



## **Escrita e salvação: um estudo sobre as vozes discursivas em *Diário da queda*, de Michel Laub**

Vera Lopes da Silva\*

Este ensaio tem como objetivo analisar a construção de vozes na obra ficcional brasileira contemporânea *Diário da queda*, de Michel Laub (2011), considerando certas estratégias estéticas expressivas que revelam este momento histórico e se revelam nele, especialmente a construção de um diálogo entre vozes que se constitui de reflexões acerca do fazer literário, singularmente as de autor e narrador, de modo a responder à necessidade de estudo da categoria narrador sob novas perspectivas, conforme pontua Jaime Ginzburg (2012).

A escolha da obra de Laub se deu mediante a leitura de várias narrativas contemporâneas, entre outras, *A vendedora de fósforos*, de Adriana Lunardi (2011); *Antiterapias*, de Jacques Fux (2013); *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll (2002); *Budapeste*, de Chico Buarque (2003); *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013); *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello (2009); *Procura do romance*, de Julián Fuks (2012); *Ribamar*, de José Castello (2010). Todas nos intrigaram pela diversidade de estilos e linhas temáticas, o que, pareceu-nos, as singulariza por não se alinharem e, assim, não representarem um conjunto de procedimentos estéticos que caracterizariam a produção literária correspondente a um período histórico, como convencionalmente feito. Intrigantes ainda por seus

\* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), é professora adjunta da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

veios comuns, entre os quais a voz do sujeito ficcional narrador, em suas relações com autoria e personagem esteticamente peculiares, o que nos levou à hipótese de que havia nelas nova configuração no que se refere ao que demonstram os estudos sobre a categoria narrador.

Ao encontro dessas percepções, deu-se a leitura do artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, de Jaime Ginzburg, que considera a hipótese de que a contemporaneidade é um período “em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras” (2012, 201). Segundo ele, trata-se de “obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos” (2012, 199), como o confinamento no espaço prisional brasileiro e o fazer literário, articulados por estratégias estéticas comuns no que se refere à “constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido” (2012, 200). Entre essas estratégias, ressalta-se a atuação do narrador, que explicita “reelaborações dos modos de narrar na produção recente” (2012, 202). Essas condições sinalizaram-nos, naquele momento, haver nas obras lidas, de produção recente, dentro dos últimos vinte anos, um modo de narrar que exigia nova perspectiva crítica acerca da construção do narrador.

Então, as duas leituras, estética e teórica, promoveram este estudo, que se debruça sobre a obra *Diário da queda*, de Michel Laub, escolhida entre as mencionadas acima, como objeto de reflexão acerca das vozes capazes de instaurar, de forma peculiar, um enredo, ilustrando aquilo que Ginzburg denomina “perspectivas renovadoras” em produções da contemporanei-

dade, em especial como se dá a construção da voz do sujeito ficcional narrador.

Por isso, são caras a este ensaio questões relativas a autoria, narrador e personagem, que, ficcionalmente, se imbricam e assim se configuram como fatos literários e como efeitos de sentido produzidos no e pelo texto, de forma a evidenciar a singularidade das relações entre essas categorias como uma estampa de certa faceta da literatura brasileira contemporânea.

Para tratar das categorias, tomamos algumas considerações de Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2003) e em *Questões de literatura e de estética* (vários estudos reunidos em edição brasileira, 1988); Walter Benjamin, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, publicado em 1940; Theodor Adorno, em *Notas de literatura I*, coletânea de ensaios publicada a partir de 1958, notadamente o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”; e Silviano Santiago, sobretudo em seu artigo “O narrador pós-moderno”, presente em *Nas malhas da letra*, de 1989. Uma breve compilação dessas reflexões é feita aqui com o objetivo de registrar o caminho teórico de que nos valem para esta análise, como encaminhamentos do que afirma Jaime Ginzburg em “O narrador na literatura brasileira contemporânea” (2012), no que tange à “necessidade de se reavaliar a importância dos estudos sobre o narrador” (p. 200). Dessa forma, este estudo reflete sobre o narrador na obra de Laub, construção vista em sua engrenagem desviante e, assim, em um modo de narrar que condiciona um olhar sobre a literatura contemporânea em suas “perspectivas renovadoras”.

Em conformidade, então, às reflexões desses teóricos, esta composição se dá por uma divisão assim manifesta: este primeiro

segmento, introdutório; o segundo, um breve apanhado de teorias que subjazem à leitura da obra de Laub; o terceiro, uma análise do romance, quando trata de suas estratégias estéticas no tocante às vozes narrativas, a partir das teorias aqui apontadas, mas elucidando certo desvio delas; e o quarto, no qual se alinhavam as ideias em reflexões finais.

### **Sobre vozes discursivas**

Mikhail Bakhtin afirma ser necessário dimensionar as instâncias do que tem se denominado autor, dentro daquilo que ele considera a estrutura criativa em que se instaura a obra. Segundo ele, há o autor-pessoa e o autor-criador. Este “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e é transgrediente [ou seja, ‘elemento externo em relação à composição interna do mundo do herói’ (Bakhtin: 2003, 426)] a cada elemento particular [da obra]” (p. 10). Assim, o autor-criador atua como um componente da obra; não se trata, diferentemente de um autor-pessoa, de alguém que assina a autoria da obra, reconhecido socialmente como quem escreveu certo livro; não se trata, ainda, da instância encarregada de levar o enredo até o leitor, o narrador.

Seguindo essa proposta teórica, tem-se o autor-criador como alguém que se revela por uma “consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa” (Bakhtin: 2003, 11). Essa voz discursiva enxerga e conhece tudo relativo a cada personagem em particular e a todas as personagens juntas, mais que elas inclusive, naquilo que lhes é excedente, o que significa ter em mãos o acabamento da obra, das personagens, do conjunto de suas vidas.

Assim, a consciência do personagem, seus desejos e sentimentos são constituídos pela consciência concludente do autor-criador, o centro axiológico ao qual estão subordinados todos os valores éticos e cognitivos, de tal forma que ele “conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga, mas também em outro sentido, que, por princípio, é inacessível à personagem” (p. 12).

Para que se dê o acabamento da obra, então, é preciso que se constitua uma gradação de aproximação ou de afastamento entre o autor-criador e seus personagens, uma distância tensionada entre esses elementos da narrativa, no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos,

que permite abarcar *integralmente* a personagem, difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um todo com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma (p. 11).

