de que diante do silêncio do avô, restou ao pai e também ao neto as memórias do judeu italiano. Seria a partir da leitura dessas lembranças que narrador e seu pai conheceriam a vida que o avô teve no campo de concentração. A referência ao relato de Primo Levi sugere um dialogismo entre sua obra e os cadernos do avô, contudo, os textos deles se opõem em relação ao assunto tratado: enquanto um inventava a vida, o outro a registrava fielmente.

É importante pensar também no adjetivo que o narrador atribui aos cadernos do avô: invenções, que se relaciona com a ficção, com a criação de uma realidade. Nesse sentido, podemos considerar o registro do Primo Levi uma obra não ficcional ou histórica, já que ele não imagina e nem altera a realidade vivida. Assim, ao contrapor dois registros bastante diferentes na forma como construíram o mundo, o narrador sugere, sutilmente, que a sua história familiar pode não ser tão fiel ou mesmo verdadeira como se espera de uma autobiografia ou de um diário. E ao incluir as memórias de Primo Levi, essa dúvida se intensifica ainda mais. Porém, quando o narrador-personagem insere em sua narrativa memorialística um terceiro relato, ele adiciona mais uma camada de incerteza.

O terceiro registro é do pai do narrador, que escrever suas memórias antes que o Alzheimer as comprometa definitivamente. Assim como no texto do avô, o do pai também aparece em itálico. O recurso visual mostra que é uma transcrição fiel do texto paterno e não uma paráfrase ou síntese de suas memórias. Motivado pela doença, o pai do narrador decide

registrar o que viveu, sem alterações ou invenções. Seu texto, citado poucas vezes ao longo do romance, possui um aspecto mais narrativo.

Dentre os assuntos que o pai mais relembra estão como conheceu a esposa e o que sentiu depois que o seu pai, o avô do narrador, se suicidou (LAUB, 2011, p. 116 e 134).

30.

A música seguinte iniciou, e eu fiz o convite do jeito mais direto. Ela levantou e eu não sabia se a conduzia pela mão ou pelo ombro. Resolvi não tocar nela. Só no meio da pista, onde havia mais gente, eu pus as mãos na cintura dela. Primeiro uma, depois a outra mão. Eu fui para o meio do salão porque parecia mais gentil. Não iria parecer que eu estava querendo levar ela para um canto ou coisa assim. Foi a primeira vez que eu senti o corpo dela. Eu me encostei e a gente ficou ali, girando. Acho que foi por uns dois minutos. Nós dois ali. Eu fechei os olhos e preferi não dizer nada. A música seguinte começou. Depois a outra. Eu fiquei quatro, cinco músicas encostado nela e sem dizer nada. Acho que foi uma boa escolha e ela deve ter gostado. Seria melhor do que bancar alguém que eu não sou. Eu tinha muita raiva de muita coisa, muita vergonha, mas como disse antes eu não quero mais falar sobre isso. Tem uma hora que você cansa de pensar isso. A vida de ninguém é só isso. Olha a minha idade agora, olha o que está acontecendo comigo. Vale a pena remoer isso? Sofrer por isso? Será que tanto tempo depois eu ainda conseguiria chorar por isso? Ou sentir alguma coisa por causa disso? Eu prefiro então lembrar de outras coisas, eu ali no meio do salão com ela. Eu não estava mais nervoso. O pior momento tinha passado. Acho que a história toda começou ali. Pelo menos a história que vale. A que eu quero contar nesta carta, ou neste livro, leia como você quiser. Tudo o que tenho para dizer começa ali, eu segurando a sua mãe sem dizer nada num salão de baile (LAUB, 2011, p. 145-146, grifo do autor).

O parágrafo acima seria o final da “carta” ou do “livro” que o pai escreve. Essa indecisão em relação ao gênero é significativa, pois se o texto for tratado como uma “carta”, o pai pode estar tentando persuadir o filho a mudar de comportamento ou de pensamento. Em outras palavras, seria uma carta argumentativa. Porém, se o texto for lido como um “livro”, a persuasão desaparece dando lugar a um relato memorialístico ou a uma autobiografia. O pai, contudo, deixa a decisão para o filho, é ele que escolherá como lerá o texto. E para o filho, esse texto serão memórias.

Não definir o gênero que escreve, sugere que o pai não está preocupado com o formato e sim com o conteúdo. E o filho entende isto: as memórias do pai como as do avô possuem uma mensagem e não importa o gênero, elas são lembranças que precisam ser lidas e conservadas, porque são registros históricos e afetivos daquela família.

Nesses trechos memorialísticos, o pai recorda como conheceu a mãe do narrador. A primeira dança do casal foi um momento especial, e marcante para o pai. Foi no “sentir o

corpo dela”, quando “a gente ficou ali, girando”, uma música depois da outra, que o pai do narrador se sentiu tranquilo e pode ser ele mesmo ao invés de “bancar alguém que eu não sou”. Ele poderia ser ele mesmo diante dela, apesar da dor que sentia. Vale comentar que o local do encontro foi no salão judaico. A indicação do espaço sugere que, apesar do silêncio e do suicídio do avô, o pai continuou dentro da religião e da comunidade judaica. Era, de certa forma, seu local de origem, onde encontrava seus iguais.

Observa-se também que essas notas possuem um tom mais pessoal e íntimo. Há uma leveza em relação à morte de seu pai. Se antes ele sentia “muita raiva de muita coisa, muita vergonha”, agora ele não quer “mais falar” do passado, “Tem uma hora que você cansa de pensar isso”. A oração é significativa, pois a raiva, a dor que este pai sentia em relação ao ato do próprio pai, passou. Seja porque agora ele está mais velho – “Olha a minha idade agora” – ou porque a memória está em vias de desaparecer completamente por causa do Alzheimer. Os questionamentos revelam a aceitação de alguém que viveu remoendo a própria tragédia e diante do inevitável, propõe-se a esquecer e a recomeçar.