Dessa forma, a voz discursiva que se constitui como autor-criador não é a voz direta de um escritor, “mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a ordenar um todo estético” (Faraco: 2014, 40). Isso significa que a voz de um autor-pessoa não leva a si para a obra, mas imagens artísticas das ideias, uma voz social “que cria e mantém a unidade de um todo artístico, [sendo] um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor” (p. 42).

No bojo dessas reflexões acerca das figuras do autor-pessoa e autor-escritor, há ampliações feitas pelo pensador russo, entre elas,

o conceito de plurilinguismo, que traz à tona a orquestração estética de línguas sociais por meio do autor-criador: as representações dos discursos do autor-pessoa, do narrador, dos personagens e dos gêneros textuais presentes, tudo o que compõe um mosaico de vozes constituintes do discurso proposto pela obra:

Todas as linguagens do plurilinguismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas objetivas, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, opor-se umas às outras e se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência criadora do romancista. Como tais, ainda, elas vivem verdadeiramente, lutam e evoluem no plurilinguismo social. Portanto, todas elas podem penetrar no plano único do romance, o qual pode reunir em si as estilizações paródicas das linguagens de gêneros, os diferentes aspectos da estilização e de apresentação das linguagens profissionais, das linguagens orientadas, das linguagens de gerações, dos grupos sociais etc [...]. Todas elas podem ser invocadas pelo romancista para orquestrar os seus temas e refratar indiretamente as expressões das suas intenções e julgamentos de valor (Bakhtin: 1988, 98-9).

O plurilinguismo se revela nas (e revela as) figuras das pessoas que falam: autor-pessoa, autor-criador, narrador, personagem, sendo uma característica estilística primordial do gênero apresentar “o homem que fala e sua palavra” (Bakhtin: 1988, 135), o qual tem

uma posição ideológica definida, “que é a única possível e que, por isso, é contestável” (p. 136). A ação do autor-criador, figura recortada pelo autor-pessoa, é a de

representa[r] e enquadra[r] o discurso de outrem, cria[r] uma perspectiva para ele, distribui[r] suas sombras e luzes, cria[r] uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra[r] nele de dentro, introduz[ir] nele seus acentos e suas expressões, cria[r] para ele um fundo dialógico (p. 156).

Ou seja, o autor-criador manifesta um diálogo de linguagens, o estabelecimento do “discurso de outrem na linguagem de outrem” (p. 127).

Compondo o quadro teórico que subjaz à análise de *Diário da queda*, atentamo-nos para Walter Benjamin. Em sua conferência “O autor como produtor”, pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934 (1987b, 120), o estudioso alemão intitula sua palestra com o conceito de que revestirá essa categoria. As ideias apresentadas situam-se no quadro histórico-social de forte resistência à mentalidade burguesa, do que decorre a reflexão crítica da autoria como a de um produtor, alguém inserido nos meios de produção. Assim, ele situa o autor na sua condição de pessoa, como alguém cujas decisões estão no campo da luta de classes, designadas por aquilo que ele denomina tendência: “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária” (p. 121), o que dá qualidade a uma obra. Essa perspectiva implica que

o escritor é uma pessoa cuja função está entranhada em uma tarefa de comprometimento histórico associado ao estético, com defesa de opiniões traduzidas na construção de suas obras. Há, então, uma utilidade na função do escritor, aqui um ser participe da História, cujas opiniões não são importantes se “não tornam úteis aqueles que a defendem”.

Na mesma linha de pensamento, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin discute como se conjugam modos de narrar e configurações sociais. Nessa reflexão, usa o termo narrativa para referir-se à tradição oral, e o termo narrador, a fim de, paralelamente, referir-se ao contador de histórias da tradição oral. Essa narrativa e esse narrador foram, segundo o estudioso, construídos por uma sociedade agrária e comunitária e com ela comungam. Sendo assim, o objeto da narrativa não é o próprio narrador, mas a experiência vivida, posta objetivamente pelo narrador diante do leitor. Como a sociedade capitalista, burguesa, em seu perfil individualista e desumanizador, desfaz essa comunhão que constitui a sociedade agrária, “a experiência da arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (Benjamin: 1987c, 197). Isso se daria porque as ações da experiência estariam em baixa, o que significa que a faculdade de intercambiá-las estaria em processo de morte, e “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (p. 201), que se materializa no formato livro graças à invenção da imprensa.

Percebe-se que aqui a nomenclatura dada à voz que se manifesta no romance não é a que se presta à voz que se manifesta na narrativa oral – o narrador. Tendo isso em vista, no romance há a



morte do narrador, para que tenha lugar um porta-voz que convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida que se encontra em profunda solidão, pois não tem a companhia do narrador, o qual trataria do mesmo destino do leitor, destinos conservados pelo que é narrado, sobre os quais há interesse de conservação, constituindo-se, portanto, uma tradição. Coerentemente, o filósofo, de certa forma, desaprecia o narrador do romance, o qual não consegue fazer o intercâmbio, porque não mantém distância suficiente do objeto narrado, entremecendo-o com suas impressões que retiram dele a legitimidade e o impedem de ter a autoridade para transmitir sabedoria.

Ginzburg (2012) esclarece a nomenclatura benjaminiana, em “O narrador na literatura contemporânea”, apontando para a diferença de nomeação da categoria em Adorno, para quem o narrador é um dos elementos da construção estrutural e não um elemento da narrativa oral ao qual estaria condicionada a potencialidade realista e qualificadora da obra. Assim, embora o teórico discuta algo semelhante a Benjamin quanto à impossibilidade de narrar, ele não o faz sob o prisma da narrativa oral, mas sob a ótica da condição da ficção escrita.

Para Adorno, essa impossibilidade seria mais conflitante porque “a forma do romance exige narração” (2003, 55), e como fazê-la sem voz discursiva que nela proceda? Esse paradoxo se explicita na correlação entre romance e subjetivismo (estranha ao caráter épico da narrativa, objetivamente vinculada à representação de dada realidade), materializada no discurso do narrador, ao qual cabe transformar a realidade sob sua condição de narrador, portanto, sob seu olhar e existência, emancipando-se do objeto, este condenado à observação e sensação dessa voz discursiva, então, em sua forma de linguagem de subjetivação.