Prestes a ter a vida alterada completamente pela doença, esse pai encontra na escrita a chance de conservar a memória e, ao mesmo tempo, revelar os sentimentos que nunca expressou sobre o suicídio de seu pai, sobre o encontro com a mulher que seria sua esposa, entre outras lembranças. Diferente do avô, o pai usa a escrita como um exercício terapêutico, com o intuito de superar as dores do passado e aliviar a angústia diante do futuro. De certa maneira, esse relato assemelha-se aos relatos dos judeus sobreviventes, que escrevem para externar os horrores do Holocausto. Isso pode indicar que são lembranças verdadeiras, o pai registrou o que viveu para servir de documento para história do filho.

No entanto, é importante recordar também que o filho está escrevendo suas memórias. E à medida que ele as registra, reflete sobre a forma como escreve tais lembranças, indicando que há também um trabalho metaficcional, como apresentamos nos subcapítulos “É tempo de reconstruir a memória” e “Um narrador que conta, um narrador que escreve”. Com foco em sua tragédia pessoal – derrubar o João na festa de aniversário –, o narrador também narra a história de sua família e de seu povo, indicando tratar-se de uma obra autobiográfica e histórica. Entretanto, essa narrativa autobiográfica parece esconder um brilhante jogo discursivo composto de inúmeras versões que a todo tempo se opõe, desconstruindo a ideia de verdade e de fidelidade que o romance em estudo narra.

Num intenso movimento de lembrar e de esquecer, a referência aos diários faz surgir à imagem de um pêndulo, que ora nos faz recordar o passado e outras, esquecer. Repetindo essa oscilação ao longo de todo o romance, cada relato desestabiliza a ideia de autobiografia, de

diário, de História. Não há uma verdade única ou absoluta, o que existe são versões sobre o Judaísmo, o Holocausto judeu, a dor, o preconceito, a violência dirigida ao outro. E se não há uma narrativa única, não há também certeza para o leitor.

Sem conseguir identificar com clareza se está diante de um texto autobiográfico ou de um diário como o título do romance sugere ou de um texto histórico, *Diário da queda* cria uma narrativa incerta que se aproxima mais da ficção do que da história (MIGNOLO, 1993, p. 131). E como ficção, ela se abstém do compromisso com a verdade, com a História, pois seu interesse é pactuar com o inventivo, substância essencial para literatura (TREVISAN, 2008).

III.4 Meu diário é uma ficção: rastreando a autoficção

Pensar a autoficção é adentrar num universo em que verdade e ficção se encruzam de tal forma que é impossível determinar onde termina um e começa o outro e vice versa. Em linhas gerais, uma obra autoficcional traz elementos oriundos da autobiografia do autor que, uma vez, misturada à ficção, colabora para que a leitura crie ambiguidade, dúvida, incerteza. Outro aspecto importante sobre a autoficção é a questão da memória. Serge Doubrovsky afirma que a memória naturalmente fragmentada se torna ficcional e linear quando ela ganha o registro escrito. Além disso, há a questão do nome do autor atribuído ao narrador-personagem. Este sujeito terá o mesmo nome do autor real que escreve o texto literário.

Seguindo por esse caminho, fixando-se primeiro na questão da memória, *Diário da queda* poderia ser considerada uma autobiografia e não uma autoficção, uma vez que o narrador-personagem recupera e registra suas lembranças sem se preocupar com sua ordenação. Na verdade, suas memórias não são claras e tão pouco seguras. Em vários momentos da narrativa, em especial na primeira parte, percebe-se uma forte incerteza por parte do narrador, como se ele não tivesse convicção do que recorda. Essa falta de certeza revela-se principalmente na escrita recorrente que ele faz das cenas lembradas, redigidas de diferentes maneiras. Além disso, a falta de uma sequência cronológica contribui para esta repetição, apesar dos títulos de cada parte sugerir uma ordenação.

Dividido em 11 partes, todas essas divisões possuem um título que anuncia qual assunto será recordado. A primeira parte, denominada “Algumas coisas que sei sobre o meu avô”, gira em torno das lembranças do avô do narrador, sobrevivente de Auschwitz. Já nas seções seguintes “Algumas coisas que sei sobre o meu pai” e “Algumas coisas que sei sobre mim”, o neto continua a falar sobre seu avô, desde que chegou ao Brasil até o seu casamento, passado pelo trabalho e pela escrita de seus cadernos.

O mesmo ocorre nas seções “Mais algumas coisas que sei sobre o meu avô”, “Mais algumas coisas que sei sobre o meu pai” e “Mais algumas coisas que sei sobre mim”. Nessas partes, o narrador fala de seu pai, de sua relação com ele e da relação entre o pai e o avô. Somente nas partes denominadas “A Queda” e “O Diário” que o narrador-personagem registra a sua vida adulta, focalizando, principalmente, o fim de seus casamentos, além do excessivo consumo de álcool.

Essa ordenação, apesar dos títulos, pode sugerir que há uma cronologia, uma linearidade. Porém, ela é aparente, pois internamente cada narrativa é apresentada de modo bastante não linear. Nas três primeiras seções, à medida que a história do avô é recordada, o narrador relembra paralelamente a sua relação com um colega de classe, o João. O mesmo acontece nas três partes seguintes: ao falar sobre a doença do pai, o filho recupera outros fatos sobre o avô e seus cadernos, sobre a sua relação com o pai e com o João na escola nova. E nos últimos capítulos, conhecemos mais a fundo o narrador adulto.

O que se nota, na verdade, é que um fato une as histórias desta família judia: as quedas que avô, pai e filho sofreram ao longo de suas vidas. A principal queda relatada pelo narrador, a do colega de classe derrubado em sua festa de aniversário, é o ponto de partida para que ele recupere suas memórias. E ao recordá-las, o narrador empreende uma jornada de autoconhecimento e de compreensão de seu passado familiar e histórico.

Fruto de situações de grande violência, as quedas que essas três personagens viveram não desaparecem com o passar dos anos. Se tomarmos apenas como exemplo o narrador-personagem, percebe-se que derrubar o João se tornou uma memória constante, que o tempo e o álcool não conseguiram apagar. E como as lembranças são registradas à medida que são lembradas, a desorganização temporal norteia todo o romance. Segundo Doubrovsky, essa desordem já afastaria *Diário da queda* da autoficção. Entretanto, a seção intitulada “Notas (1)” chama atenção, pois diferente das partes iniciais e finais, ela se mostra bem linear.