Assim, em um mundo em que há “a reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria” (Adorno: 2003, 57), o romancista é impedido de potencializar seu narrador para narrar sua relação com a realidade. Aqui Adorno parece delimitar papéis importantes para este ensaio: o do autor, o do romancista e o do narrador. Para ilustrar sua consideração, cita Proust, cuja obra pertence à tradição do romance realista e psicológico (p. 58), na qual, “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim” (pp. 58-9). Esse “como se” traduz a impossibilidade de narrar: trata-se dessa dificuldade enfrentada pelo autor de promover condições a seu narrador de assumir realisticamente a narrativa.

De acordo com o filósofo, a negação dessa capacidade se dá como “um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (pp. 61-2), conforme faz Proust ao constituir sua obra de um monólogo interior, estratégia avassaladora para o leitor, que o coloca em um redemoinho de sensações intimistas. Assim, o narrador, denominado, nessa conferência, sujeito literário,

quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a

que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa (p. 62).

Sob a orientação dessas reflexões, pode-se inferir a diferenciação entre o autor – aquele que assume a escrita do romance – e o narrador, uma voz discursiva que é um elemento estético que traduz a linguagem da subjetividade e nela se traduz.

Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (1989, 38), faz reflexões a partir de Benjamin e de Adorno, deslocando, com novos enfoques, o narrador tratado por esses teóricos para a pós-modernidade (categoria tempo, que, embora seja relevante para a constituição destas reflexões, não faz parte do recorte que aqui pretendemos). Faz isso perseguindo a resposta para a questão: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (p. 38).

Esclarece o estudioso que, “no primeiro caso, o narrador transmite uma vivência” (p.38). Isso significa que há um tom de autenticidade naquilo que é narrado. No segundo caso, o narrador “passa uma informação sobre outra pessoa” (p. 38), havendo repasses de experiência, não sua transmissão. Afirma Santiago que aquilo que está em jogo é, portanto, a noção de autenticidade que perpassa essas vozes discursivas:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou

de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (p. 39).

A perspectiva contraria Benjamin quanto à posição do narrador: no lugar da proximidade do objeto, fazer valer um narrador constituinte da beleza clássica (vivenciando-o e fazendo dele objeto utilitário, de sabedoria, um ensinamento moral); “é o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (p. 39).

A partir desse entendimento, Santiago propõe uma segunda hipótese: “O narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua experiência” (p. 40). Isso faria dele um verdadeiro ficcionista, já que sua tarefa seria a de dar verossimilhança à autenticidade, de forma a construir, esteticamente, o real e o autêntico.

Configura-se um narrador interessado no outro, alguém que capta o mundo ao seu redor, uma câmera que “filma” seres, comportamentos, experiências (de outros). Essa captação, assim, revela o olhar do narrador e o revela, portanto, não em si mesmo, mas quanto ao seu fazer, quanto ao ato de narrar. Entretanto, um ato que evita a narração da própria vida, que faz isso por trás da narração de outra vida. Essa é uma questão intrigante, porque ocorre a subtração da ação narrada, de forma a criar “um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (p. 44). Essa consideração atrai outra, que demonstra o mistério que envolve a figura do narrador:

Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se

encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna: narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc. (p. 44; grifo do autor).

Há, assim, um diálogo, pela palavra expressiva, entre um narrador declinante de sua experiência e um leitor sobre a incomunicabilidade da experiência de ambos. O enredo constitui-se de um pretexto para nele se traduzir a “experiência muda do olhar [que] torna possível a narrativa” (p. 45). O narrador, não tendo experiência como tal, tateia nessa condição, sendo-lhe impossível impor-se como um ser de sabedoria.

Vejamos como esse apanhado de reflexões acerca da configuração do narrador em sua relação com autoria e personagem contribui à compreensão de certo deslocamento estético em *Diário da queda*, de Michel Laub, seguindo pistas deixadas por Jaime Ginzburg, em “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, de forma a demonstrar uma construção que requer novas considerações acerca dessa categoria.

### **Escrita e salvação**

A construção das vozes discursivas na obra *Diário da queda*, de Michel Laub, apresenta-se um tanto desviante quanto às configurações teóricas sobre a categoria narrador, relativamente às de autor e personagem, apresentadas de forma encadeada no segmento anterior. Em seus capítulos, se manifesta um singular enquadramento dos sujeitos literários: verifica-se a sua desconsolidação, algo compatível

com o mundo contemporâneo, e ainda um desconforto em relação a essa atitude de fuga da responsabilidade, seu papel de decidir em favor de alguma causa mediante a qual colocaria sua atividade, o que contribui para a complexidade da constituição da categoria, uma voz plural numa mistura de funções.

Trata-se, por meio da técnica narrativa, da intencionalidade de tematizar o estatuto do escritor e do narrador, cuja atuação, na obra em estudo, revela que, nas suas respectivas realidades, a da vida e a do papel, elas não se sustentam, sendo algo afiançado pela realidade do mundo contemporâneo, mas não avalizado na ficção. A forma de expressar isso é a construção de sujeitos desestruturados, incapazes de saber o que e como narrar, que ilustram e põem em questão, portanto, essa incapacidade em relação a si mesmos e à literatura. Não se percebe, também, que estejam acomodados a essa situação, que estejam ajustados a esse desvalor. Há um inconformismo latente nas ações pelas quais se apresentam.

É assim que a obra em estudo simula aquilo que o mundo contemporâneo oferece: inseguranças e fragilidades. Não é estranho, portanto, que essa insegurança e fragilidade estejam no bojo do reconhecimento social da literatura e do escritor e que, esteticamente, exista um discurso sobre isso de tal forma a deixar evidente haver aí uma problematização.

Ilustrando o desconforto que se mostra como um modo de produção estética, *Diário da queda* apresenta um narrador protagonista que também encena o papel de escritor. A trama se alinhava entre três discursos pertencentes a três gerações: avô, pai e neto. Este, sendo também narrador, pela sua escrita – trata-se de um escritor –, acaba por unir ao seu os dois primeiros discursos com suas próprias instâncias narrativas.

Há em comum, nas três vozes, o fato de que tentam escapar da experiência aflitiva de que são precursores e herdeiros. O escape se dá por meio da escrita, pela construção de diários. Trata-se de um gênero em que vivências são postas em palavras como uma tentativa de catarse. Assim, o trio de homens tenta digerir pela escrita a dor que os assola. Essa tarefa de escrever como válvula de escape se dá pela desfiguração da própria realidade vivida na forma de diários e é algo imprescindível para suas sobrevivências. São composições distintas, motivadas por contextos diferentes, mas entrecruzadas pela vida que os une, pela mútua influência e pela ação de um narrador-escritor e também personagem (o neto) responsável pelo arranjo estético que os associa. Assim, a princípio, de acordo com Santiago (1989) ao tratar do narrador pós-moderno, importaria a essas vozes, e à relação entre elas, dramatizar outras questões. Esse interesse se evidencia pela oscilação de papéis – leitor, personagem, leitor-personagem, narrador, escritor e narrador-escritor – que se sustentam, ainda conforme Silviano Santiago, na proposição de temas que os transcendem.

Porém, de forma desviante, o jogo de e entre vozes é perpassado por forte sensação de desconforto: os discursos que o tecem revelam personagens desconfortados e desconfortáveis tanto na vida quanto na escrita. Isso se dá porque a escrita integra algo paradoxal: a matéria dos diários, gênero que pressupõe a intenção de registrar fatos para serem objeto de futuras lembranças, é composta do que precisa ser esquecido, mas, registrada, perde a possibilidade de ser olvidada, e ainda seguirá de geração a geração, em um percurso torturante. A escrita não se dá em um processo de aceitação, pelo contrário, trata-se de uma rejeição por parte do autor de cada diário (com suas motivações e formas) de si próprio, o que se manifesta

pela tentativa – frustrada – de construir a matéria narrada sob um olhar de fora – um desejo de cada um (irrealizado) de agir como se narrasse a experiência de um outro.

Assim, a trama se desenrola a partir da conjugação de *leitmotive* que promoveram os diários, um engatilhando o outro: o discurso do avô, arauto do discurso de duas gerações subseqüentes a ele, é motivado pela nefasta experiência como presidiário judeu em um campo de concentração nazista, o que o condenou a uma existência vazia, um viver que anuncia a morte; o discurso do pai, filho desse genitor, arauto de outro discurso, uma terceira geração, é motivado pela leitura terrificante do primeiro diário e pelo suicídio paterno, o que o condenou à existência calcada em uma história que não era exatamente a sua; o discurso do neto, causado pela condenação de seus antecessores e ainda por um ato condenável cometido por ele, narrado de forma autoflagelante. São três personagens, judeus envolvidos pela dor de pertencer a esse povo. Seus discursos os entrelaçam e se entrelaçam em um produto narrativo cujo enredo evidencia o trajeto na formação de vozes, cuja propriedade perpassa pela conflitante ascendência judaica e pela assunção da escrita como instrumento de sobrevivência, necessariamente pela atitude de se narrar na roupagem de outra voz. Eles tentam, por meio de uma construção verbal, extirpar a si da ação narrada, maneira de fugir da experiência vivida. Todavia, infrutiferamente, haja vista que, de alguma forma, essa construção denuncia-se como farsa, algo desgastante e inútil.

No quadro de rejeições de experiências terrificantes de vida e de escrita sobre essas experiências, transitam questões caras à literatura, desenhando um exercício de metalinguagem: as experiências merecem ser postas no papel? Há algo que mereça



ser escrito? Há algo que precise ser escrito? Em outras palavras, há algo a ser narrado?

Temos, então, três vozes discursivas com algo para contar, mas algo em descrédito para si mesmas e/ou para o mundo. Há certa suspeição quanto ao valor do objeto, há certa suspeição quanto ao efeito do objeto. Porém, é imperioso escrever. Esse paradoxo consiste, à revelia da dúvida quanto ao valor de certa matéria – experiências que são algozes da própria vida posta em diário –, em escrever sobre ela. Daí que tentam transformar em espetáculo aquilo que vivem, empenhando-se em não narrar sua dor enquanto atuantes, conforme poderia sugerir o perfil do narrador santiaguiano, todavia sem êxito, deixando intrincada a ideia da confiabilidade do narrador, pondo em xeque sua capacidade de se distanciar.

O avô do narrador-escritor sente a urgência da escrita (dolorosa) e faz dela uma forma de fuga da convivência com as lembranças nefastas, as torturas sofridas em Auschwitz, portanto, algo na linha da experiência pessoal. O pai do narrador-escritor também tem necessidade da escrita (dolorosa) e faz dela uma forma de deixar registrados os efeitos de ser filho de alguém que sofreu torturas em Auschwitz, a entrega a essa herança e a fuga dela a partir do momento em que passa a compreendê-la como uma maldição. O narrador-escritor, assim como seu pai e avô, escreve (dolorosamente), fugindo das lembranças nefastas, as herdadas e as construídas, íntimas; mas agrega a essa primeira conjuntura um novo elemento, uma intenção estética. Isso se dá porque ele, além do registro em fuga do passado, exerce mais uma função distinta daquela de quem apenas narra experiências, a de escritor. Sob essa condição, ele faz das experiências um objeto estético. O movimento dessas vozes que registram seu cotidiano de dor em diários que dialogam e se avolu-

mam em romance evidencia um pungente questionamento: por que é preciso fugir das próprias experiências? E por que, ao tentar fugir de narrar as coisas como sendo suas, por que, ao fugir da própria experiência, sentem-se tão desconcertados?

A primeira pergunta encontraria resposta em Silviano Santiago: ao subtrair-se da ação narrada, o narrador “identifica-se com um segundo observador – o leitor [...]. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc.” (1989, 44). Porém, diferentemente dessa perspectiva, em Laub, cada narrador, por meio de seu diário, ao tentar ceifar-se daquela encenação, não se apresenta emocionado, empolgado, seduzido, pelo contrário, é tomado de um enorme desassossego, um desvio, portanto, daquilo que Santiago condiciona à composição do narrador pós-moderno. Assim, o que está em questão na obra não é apenas a subtração do narrador da ação narrada, mas o desconforto ao fazer isso e, mais grave, a inalcançabilidade de seu intento. Vejamos.

O discurso do avô é o de quem viveu a Segunda Grande Guerra, vítima do nazismo alemão. Após ser prisioneiro em Auschwitz, somente perambulou pela vida. Para sobreviver, para suportar ter de viver, escreveu um diário de composição inusitada, em forma de verbetes. Os verbetes parecem compactuar com a objetividade e a denotação pertinentes ao gênero, pontos de inversão ao que seria condizente com um diário: “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, 24).