Da página 56 a 60, “Notas (1)” traz a mesma voz narrativa que relata sua vida a partir dos três anos de idade, marcador temporal do relato. Recuperando eventos importantes como o triciclo que ganhou do pai, a ida para casa da avó, onde via as fotos do avô e se deitava na cama, porque “gostava de deitar ali depois do almoço e ler revistinhas num dia de inverno” (LAUB, 2011, p. 56). Na loja do pai, “um funcionário me levava para tomar sorvete enquanto meu pai ficava no escritório falando no telefone e mexendo sem parar na calculadora” (LAUB, 2011, p. 57). A queda do João que o narrador provoca. A amizade entre os dois. A briga com o pai para se transferir de escola, em função das ofensas dos colegas.

Até esse ponto, o sujeito narrativo conta fatos já conhecidos e apresentados nas primeiras partes de seu diário. Na sequência, ele recorda um acontecimento que o leitor ainda não sabe: o pai do narrador está doente “Quando eu 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” (LAUB, 2011, p. 59). Depois de beber muito e sem condições de voltar para casa, o narrador dorme num banco de praça. Sem detalhar qual é a doença do pai, essa nova informação ou memória só ganha clareza nas seções seguintes, quando o narrador lembra os episódios mais recentes de sua vida adulta.

A inclusão dessa nota indica que o narrador-personagem se preocupa com o seu leitor. Consciente de que sua memória não é cronológica e nem confiável, ele a reorganiza numa ordem temporal crescente: dos três aos 40 anos. Tal atitude sugere que o narrador tenha esquecido ou alterado alguma informação conscientemente. É preciso observar também que esse narrador consumiu uma quantidade considerável de álcool, sem que isto fosse um problema que pudesse atrapalhar sua vida pessoal ou profissional. Porém, o narrador confessa que seus dois primeiros casamentos acabaram por causa do álcool. Em outras palavras, esta história pode ter sido alterada em função do tempo, do trauma, ou da bebida.

Vale considerar também que o narrador está em primeira pessoa, o que implica uma proximidade significativa do leitor, além de evidenciar uma forte subjetividade (FIORIN, 2005a, p. 64). Como o romance de Michel Laub apresenta características que lembram uma autobiografia e um diário, o uso da primeira pessoa cria um efeito de verdade, induzindo ao leitor a ler esta história como se tivesse realmente acontecido. Além disso, o narrador cita textos, obras e relatos de considerável valor histórico, como, por exemplo, *É isto um homem?*, de Primo Levi. Isso significa que mesmo expressando de forma bastante subjetiva e pessoal suas memórias, o narrador-personagem se apoia em textos históricos para dar maior veracidade à sua narrativa bastante instável. Porém, essa veracidade pode esconder um jogo discursivo entre verdade e ficção, como apresentaremos mais à frente.

O segundo aspecto que se relaciona a autoficção é a coincidência de nome entre autor e narrador-personagem. Porém, em o *Diário da queda* isso não acontece. Na verdade, ao longo de toda a narrativa, só um nome é referido: o do João. As personagens, incluindo o narrador, não são nomeadas.

Uma das exigências para que um romance seja uma autoficção é que o nome do narrador-personagem seja igual ao do autor da obra. Um exemplo é *O divórcio* (2013) de Ricardo Lísias, cujo narrador tem o mesmo nome do autor. Isso indicaria que o livro de Michel Laub não é uma autoficção. Porém, a meu ver, essa obra aproxima-se mais da

autoficção nominal ou nominalmente indeterminada, quando não há coincidência de nomes entre autor e personagem-narrador (VALAIN, 2014).

Ainda que a figura principal do livro não tenha nome, percebe-se uma série de referências que remetem ao autor Laub, já que ele mesmo já admitiu incorporar dados autobiográficos em suas obras literárias. Em entrevista a Guilherme Brendler, da *Folha de S. Paulo*, Michel Laub diz que manda “recados pelos meus livros pra um único leitor, às vezes. Faz parte da diversão de escrever” (BRENDLER, 2011). Mais do que divertir, tais elementos criam dúvidas.

17.

A imagem que eu tinha de mim no dia em que dei a notícia do Alzheimer ao meu pai era a seguinte: um homem de quase quarenta anos, que teve um relativo sucesso profissional, e publicou livros de relativa aceitação crítica, e conseguia lidar relativamente bem com gente cuja intimidade conhecia até certo ponto, escritores, editores, tradutores, assessores, agentes, jornalistas, amigos com quem almoçava duas vezes por ano, amigos cujo nome da mulher e filhos seria incapaz de dizer, amigos cujos hábitos e planos e conversas não interessavam mais a há muito tempo (LAUB, 2011, p. 68).

Na citação acima, o narrador diz ter “quase quarenta anos”, tem “um relativo sucesso profissional” e que publicou alguns “livros de relativa aceitação crítica”. E assim como o autor, o narrador também é escritor. Além disso, há outros dados autobiográficos como, por exemplo, narrador e autor são filhos de judeus e moraram durante a adolescência em Porto Alegre. Atualmente, tanto um como o outro moram “há quinze anos em São Paulo” (LAUB, 2011, p. 86). Ainda que algumas informações sejam passíveis de confirmação, a autoavaliação que o narrador faz pode não se aplicar ao autor do *Diário da queda*, o que gera dúvida e incerteza para o leitor.

No parágrafo transcrito, o narrador repete “relativo” três vezes, com grafias distintas. O adjetivo pode ser entendido como ligação ou, dentro do contexto dado, como certo. Em outros termos, ele tinha um certo sucesso de crítica e de público, e dava-se de certa forma bem com as pessoas com quem tinha relação. Apresentando uma imagem relativa de si mesmo, esse narrador parece se ver de forma casual, como não se levasse a sério. Neste momento, é impossível determinar com clareza se essa autoavaliação pertence ao homem fictício ou real. Obviamente tanto Laub como o narrador são escritores e alcançaram o sucesso literário, mas separar o que é relativo ao autor e o que é referente ao sujeito narrativo revela-se uma tarefa difícil.

Diferentemente de obras, cujo narrador tem o mesmo nome do autor, esta obra não faz uso desse procedimento. Michel Laub segue por um caminho diferente daquele presente na produção literária brasileira (HIDALGO, 2013, p. 221): a autoficção nominal. E isto não foge da autoficção, pois se recordarmos que o narrador também está escrevendo um diário, nomear-se com o mesmo nome do autor torna-se desnecessário.

35.

Minha terceira mulher acaba de descobrir que está grávida, e não foi por outro motivo que falei pouco dela, o nome, a profissão, do que ela gosta ou deixa de gostar.

36.

Você terá a vida inteira para conhecê-la, e não foi por outro motivo que falei pouco ou nada do que ela significa para mim, e desde o jantar em que a conheci eu sempre tive consciência disso (LAUB, 2011, 148-149).

Nos parágrafos acima, o narrador comenta que a sua esposa “acaba de descobrir que está grávida”. Apesar da boa nova, isto não é motivo para que ele fale sobre a “terceira mulher”, porque “você terá a vida inteira para conhecê-la”. Ao não querer falar dela, o narrador passa a impressão que a esposa não é importante para o relato. Na verdade, a voz narrativa não quer comprometer a relação que ainda não existe entre o “você” e o “ela”. Além disso, ele reforça a ideia de que esta história é de sua família e não da terceira mulher. Porém, surge uma dúvida: quem é este “você”?

Se no primeiro parágrafo, o comentário parece dirigir-se a um leitor não específico; no segundo, ao usar o pronome de tratamento “você”, determinando o leitor, que, de acordo com o contexto, seria o filho que está para nascer. Ao dizer que “terá a vida toda para conhecê-la”, significa que o “você”, depois de seu nascimento, terá muito tempo para fazer isso. Esta ideia de que “você” é o filho fica evidente quando o narrador comenta: “eu não teria convidado a sua mãe para sair alguns dias depois do jantar” (LAUB, 2011, 150).

E se o narrador está escrevendo para o filho, não ele não precisa se preocupar em dizer o próprio nome, assim como o do pai e o do avô, porque seus nomes serão ditos em algum momento, excluindo a necessidade citá-los no texto. Porém, isso não vale para o João. Citar o seu nome é uma forma de orientar o filho-leitor, esclarecendo que este amigo não faz mais parte do seu universo familiar ou social. Na verdade, João pertence ao seu passado.

Ao incorporar dados passíveis de confirmação como, narrador e autor morarem em São Paulo e ambos serem escritores, não faz a dúvida desaparecer. Sem uma clareza sobre o que é verdadeiro e o que é ficcional, o livro cria ambiguidade, mas de modo bem tênue.

Narrando a história de sua família com base nas memórias que tem, mesclando aspectos da autobiografia com o diário, já que este gênero permite ao seu escritor expor sua intimidade, *Diário da queda* pode ser considerado uma autoficção.

A inclusão de dados autobiográficos faz que a narrativa torne-se verossímil, mas isso não significa que ela seja uma verdade absoluta. Pelo contrário, há uma verdade dentro da ficção.

Os romances sempre mentem: eles sempre apresentam uma falsa visão da vida [...] eles exprimem uma curiosa verdade que só pode ser expressa de um modo velado e escondido, disfarçando-se com o que não é. Esta declaração tem o tom de zombaria. Mas, na realidade, é muito simples. Os homens não estão contentes com sua sorte e, quase todos – ricos ou pobres, brilhantes ou medíocres, famosos ou obscuros – gostariam de ter uma vida diferente da que têm. Para (astuciosamente) apaziguar este apetite, nasceu a ficção (VARGAS LLOSA, 1984, s/p).

A citação acima, de certa maneira, ilumina a discussão apresentada anteriormente. Ainda que não esteja diretamente relacionada à autoficção, a fala de Mário Varga Llosa foca num ponto importante: os romances mentem. Eles permitem que novas vidas, novas realidades ganhem expressão, registro. É neste momento que a ficção nasce e permite que o homem tenha uma vida diferente da que tem. E se associarmos essa afirmação a autoficção, podemos pensar que ainda que o escritor parta de experiências pessoais ou que incorpore dados particulares em seu texto literário, ele as transforma. E mesmo que sua vida possa ser identificada, ela pode apresentar tonalidades distintas da realidade.

Outra questão que deve ser examinada em o *Diário da queda* é a presença de documentos históricos que ora imprimem veracidade, ora criam incertezas. Ao longo da narrativa, o narrador-personagem não esconde o quanto é distante da religião e da História judaica. Apesar da referência ao judaísmo, o narrador incluir textos que confirmam como também negam que Auschwitz existiu. Sobre os relatos que confirmam a ocorrência do Holocausto, o diário de Primo Levi, examinado anteriormente, retrata em minúcias como era sobreviver no principal campo de concentração nazista. Por outro lado, existem também textos que duvidam que o Holocausto, um dos piores massacres da História, tenha acontecido. No romance, em questão, o narrador destaca:

Basta entrar na internet para ler que os cinquenta e dois fornos e 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 (LAUB, 2011, p. 106).

O fragmento acima abre a seção “Notas (2)” e começa com uma constatação: uma pesquisa rápida na internet permite encontrar diferentes “textos” que atestam para a impossibilidade de mais de seis milhões de judeus terem morrido nas câmaras de gás em Auschwitz. Em outro trecho das notas, ele diz que “não há fotos ou plantas arquitetônicas das câmaras [...]” de gás (LAUB, 2011, p. 106-107). E mais a frente: “Já li que a fome matou não apenas judeus, mas uma grande parcela da população alemã da época” (LAUB, 2011, p. 107).

A referência a esses textos indicam um desejo de apagamento do passado judeu, não porque ele causa algum sofrimento emocional, mas porque o judeu é ainda visto como o inimigo, o que nos remete ao Antissemitismo. Embora tais notas causem um grande estranhamento, sua presença não significa que o narrador questione se o Holocausto ocorreu, pelo contrário, ele questiona o valor atribuído a uma tragédia como esta. Quando diz:

[...] se Auschwitz tivesse matado uma única pessoa por causa de etnia ou religião a simples [...] não faria diferença para o meu pai – porque Auschwitz para ele nunca foi um lugar, um fato histórico ou uma discussão ética, e sim um conceito em que se acredita ou deixa de acreditar por nenhum outro motivo a não ser a própria vontade (LAUB, 2011, p. 107-108).