Adorno contribui para a compreensão desse movimento na seleção do gênero verbete: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (Adorno: 2003, 56). Para esse “alguém que tenha participado da guerra”, o avô, é impossível narrar sua experiência, tentativa que também caberá ao neto, o escritor (leitor dos verbetes) que escreve como se estivesse em queda. Porém, as escritas farsantes, tentativas de construir narrativas outras e, portanto, de subtrair-se o narrador de sua experiência, denunciam-se por si sós, desnudando esse escrevente de diários; situação que acentua o desajuste dessa voz enquanto personagem de si mesma.

Dessa forma, o movimento de escrita do narrador-escritor se pauta na desconfiança que o conteúdo dos verbetes escrito pelo avô promove, porque é algo inesperado, diferente do que haveria nos registros de um imigrante – construções que narram a impossibilidade de escrita. Eles não trazem nada que faça qualquer referência ao fato de o avô ter vivido uma guerra, situação que dificilmente estaria fora das memórias de alguém no decorrer de sua vida pós-campo de concentração, a exemplo de tudo o que dramaticamente escreveu Primo Levi, em *É isto um homem?*. Também nada trazem, nem uma referência sequer, do cenário com que se depara ao chegar ao Brasil:

As primeiras anotações nos cadernos do meu avô são sobre o dia em que ele desembarcou no Brasil. Já li dezenas desses relatos de imigrantes, e a estranheza de quem chega costuma ser o calor, a umidade, o uniforme dos agentes do

governo, o exército de pequenos golpistas que se reúne no porto, a cor da pele de alguém dormindo sobre uma pilha de serragem, mas no caso do meu avô a frase inicial é sobre um copo de leite.

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 (Laub: 2011, 24).

Essa surpreendente descoberta fica ainda mais espantosa quando o narrador-escritor, e personagem neto, percebendo a cronologia subjacente aos verbetes, também detectando a mentira que emanava das palavras, tanto pelo seu teor quanto pelo seu tom grosseiramente otimista, deduz que tudo ali revelava a negação da subjetividade sofrida. Ou seja, o propósito quando da construção dos verbetes é perdido, o encobrimento da participação do narrador, uma encenação do avô, produz efeito contrário sobre aquele leitor. São descrições falsamente positivas para um homem que está tomado pela experiência da guerra. Na verdade, conforme deduz o narrador-escritor, são o avesso da difícil realidade vivida tanto na Europa quanto na chegada ao Brasil. Essa escrita foi a forma escolhida pelo avô para tentar se distanciar da experiência da guerra e também dos problemas graves que viveu ao chegar ao país tropical:

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, e não é difícil imaginá-lo no cais, depois de ter comido os últimos pedaços do pão endurecido

que foi seu único alimento durante a viagem, tomando seu primeiro copo de leite em anos, o leite do novo mundo e da nova vida, saído de um jarro conservado não se sabe onde, como, por quanto tempo, e em poucas semanas ele quase morreria por causa disso (p. 25).

É possível assim entender o quanto a vida para o avô era uma verdadeira tortura. A escrita às avessas escancara isso: sem ironia, como que trivialmente, ele vai relatando um cotidiano morno, com adjetivações exaustivamente repetitivas, persistindo em ressaltar a higiene dos espaços, desde a pensão onde se hospedara até o hospital em que sua esposa dá à luz, assim como também em ressaltar a gentileza e a organização das pessoas que transitavam nesses mesmos espaços. Essa hiperbólica obstinação traduz um intenso sofrimento no ato de escrever, uma tentativa, inútil, de se desviar das lembranças criando outro eu que não convence seus leitores, seus descendentes de segunda e terceira geração. Trata-se de uma escrita falsa, dolorosamente falsa, desconfortável, de alguém que quer ser um bom fingidor, mas só consegue fingir minimamente; ele sente, mesmo, a dor que deveras sente. Por isso, não convence, conforme reflete o narrador-escritor: “As memórias do meu avô podem ser resumidas na frase ‘como o mundo deveria ser’” (p. 146). Por isso, relata:

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 (p. 8).

Por sua vez, o discurso do pai do narrador-escritor é o de um leitor dos verbetes escritos pelo próprio pai e da obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, leituras determinantes ao indivíduo que se tornaria:

É tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas: a memória do meu avô, o casamento com a minha mãe, o convívio comigo em casa, e como não cheguei a conhecê-lo de outro jeito, porque ele nunca se mostrou para mim de outro jeito, é claro que também acabei arrastado por essa história (pp. 32-3).

Meu avô nunca falou sobre *Auschwitz*, e restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito: os homens que mijam enquanto correm porque não há permissão para ir ao banheiro durante o expediente em *Auschwitz* (pp. 80-1).

Digna de compaixão é a cena em que se verifica a comoção que sentiu o filho daquele autor, primeiro de diários inversos, quando, aos 14 anos, ouviu o estampido do tiro suicida do pai; arrebentou a porta do escritório onde estava o prisioneiro da vida (desde a Segunda Grande Guerra), das palavras (desde que começou seu diário); correu em direção à mesa onde o corpo estava; encontrou o silêncio sepulcral de sempre. Digna de compaixão é a cena em que

se agrava a comoção ao ler, mais tarde, o diário às avessas, em cujas linhas pôde se ver:

Hospital – lugar com médicos paciosos que explicam à mulher grávida os riscos da gravidez que são baixos e os riscos da operação de cesariana que são baixos também, e os riscos de infecção depois do parto que são inexistentes dados os procedimentos os mais rigorosos de higiene no edifício, que se estendem aos banheiros onde corre água quente e privadas que são lavadas de hora em hora, e aos funcionários que aplicam durante o dia procedimentos todos de esterilização, quarentena também. No hospital não há problemas que possam perturbar a paz do marido da esposa grávida, cujo filho irá selar a continuidade e doação amorosa dos dois, quando ele deseja caminhar sozinho pelos corredores ou ir para casa e ficar sozinho (p. 26).

Meu avô segue discorrendo sobre o bebê ideal, os cuidados com o bebê ideal, a relação de um pai com o bebê ideal, uma *criatura pequena e autônoma que não chora no meio da noite e não tem doenças tais como hepatite e resfriados*, e o espanto da leitura é pensar que o volume escrito chega a dezesseis cadernos, cada um com cerca de cem páginas, cada página com trinta e uma linhas, vinte e oito de altura por dezenove de largura, preenchidos por uma prosa que não deixa dúvidas sobre como o meu avô lidava com suas memórias (pp. 46-7).

O impacto sofrido ante o suicídio do pai, a leitura dos diários inversos, o desamor que perpassou as relações parentais, tudo

isso determinou os rumos que o jovem tomaria: ele seria um judeu comprometido com o passado sofrido de seu povo e seria um pai que ensinaria seu filho a ser um judeu comprometido com o passado sofrido de seu povo. Para entender o lado direito dos diários que estavam sobre a escrivaninha do escritório, leu *É isto um homem?*, de Primo Levi, que passaria a ser sua orientação de vida, situação narrada pelo narrador-escritor:

Lembro de um apenas, *É isto um homem?*, que ele leu numa edição importada, porque ele vivia repetindo as descrições sobre o funcionamento de um campo de concentração, as noites em que Primo Levi dormia dividindo a cama com um relojoeiro, as histórias sobre números altos e baixos, tarefas, uniformes, sopa (p. 41).

Entretanto, diferentemente do que aconteceu ao velho suicida, esse então jovem não é transformado (não se transforma) em um escravo das experiências da guerra. No entanto,

falava muito na Alemanha dos anos 30, em como os judeus foram enganados com facilidade, e era fácil achar que uma casa invadida era um evento isolado, que o ataque a uma ótica ou ferragem cuja porta amanhecia com uma estrela pintada era obra de um bando qualquer de vândalos (p. 26).

Apesar da herança forte que recebe, outras circunstâncias vão mudar seu roteiro de vida e ainda de construtor de um diário relativamente ao processo autoral de seu progenitor. Embora também desconfortantes, elas se deram pelo histórico que o havia alicerçado e que determinou



a urgente produção de um diário, mesmo que não concomitantemente aos fatos. Uma dessas circunstâncias foi a percepção de que seu filho, apesar de ter sido criado sob a égide da história do holocausto, foi capaz (como seria capaz qualquer outro homem) de cometer uma atrocidade – cometer a crueldade de deixar um colega quedar-se ao chão – de nível tão miserável quanto teria feito um nazista. Oriunda disso, também a percepção de que ele mesmo (como qualquer outro homem) seria capaz de atrocidades de nível tão miserável quanto teria feito um nazista – bater em um filho violentamente. Outra circunstância foi a que lhe dimensionou a força inexorável do tempo. Tendo sido diagnosticado com *Alzheimer*, entendeu que precisaria de algo que desfizesse a aliança com o diário paterno encontrado sobre a escrivinha, que fosse o retrato ao contrário da obra de Primo Levi, algo que fosse o elo para a vida, entre si e seu filho, uma forma de dizer o nunca dito, ser a interdição do silêncio e dos mal-entendidos:

Quanto tempo falta para esse dia chegar? O dia em que ele não comerá mais sozinho. E não tomará banho sem ajuda. E não saberá mais a hora de ir ao banheiro. E precisará ser limpo, e vestido, e sentado numa poltrona, e posto na cama, e passará o tempo balbuciando o nada para que ninguém ouça, e se ninguém pode dizer com certeza quando isso vai acontecer é possível que para o meu pai o alarme tenha soado, e ele saiba que é hora de fazer o que precisa ser feito e dizer o que precisa ser dito, e eu credito a isso o fato de ele ter me enviado o primeiro arquivo com as memórias (p. 144).

Assim, a voz que se manifesta nesse segundo diário não consegue exatamente subtrair-se da narração, organiza-se orientado por

outras vozes – a do pai e a de Primo Levy –, no papel de um leitor de outras experiências, tentando mantê-las num palco, mas à sombra dessas vozes mortas, vivas, porém, em um diário seu.

No que concerne ao neto, o narrador-escritor, seu discurso é, a princípio, duplamente qualificado. Trata-se da voz de alguém que é neto e filho, uma terceira geração, genealogia da qual ele não consegue escapar: é fruto da desolação do avô e sua escrita farsante e do discurso obstinado do pai, mediado por discursos de outrem. Em contrapartida, é registro de sua rejeição à história vivida pelo primeiro e absorvida pelo segundo. Para isso, tenta entender-se e mostrar-se como outro (ou o outro) em relação a eles, dispondo-os como personagens de enredo distinto, forma de distanciá-los de sua experiência. E é esse ensaio que é encenado: um escritor que, mesmo atuando como narrador em primeira pessoa, aplica-se a não narrar as coisas como sendo suas (assim como o avô e o pai), mas que, apesar dessa estratégia (ou por causa dela), acaba por promover efeito contrário e narrar sua antissaga (a de alguém comprometido pela dor de outros e por uma atitude sua de caráter criminoso), singularmente em um gênero intimista, o diário. Assim, enquanto põe em relevo a vida do avô e a do pai, encena-se também o relato de si e de sua experiência estética, denunciando a vã tentativa de fuga de si como atuante de sua narrativa, uma construção em várias camadas expressivas.

Empenhando-se em dar conta de sua tarefa, o narrador-escritor nos apresenta a trama em blocos, estrutura que revelaria, a princípio, apenas uma hierarquia familiar. Porém, a leitura dos segmentos prova mais que isso, prova a ascendência de ações e sentimentos, do avô ao neto. Isso se dá no solo de uma organização formal em três partes: algumas coisas que sei sobre o

meu avô, algumas coisas que sei sobre o meu pai, algumas coisas que sei sobre mim, notas (1), capítulo que fecharia a primeira parte e abriria a segunda; mais algumas coisas que sei sobre o meu avô, mais algumas coisas que sei sobre o meu pai, mais algumas coisas que sei sobre mim, parte encerrada com notas (2), notas (3), que também anunciam a terceira: *A queda e O diário*, que fecham a obra, retomando o título “*Diário da queda*”, separando e invertendo suas palavras significativamente. Essa estrutura permite perceber um esforço árduo do narrador-escritor de pôr sob domínio, de racionalizar, ter sob controle não só o ato de narrar, mas o ato de narrar as condições de três existências conturbadas e excessivamente dolorosas, todas necessitando da escrita, no entanto, concomitantemente, questionando o valor da sua matéria de escrita, suas próprias experiências. Trata-se de algo que se emparelha ao que afirma Adorno (2003), em seu texto de 1958:

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma

matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade (p. 55).

Ocorre que, no caso do protagonista/narrador/escritor, a suspeição sobre a escrita alcança um campo onde os outros personagens não transitam, o da própria produção literária:

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas observações 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, 9).