Para o pai do narrador, Auschwitz não possui valor histórico ou ético. Na verdade, era um “conceito em que se acredita ou deixa de acreditar” apenas por vontade própria. Embora ele não tenha passado pelo campo de concentração polonês, a ideia de que aquele lugar tinha matado milhões de judeus, para ele, acreditar nisto já era suficiente. Em função disso, entende-se melhor porque o narrador sempre se sentia incomodado com as narrativas do pai sobre o Holocausto, pois tratava esse tema pelo viés da emoção e não da História.

Em outros momentos do relato, o narrador questiona o valor atribuído a Auschwitz. Ao citar outras tragédias ocorridas pós-Segunda Guerra Mundial (LAUB, 2011, p. 133), ele sugere que conforme o posicionamento político, econômico ou social das autoridades envolvidas com tais fatos, essas histórias podem ganhar relevância ou não. No caso do Holocausto, esse evento teria se sobreposto aos demais massacres, tragédias e guerras. Em suma, a presença destas segundas notas indica que há uma variedade de visões e de interpretações que atende a determinados interesses.

Além disso, a referência a esses diferentes documentos históricos sugere que a narrativa de *Diário da queda* é mais que uma reflexão da construção do discurso histórico, é um emaranhado de inúmeros relatos ou versões de uma mesma história.

Embora a História se faça presente ao longo de toda a narrativa, percebe-se uma infinidade de versões. Os diários do avô, do Primo Levi, mais as segundas notas constroem uma realidade multifacetada sobre eventos ocorridos tanto no Brasil como na Europa, no período que abrange de 1939 a 1945. No entanto, é preciso observar que a quantidade de versões faz com que não existe uma verdade única ou mesmo absoluta. E o mesmo podemos dizer sobre os relatos pessoais que o narrador inclui em seu texto.

Como já explicitamos anteriormente, além dos registros do narrador, ele também cita as memórias do avô e do pai. Transcrevendo partes dessas lembranças, cada texto reconstrói um pedaço da história da família. Porém, cada registro que remonta esse passado familiar é redigido de um modo bastante particular: o avô altera-o, o pai conserva-o e o filho recupera-o. Isso significa que essa história possui uma variedade de versões, alguns dados foram inventados e outros recontados de maneiras diferentes. Diante de uma infinidade de tanto relatos históricos como familiares, torna-se difícil saber com precisão onde a verdade e a invenção começam e terminam.

Na realidade, o que se observa é que à medida que cada texto é citado, *Diário da queda* afasta-se do compromisso com a História, aproximando-se mais do compromisso com a ficção. E ao realizar esse movimento, a narrativa desconstrói as verdades tidas como absolutas e únicas. É preciso atentar também para os recursos literários que juntamente com os relatos autobiográficos e históricos, contribuem para que a narrativa apresente mais de uma verdade.

Desde o narrador, passando pelos cadernos do avô, a doença do pai, até chegar ao texto do Levi e as “Notas (2)”, História e ficção caminharam amalgamados, o que intensifica ainda mais a incerteza da narrativa. Diante disso, considerar esta obra autoficção seria adequando, porque, ao longo do texto, é impossível saber com convicção se aquela cena narrada inúmeras vezes ocorreu da forma como foi contada. Ou se aquela referência história foi inventada ou não. Ou se aquele dado biográfico pertence ao narrador ou ao autor do texto.

Recontando de diferentes formas a mesma queda, adicionando mais cor à mesma cena, *Diário da queda* encobre ainda mais a fronteira entre autobiografia e ficção. Entre História e ficção. E no ir e vir da memória e da História, a poeticidade redesenha a vida. E ao redesenhá-la, uma nova narrativa surge para preencher mais um caderno: o da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Os problemas da autobiografia”, Jean Starobinsk comenta que, para Jean-Jacques Rousseau, só a autobiografia revelaria a verdade sobre si mesmo, só através desse gênero que se “[...] tem acesso à verdade infinitamente melhor que qualquer pintura que observe seu modelo exterior” (1991, p. 193). Essa verdade que de fala Rousseau seria o relato fiel à vida experimentada, sem as alterações ou invenções de uma ficção, recurso este utilizado por um pintor, caso ele quisesse conhecer o interior do “eu”. Além disso, para o filósofo francês, narrar a própria vida é narrar o sentimento adquirido pela experiência pessoal e não pela histórica, pois só a emoção é que pode materializar verdadeiramente o “eu” interior. Apesar da subjetividade, a verdade continua a ser um item primordial na autobiografia. E mesmo na contemporaneidade, o pacto autobiográfico permanece o mesmo.

Entretanto, a questão sobre a verdade precisa ser examinada com atenção neste contexto. Uma vez que a fala de Jean-Jacques Rousseau pertence ao século XVIII, período em que a verdade explicava o homem num todo. Na contemporaneidade, ela perdeu seu absolutismo, tornando-se validada conforme o ponto de vida. O mesmo vale para História, para a identidade do homem, para autobiografia. Dependendo de como for recebido, esse texto pode produzir efeitos distintos, ou seja, a autobiografia pode ser lida como uma ficção, ou mais especificamente, como um romance. No entanto, quando se eles unem e suas fronteiras tornam-se indeterminadas, o romance não narra apenas uma vida inventada ou falsa (VARGA LLOSA, 1984), mas sim uma versão distinta da verdade, tornando-se assim uma autoficção.

Com o apagamento dos limites ficção e verdade, o romance autoficcional narra uma vida que parte de uma verdade autobiográfica, contudo, à medida que ela é registrada, a verdade transforma-se em ficção. Nesse momento, é preciso pensar nos recursos literários que acrescentam a narrativa autobiográfica uma camada de ficcionalidade, o que impede a clareza sobre o que é invenção, sobre o que é verdade. A dúvida instaura-se assim como a incerteza em relação à vida narrada. Num contexto em que a verdade não é mais absoluta, e a própria ficção revela-se claramente ao leitor, a autoficção surge como um indicativo de que em tempos tão imprecisos, a narrativa autobiográfica não dá mais conta de relatar a vida em sua totalidade. Nem mesmo o sujeito já não se mostra mais tão completo quanto antes.