Dessa forma, embora nada haja nas experiências que valha ser narrado, o protagonista narra, alinhavando aquilo que em existência já é alinhavado, a história do avô à do pai e à de si mesmo, entretanto, usando, como fio, sua própria palavra estética, que abarca e incorpora as outras duas encontradas em dois diários. Com elas, arranja um outro texto, o seu, este assumidamente um diário desde o título da obra, mas configurando-se como um romance. Sendo assim,

a indicação pelos títulos do que seriam capítulos é algo enganoso para o próprio narrador-escritor, porque, por mais que queira segmentar as experiências, na busca por um afastamento delas, não consegue fazê-lo, pois elas são interdependentes. A título de exemplo, em “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, há “coisas” (muitas e importantes) sobre as duas gerações subsequentes, literal e metaforicamente consanguíneas, que dizem respeito uma a outra. São existências subordinadas, cujo elemento conector é a experiência do próprio narrador-escritor, seu fio de remorso que alinha (des)encontros. Dessa forma, ele sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (Santiago: 1989, 40) e dá forma a essas experiências controversamente distantes e próximas, esforço de subtrair-se – de forma torturante e (porque) inútil – da ação narrada, busca revelada pelo alto grau de intensidade ao tentar (sempre tentativa) “cria[r] um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (p. 44).

Trata-se, então, de um narrador-escritor que torna complexa essa sua condição, pois diligencia subtrair-se da ação narrada, o que o sintonizaria com o que Santiago (1989) conceitua como narrador pós-moderno, mas não o consegue, desconfortável ao esforçar-se e não conseguir realizar sua intenção. É, assim, um narrador que escapa às descrições dessa categoria. O discurso do neto é o de quem escreve sobre seu avô, sobre seu pai e sobre si mesmo, meio que à sua revelia, refazendo os trajetos dos personagens que se fizeram narradores, em um processo de escrita desconfortante e desconfortável. Cada um deles teve um terrível *leitmotiv* de vida, de leitura e de escrita: para o avô, a vivência da Guerra e a chegada ao Brasil propiciam um diário desenhado na forma de verbetes, seu modo de ir morrendo, ante a impossibilidade de se viver pós-guerra; para o pai, o impacto

da verdade da sua história e do seu presente, proporcionada pelo comportamento transgressivo de seu próprio filho e de si mesmo e ainda pela certeza da demência, situações direcionadas pela leitura dos verbetes do seu pai e da obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, experiências não suas e das quais se apropria, promovendo em si uma nova visão de mundo que seria o elo com seu filho; para o narrador-escritor, a leitura (observação, entendimento, compreensão, interpretação, comparações, associações, inferências) de tudo isso associada à sua participação em um grave delito propicia sua escrita, apenas um modo de viver transposto em romance:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVII, desde o *Tom Jones* de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. [...] O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto de estranhamento cotidiano imposto pelas relações sociais. [...] Na transcendência estética reflete-se o desencanto do mundo (Adorno: 2003, 58).

As experiências de vida dessas três gerações são carregadas de sofrimento e incidem umas sobre as outras nas suas produções

escritas em movimentos semelhantes: necessidade comum de retirar-se da cena narrada, desconforto e impotência para granjear essa retirada.

### **Reflexões finais**

História sobre histórias e dentro de histórias, essas narrativas infrutíferas de fuga de si mesmo nessa composição de Laub se pautam na seguinte pergunta: como um indivíduo se torna aquilo que é? Em se tratando de um escritor, a pergunta se ajusta: como um escritor se torna aquilo que é, um escritor? Em se tratando de um narrador-escritor, a pergunta se amplia: qual é a matéria digna de ser narrada? Em se tratando de estudos literários, a pergunta se torna objeto estético: em que medida a construção dessas vozes fomenta novas reflexões a respeito da categoria narrador, refletindo um dos modos de narrar da contemporaneidade?

A resposta que o narrador de Laub nos dá às duas primeiras perguntas é a de que um escritor assim se torna mediado por toda uma herança de experiências, pela memória daquilo que o arrasta para a escrita, mesmo que à sua revelia. Ele nada é sem essas experiências, mesmo que disso queira fugir, pois são a causa e o fim de sua condição de escritor. No capítulo “O Diário”, o narrador nos afiança:

As memórias do meu avô podem ser resumidas na frase *como o mundo deveria ser*, e daria até para dizer que as do meu pai são algo do tipo *como as coisas foram de fato*, e se ambos são como que textos complementares que partem do mesmo tema, a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, o meu avô, imobilizado por isso, o meu pai conseguindo ir adiante apesar disso, e se é impossível

falar sobre os dois sem ter de também firmar uma posição a respeito, o fato é que desde o início escrevo este texto como justificativa para essa posição (p. 146).

A terceira pergunta tem como resposta a própria experiência, matéria posta em xeque, tendo em vista que o que conta envergonha, é uma sombra que não o abandona – a queda de um colega planejada por ele e outros da mesma turma:

Praticamente todos os meus colegas fizeram Bar Mitzvah. A cerimônia era aos sábados de manhã. [...] Depois havia almoço ou janta, em geral num hotel de luxo, e uma das coisas que meus colegas gostavam era de passar graxa nas maçanetas dos quartos. [...] Outra ainda, embora isso só tenha acontecido uma vez, na hora do parabéns, e naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto treze vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros – nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão.

A festa em que isso aconteceu não foi num hotel de luxo, e sim num salão de festas, um prédio que não tinha elevador nem porteiro porque o aniversariante era bolsista e filho de um cobrador de ônibus que já tinha sido visto vendendo algodão-doce no parque. [...] Ao cair ele machucou uma vértebra, teve de ficar de cama dois meses, usar colete ortopédico por mais alguns meses e fazer fisioterapia durante todo esse tempo, tudo depois de ter sido levado para o hospital e a festa ter se encerrado numa atmosfera geral de perplexidade, ao menos



entre os adultos presentes, e um dos que deveriam ter  
segurado esse colega era eu (pp. 10-1).

Trata-se de algo mais que incômodo humanamente falando, pois a perversidade de ajudar na queda de um colega provocará a sua, seu *Auschwitz*, no qual é algoz e vítima. É esse o narrador apresentado nessa obra de Laub, um escritor dilacerado pela escrita, repetindo pelas palavras o dilaceramento vivido como homem, um ser em falta consigo e com o outro, perpassado pela sensação da culpa incrustada de quem vive – e escreve – apesar do que fez:

O pedido, o mesmo que eu ouvia desde os catorze anos, em momentos diversos e da boca das mais diversas pessoas, e não vem ao caso agora descrever cada uma dessas circunstâncias porque elas não são diferentes do que sempre se espera nesses casos, e de novo eu teria de falar de gente que foi embora por não aguentar assistir ao que fiz durante essas quase três décadas, e é incrível como você pode construir uma carreira e escrever livros e casar três vezes e acordar todas as manhãs apesar do que reiteradamente fez durante essas quase três décadas, o pedido óbvio da minha terceira mulher foi que eu parasse de beber (p. 129).

Assim, ele retoma uma situação vivida na adolescência – a crueldade contra um colega de escola não judeu, um dos *leitmotive* da narrativa:

Contar essa história é recair num enredo de novela, idas e vindas, brigas e reconciliações por motivos que hoje parecem

díficeis de acreditar, eu no fim da oitava série achando que João era o responsável pelos desenhos de Hitler, o traço em si ou a ordem para que alguém os fizesse (p. 86).

Para essas três vozes que se apresentam em diários, escrever é uma tentativa de driblar a existência, expressão da necessidade de fuga, cujo resultado é um verdadeiro malogro.

Esses atos dolorosos de escrever são atos dolorosos de viver, registros de tentativas vãs de abstração da ação narrada. No caso do narrador-escritor, o insucesso nele se duplica por suas funções de ser que narra e de escritor. Trata-se, em parte, da condição a que pode se submeter como ser faltoso que é, porém insurreto a essa condição. O avô é figura que escreve com uma finalidade pessoal, burlando diário, verbetes e realidades, para fugir da falta que foi sua vida, sem permitir-se um encontro de afeto com seus leitores. Seu olhar é o de quem passou a enxergar a miséria humana, sofrendo por deixar ao mundo o legado de sua miséria. O pai figura, assim, como o leitor em desencanto, que soube como as coisas foram de fato, assumiu como herança os efeitos desse conhecimento e escolheu a escrita como reflexão, mas sempre olhando para esse ex-mundo. O filho é a figura que conta essas “histórias de reavaliação da própria vida numa situação-limite, como se a perspectiva do fim de alguém próximo nos fizesse ver o quanto tudo o mais é desimportante” (Laub: 2011, 32), sempre incomodado com seu estatuto de escritor, na esteira do pai e do avô. Ele, além de ter vindo a um mundo desconcertado, contribuiu para o desconcerto. Escrever/narrar é algo discorde, da primeira escrita (do avô) à terceira (do neto), porque, olhando para o palco, esses atores veem a si mesmos; ao tentar abstrair-se de sua narração, aderem-se nela.

O estudo desse modo de narrar que se propõe a repelir a experiência, enquanto se desconforta, apoquentado pela vanidade desse exercício, pretendeu, conforme anunciado, contribuir para reflexões acerca do que os escritores escrevem na contemporaneidade, ilustrando a necessidade de se repensar a caracterização da categoria narrador em parte da produção literária contemporânea, tendo em vista suas especificidades.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- \_\_\_\_\_. “O autor como produtor”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987b, pp.120-36.
- \_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987c, pp. 197-221.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: \_\_\_\_\_. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2014, pp. 37-78.
- GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura contemporânea”. In: \_\_\_\_\_. *Tintas, Quaderni di Letterature Iberiche e Ibero-ameriane*, v. 2, pp. 199-221, 2012. Disponível em <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Acesso em 2 de ago. 2015.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. *Aletria*, v. 18, pp. 173-89, jul.-dez. 2008. Disponível em <http://>

[www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546). Acesso em 13 de dez. 2016.

SANTIAGO, Silvano. “O narrador pós-moderno”. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 38-52.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

## Resumo

Este ensaio trata da construção de vozes na obra ficcional brasileira contemporânea *Diário da queda*, de Michel Laub (2011). Para esta reflexão, consideram-se certas estratégias estéticas expressivas e peculiares que revelam este momento histórico e se revelam nele, especialmente a construção de um diálogo entre vozes, quais sejam: a autoria, narrador, personagem e leitor. Ficcionalmente, essas categorias se imbricam e assim se configuram como fatos literários, como efeitos de sentido produzidos no e pelo texto, pondo em relevo especialmente o sujeito ficcional narrador. Este, no exercício dos outros papéis, constitui-se permeado de reflexões acerca do fazer literário. Dessa forma, essa obra, objeto de reflexões, desenha-se um tanto contraditória, pois, em seus capítulos, manifesta-se um singular enquadramento dos sujeitos literários: nela se verifica a desconexão dessas figuras, em fuga do exercício de suas funções, algo compatível com o mundo contemporâneo. Juntamente e, por isso, intrigante, há um desconforto em relação a essa atitude de fuga da responsabilidade de decidir o papel a ser exercido e, assim, em favor de alguma causa em função da qual colocaria sua atividade. Esses dois movimentos servem à discussão sobre o estatuto do escritor e o do narrador. Para tratar da relação entre essas categorias, tomaremos algumas considerações de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Silviano Santiago e Jaime Ginzburg para pôr em discussão o fato de a categoria do narrador exigir novas perspectivas de leitura.

**Palavras-chave: sujeitos ficcionais; escritor; narrador; personagem; fazer literário.**

## Abstract

This text discusses the construction of voices in the contemporary Brazilian fictional work *Diário da queda*, by Michel Laub (2011). For this analysis, certain significant and peculiar aesthetic strategies are considered, which reveal this historic moment and are revealed in it,

especially the construction of a dialogue between voices, namely: author, narrator, character and reader. Fictionally, these categories are intertwined and, therefore, configured as literary facts, as effects of meaning produced by and in the text, highlighting the fictional narrator. This narrator, in other roles, is constituted through reflections about the literary writing process. In this way, *Diário da queda*, as an object for reflection, seems rather contradictory, because, in its chapters, a single framework of literary subjects is manifested: in it we find the deconsolidation of such figures, fleeing the exercise of their duties, something compatible with the contemporary world. At the same time and, therefore, intriguing, there is a discomfort towards this attitude of running away from the responsibility of deciding the role to be played and, thus, in favor of some cause in which to invest their activity. Both movements aid the discussion about the statute of writer and narrator. In order to approach the relationship between these categories, we consider the reflections by Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Silviano Santiago, and Jaime Ginzburg as the basis to discuss the fact that the narrator category demands new reading perspectives.

**Keywords: fictional subjects; writer; narrator; character; literary writing process.**