Atendo-se a essas questões, *Diário da queda* se encaixa na ideia de um “eu” que tenta se conhecer a partir do relato memorialístico que registra. Narrado em primeira pessoa, o narrador-personagem reconta sua vida tal como numa autobiografia, que em alguns momentos

nos remete ao diário. Num ir e vi de memórias e de lembranças, o texto desse narrador pouco a pouco vai se afastando da verdade cronológica e autobiografia para adentrar não só no mundo da ficção, mas numa realidade em que a verdade se revela tão instável quanto à própria narrativa.

A primeira instabilidade do romance está na presença de diferentes textos, indicando que a narrativa possui um forte viés histórico. A referência à obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, relato de um judeu sobrevivente de Auschwitz, sugere que o *Diário da queda* seria um possível relato histórico. Porém, ao citar o diário do avô, também judeu e sobrevivente do mesmo campo de concentração, a veracidade histórica dilui-se, para surgir o registro de um mundo ideal, mas totalmente inventado. Mesmo com a presença do diário do pai, cujo relato era fiel ao que ele viveu e, a alusão a outros textos de valor histórico, a dúvida não diminuí.

Intercalando histórias pessoais e históricas, *Diário da queda* é, num primeiro momento, o relato de um adulto que recupera o trauma da adolescência na esperança de se compreender. No entanto, à medida que as lembranças desse narrador vão sendo registradas, outras vidas ganham espaço nas folhas de seu diário. Registro de várias vidas, no caso a dele, a do pai e do avô, elas compõem uma variedade quase ilimitada de versões sobre a vida e sobre a História. Não há uma verdade única ou autobiográfica. A presença de tantos relatos diferentes faz com que o leitor questione a credibilidade da narrativa se perguntando se está lendo realmente uma autobiografia ou um diário.

A autoficção é sempre uma representação, um recontar da própria vida que é uma construção narrativa, uma história contada pelo sujeito a partir da própria lembrança: vida e sujeito como “seres de papel”, construídos nos atos de escrita e leitura. Além disso, a autoficção não depende de ser retrato da realidade, mas sim a forma articuladora de eventos reais, eventos armazenados na memória e representados no texto por meio dos artifícios da escrita.

Se nos atemos somente ao relato do narrador, ele é fragmentado, não linear, com cenas recontadas várias vezes e repletas de ironias, a narrativa deste sujeito não transmite confiança. Incerto quanto às memórias que lembra e registra, e enfrentando dificuldades para redigir tais lembranças, esse narrador-personagem, que também é escritor, recorre à metaficção, a comentários sarcásticos e a narrações poéticas, o que acrescenta uma camada de dúvida sobre o que escreve. Apesar dos dados oriundos da biografia do autor Michel Laub, que indicaria a validade do relato, a voz narrativa inclui outros dados, cuja confirmação é impossível. Já

outros são claramente inventados como o fato do autor não ter nenhum parente direto que tenha passado por Auschwitz.

Ao admitir que inclui elementos biográficos em suas obras, com o intuito de se divertir, a autoficção se materializa nesta obra de forma bastante sutil. O fato do narrador não se nomear com o mesmo nome do escritor, pode afastá-lo da autoficção, como Doubrovsky entende. Entretanto, é preciso salientar que a não nomeação do narrador-personagem pode se relacionar com a autoficção nominal, como reflete Philippe Vilain. Na realidade, segundo este teórico, a autoficção estaria atrelada a reescrita obsessiva da memória, tarefa que o narrador de *Diário da queda* faz constantemente.

Vale considerar também que o romance de Michel Laub pode ser lido como um diário. O relato que o narrador-personagem traz é íntimo e bastante particular. Derrubar o colega de classe entre outras práticas violentas era seu segredo mais bem guardado. Trauma que o acompanha desde a adolescência – a queda do João – assim como a doença do pai e o suicídio do avô só são registrados em seu diário que pode ouvi-lo sem julgá-lo.

A presença do termo “diário” no título sugere que avô, pai e, principalmente, narrador buscaram nesse gênero o espaço para expor o que sentiam, viam e refletiam. Era a chance para se compreender, como indivíduo dentro do próprio núcleo familiar e social também. Ainda que o caráter terapêutico se materialize ao longo da narrativa, além da subjetividade, *Diário da queda* é um espaço para a vida e, de certa forma, a literatura continuem vivas.

Ao escrever para o filho que está para nascer, o narrador mantém as histórias da família vivas, uma vez que os membros mais velhos já morreram. Na realidade, ele percebe que suas atitudes imaturas como beber desesperadamente podem apagar definitivamente essas narrativas. Assim, ao retomar o passado, o narrador-personagem não só as conserva como também evita que o filho siga os mesmos passos do pai-narrador: ser intolerante e violento contra outros Joãos, contra outros góis.

Embora a narrativa se mostre instável a todo tempo, afastando-se do viés histórico para se aproximar do ficcional, a história judaica se fez presente ao longo do romance. Ela compõe a identidade do narrador e o passado de sua família, cujo início está na figura do avô, imigrante judeu. Vítima do Holocausto, sobrevivente de Auschwitz, a intolerância não desapareceu quando esse avô chegou ao Brasil. O preconceito acompanhou-o até chegar ao neto, também vítima da mesma violência que praticava na escola.

Quando registrar a violência que sofreu e praticou, o narrador recupera o passado com o intuito de entendê-lo e, principalmente, evitar que a mesma dor que causou e sentiu atinja o filho. Neste sentido, o diário é mais que um relato para impedir que o Holocausto judeu se

repita, é uma narrativa para que a violência dirigida ao outro, independente de sua origem, não aconteça novamente. Porém, nas entrelinhas desta escrita, é impossível não associar esse recuperar o passado com o escrever literário.

Ainda que o teor ficcional seja evidente e cada relato reconstrua o passado familiar de uma forma distinta, todas essas memórias restauram o passado e servem de matéria-prima para que o filho do narrador continue a escrever a história da família, seja ela ficcional ou não. Seja ela subjetiva ou não. Seja ela histórica ou não. É a partir da memória deste narrador que o filho conhecerá a história de sua família e de seu povo. Embora essa narrativa memorialística se revele bastante incerta e, principalmente, falha, o relato acompanha o ir e vir das memórias recuperadas.

Não seguindo um tempo cronológico comum numa narrativa autobiográfica, o narrador redige sua história conforme as lembranças vão surgindo. Numa tentativa de materializar no texto as dores do passado e do lembrar, o narrador-personagem completa as lacunas que não recorda com os recursos literários. Com tais elementos, ele escreve uma nova história sem se preocupar em ser verdadeiro ou ser fiel à História.

Ao contrário de uma autobiografia em que a verdade é uma constante, em o *Diário da queda* a verdade não é única e tão pouco absoluta. Formada por inúmeras verdades, o romance apaga as certezas para evidenciar o incerto e o duvidoso. Num tempo em que tudo é relativo, narrar a própria vida pode significar transmitir uma só verdade. Ao se apropriar dos recursos da autoficção, o escritor escapa da verdade única para adentrar num mundo em que nada está fechado ou concluído. No universo da ficção, a vida ganha um novo contorno, uma nova existência diferente da que foi vivida.

Nas palavras de Mário Varga Llosa, a “[...] ficção nos complementa, seres mutilados, carregados pela horrível dicotomia de termos apenas uma vida e os dons para desejar mil. Este vazio entre a vida real e os desejos e fantasias que exigem que ela seja mais rica e mais variada é o reino da ficção” (1984, s/p). Sendo assim, a autoficção permite que a dicotomia entre “a vida real” e “o reino da ficção” não só desapareça como também preencha os indivíduos incompletos com uma vida “mais rica e mais variada”. E de certa forma, em o *Diário da queda*, a vida ganha uma tonalidade única que só a ficção pode oferecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Michel Laub

Música anterior. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Longe da água. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O segundo tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

O gato diz adeus. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

Animais. In: *Granta*, 9: os melhores jovens escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 11-23.

A maçã envenenada. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

O tribunal da quinta-feira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Sobre as obras de Michel Laub

ARAÚJO, André. A órbita da obra de Michel Laub. *Posfácio*. 29 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/08/29/obra-de-michel-laub-revisitada/>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

ASSIS, Laura; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub. *Revista Graphos*, Paraíba, v. 15, n. 2, p.57-61, set. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16556>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

BATISTA, Jandré Corrêa; KUHN, Michael Azevedo. Em busca de elementos para uma história da literatura contemporânea: um olhar sobre a escrita de si em *Diário da queda*, de Michel Laub. *Anuário de Literatura*, Santa Catarina, v. 18, n. 1, p.113-127, 7 jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n1p113/24726>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

BRENDLER, Guilherme. Michel Laub se rende ao judaísmo pela primeira vez. *Folha Online*. São Paulo, 19 mar. 2011. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/890674-michel-laub-se-rende-ao-judaismo-pela-primeira-vez.shtml>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

CHIARELLI, Stefania. Resenha de *Diário da queda*, de Michel Laub. *O Globo*. Rio de Janeiro. 02 abr. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post/2011/04/02/resenha-de-diario-da-queda-de-michel-laub-372455.asp>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

FACCIOLI, Luiz Paulo. Um legado incontornável. *Jornal Rascunho*. Curitiba, 133, maio 2011. Ensaios e Resenhas, p. 4-5. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/um-legado-incontornavel/>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

GUARESCHI, Égide. Fios (Re)torcidos: memória e autoficção em *O gato diz adeus*. *Anais do Silel*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p.1-7, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_2231.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2015.

LAMHA, Leonardo Peterson. *Maçã bichada*: Novo romance de Michel Laub propõe uma investigação além dos temas que marcam sua obra, mas que não se cumpre. *Jornal Rascunho*. Curitiba, 162, out. 2013. Ensaios e Resenhas, p. 10. Disponível em: <<http://www.rascunho.gazetadopovo.com.br/maca-bichada/>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

MENDA, Leniza Kautz. *Diário da Queda*: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade. *WebMosaica*: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, Porto Alegre, v. 5 n. 2, p. 20-30, jul-dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/45017>>. Acesso: 21 out. 2016

MOUTINHO, Marcelo. Resenha de *Maçã envenenada*: No conciso e sóbrio “A maçã envenenada”, Michel Laub retoma temas recorrentes como família e ritos de passagem. *O Globo*. Rio de Janeiro. 05 out. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post/2013/10/05/resenha-de-maca-envenenada-de-michel-laub-511206.asp>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

ZAMBONIM, Maria Thereza Martinho. O horror da familiaridade: o lugar do eu no arenoso solo dos clichês. In: PEREIRA, Helena Bonito C. (Org.). *Ficção brasileira no século XXI*: narrativas comentadas de Adriana Lunardi, Alberto Martins, Luiz Ruffato, Michel Laub, Milton Hatoum, Nelson de Oliveira, Ricardo Lísias, Rodrigo Lacerda. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009. p. 77-96.

Sobre autoficção, autobiografia, biografia, diário

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*: ABRALIC, São Paulo, v. 12, p.31-49, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542161.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. A autobiografia e a biografia. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 138-153.

BARCELLO, Sergio. Aproximações: teorias contemporâneas da literatura, identidade e diários. *Terra roxa e outras terras*: revista de estudos literários. Londrina, v. 9, 44-56, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24800/18181>>. Acesso em: 16 mar. 2015

COLONNA, Vincent. Autoficção: um mau gênero. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

COZER, Raquel. Tendência de autoficção coincide com fase de superexposição de escritores. *Folha Online*. São Paulo, 7 dez. 2013. Ilustrada, p. 1-2. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1381961-tendencia-de-autoficcao-coincide-com-fase-de-superexposicao-de-escritores.shtml>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2014.

_____. Os perfis da literatura de introspecção: O diário em Virgílio Ferreira e a autoria na autoficção. *Rev. Desassossego*, [s.l.], v. 9, p.125-139, 2 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/59410>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

_____. O conceito da autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, v. 40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/59410>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

GALLE, Helmut, et al. (Org.) *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume: Fapesp: FFLCHE: USP: 2009.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GUERREIRO, Nelson. __ Estás onde?: Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas. *Ic - Online: Aulas abertas*, Leiria, v. 4, p.125-138, mar. 2011. Disponível em: <http://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/407/1/Par4_art10.pdf>. Acesso em: 27 maio 2014.

HIDALGO, Luciana. A imposição do Eu. *Rascunho: O jornal de literatura do Brasil*. Belo Horizonte, out. 2013. p. 12-13. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-imposicao-do-eu/>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

_____. Autoficção Brasileira: Influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p.218-231, jan./jun. 2013a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15460/10141>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

_____. Diários de garotas francesas no século XIX: Construção e transgressão de um gênero literário. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 8/9, p. 99-114, 1997. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51147>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. (Org.) Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Ricardo Augusto de. O terror, a lembrança e a escrita: a revisitação de diários do holocausto na primeira década do século XXI. In: *Encontro de diálogos literários: um olhar para a diversidade*, 2, 2013, Campo Mourão. Anais... .Campo Mourão: Unespar/Fecilcam, 2013. v. 1, p. 240-255. Disponível em: <<https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/12/67.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. Aspectos do pacto autobiográfico em “L’autobiographie em France”. *Darandina*, Juiz de Fora, v. 1, n. 6, p. 1-17, jun. 2013. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_ana-amelia.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2015.

PICARD, Hans Rudolf. El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la sociedade española de literatura general y comparada*, Anuario v. IV, p. 115-122. 1981. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdf734>>. Acesso em: 6 set. 2015.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.) *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Gragoatá*, Niterói, v. 31, p. 15-23, 2011.

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 95, p. 83-97, mar. 2013. Disponível em: <http://novos estudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1500/file_1500.pdf>. Acesso em: 27 maio 2014.

SILVA, Thales de Paula. O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado de autoficção. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 11, p. 1-13, 2012. Dossiê. Disponível em: <<http://www.pglettras.uerj.br/palimpsesto/num14/dossie/palimpsesto14dossie04.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

STAROBINSK, Jean. Os problemas da autobiografia. In: STAROBINSK, Jean. *Jean Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 187-207.

SULIMAN, Sara da Silva; HENRIQUE, Márcio Couto. Diário íntimo: fonte de pesquisa e instrumento pedagógico. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 27-44, dez. 2012.

Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n2p27/23259>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 163-179.

WELLK, René; WARREN, Austin. Literatura e biografia. In: WELLK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 5 ed. Porto: Publicações Europa-América, 1949. p. 87-93.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUIAR, Denise Brasil Alvarenga. A narrativa contemporânea e as investigações da crise. *Anuário de Literatura*, Santa Catarina vol. 15, n 2, 2010. p. 106-116. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2010v15n2p105>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARRETO, Ricardo Gonçalves; MELLO, Jefferson Agostini. Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 38. jul. dez. p. 233-239, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/6679>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense. 1988. p. 65-70.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. (Org.) Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama, revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, revisão técnica Márcio Seligmann-Silvia, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8 ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240. (Obras escolhidas v.1).

_____. *Vanguarda e Modernidade*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, s/d.

BERNARDO, Gustavo. Da metaficção como agonia da identidade. *Revista Confraria*. Rio de Janeiro no. 17 nov. dez. 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

BRAIT, BETH. Na fronteira dos sentidos. In: BRAIT, BETH. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 133-165.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Colégio Renascença. *Proposta pedagógica*. 2015. Disponível em: <<http://www.renascenca.br/template/v6/Proposta2015.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 95-135.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. (Orgs.) *Fora do retrato: estudos da literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

_____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012a.

DALFARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado* (O foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

DANS DIAS, Cláudia Aparecida. *O narrador que escreveu um romance: estudo do narrador pós-moderno em O sol de põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. 2014, TCC (Monografia de Lato sensu) – Universidade Camilo Castelo Branco, São Paulo, 2014.

Dicionário Aurélio Básico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1998.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2 ed. 4 impressão. São Paulo: Ática, 2005.

_____. *Elementos de análise do discurso*. 13 ed. São Paulo: Contexto, 2005a.

GAI, Eunice Piazza; OLIVEIRA, Vela Lúcia de. (Org.) *Narrativas brasileiras contemporâneas em foco*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2012.

GARCIA, Othon M. *comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 27 ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 17 ed. São Paulo: Loyola, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultura na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUTCHEON, Linda. O que é metaficção? Narrativa narcisista: O paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. Resumo e tradução de Brumilda T. Reichmann. *Scripta Uniandrade*, n 4, 2006. Disponível em:

<<http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo e A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco, revisão técnica Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996. (Série Temas v. 41).

_____. Pós-Modernismo e Sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 85, p. 16-26. Disponível em:

<http://www.novosestudios.com.br/v1/files/uploads/contents/46/20080623_pos_modernidade.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2016.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, 2007. Disponível em:

<<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4 ed. Revisada. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008. (Acadêmica; 71).

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e políticas das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPILI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. (org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Editora USP, 1993. p. 115-135.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. *Dicionário de termos literários*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2 ed. 4 impressão. São Paulo: Ática, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira no horizonte pós-moderno: resuma e incorporação. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008. p. 59-79.

PERRONE-MOISÉ, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

QUADRADO, Adriano Davanço. *Inferno Pós-moderno: Marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução e nota Flávia Nascimento. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

TENFEN, Maicon. *Breve estudo sobre o foco narrativo*. Blumenau: Edifurb, 2008.

TREVISAN, Ana Lúcia. *O espelho fragmentado de Carlos Fuentes: literatura e história em Terra nostra*. São Paulo: Ed. Mackenzie, Mackpesquisa, 2008.

VARGA LLOSA, Mário. A mentira e a verdade na ficção. *O Estado de S. Paulo*, 16 nov. 1984. s/p.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Obras literárias

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank: edição integral*. Tradução Ivanir Alves Calado. 35 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

LEVI, PRIMO. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LISÍAS, Ricardo. *O divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. 16 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.