UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BRUNO JESUS BIANCHI

ÉTICA E ESTÉTICA NA (AUTO)FICÇÃO DE MICHEL LAUB E IMRE KERTÉSZ

VITÓRIA

2018

BRUNO JESUS BIANCHI

ÉTICA E ESTÉTICA NA (AUTO)FICÇÃO DE MICHEL LAUB E IMRE KERTÉSZ

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger

VITÓRIA

2018

BRUNO JESUS BIANCHI

ÉTICA E ESTÉTICA NA (AUTO)FICÇÃO DE MICHEL LAUB E IMRE KERTÉSZ

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____ por:

_____

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

_____

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

_____

Prof. Dr. Francisco Elias Simão Merçon
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Alegre

_____

Prof. Dr. Paulo Muniz da Silva
Universidade Federal do Espírito Santo

À minha avó (in memoriam),

com gratidão.

AGRADECIMENTOS

Tarefa tão difícil quanto os impasses que recobrem o longo percurso de escrita de uma dissertação, o gesto de agradecimento inevitavelmente incorre em aporias ligadas às possibilidades de abarcar de maneira justa todos aqueles que contribuíram de alguma maneira para a realização da presente pesquisa.

Ainda que, sob pena de não fazer as distinções merecidas, dedico os meus agradecimentos a todos os amigos que acompanharam os percalços da produção deste trabalho com palavras de encorajamento, sugestões e sorrisos.

De modo especial, agradeço:

À Fabíola Padilha, orientadora e amiga, que desde as primeiras reuniões, pela compreensão, afeto, paciência, motivação, recomendações de leitura e pelas interlocuções que foram se desenvolvendo ao longo da pesquisa e da escrita da dissertação.

A Bhernard Lourenço, meu companheiro de todas as horas, pela parceria indescritível e incentivo, e pela serenidade capaz de transmutar a dificuldade em leveza.

A meus familiares, sobretudo, Maria Anna, minha avó, Ildeberto, meu pai, Penha e Denivaldo, meus tios.

À minha irmã, Aline Mozer, pela companhia e afeto.

Aos professores do PPGL por todas as contribuições teóricas, comentários e pelas experiências propiciadas.

A meus amigos Sheila Carriço, Vitor Cavatti, Thaynah Mardegan, Josiani Rocha, Lorena Araújo, Poliana Calazans, Cláudia Leal, Luciana Sales, Flávia Cordeiro, Cida Andrade, Alcino del Pupo, Paulete Costa (*in memoriam*), e a tantos outros pelo apoio.

À FAPES, pela bolsa concedida.

Talvez então, escrevendo, aceitarás como o segredo de escrita esta conclusão prematura apesar de já tardia, de acordo com o esquecimento: Que outros escrevam em meu lugar, nesse lugar sem ocupante que é minha única identidade.

(Maurice Blanchot)

RESUMO

As relações entre história e literatura vêm sendo fortemente tensionadas a partir de um largo espectro de produções contemporâneas que atestam as figurações de elementos históricos no interior de narrativas declaradamente ficcionais. Nessa esteira, a pesquisa em questão objetiva promover o debate em torno de algumas implicações éticas potencializadas nas obras *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, e *Liquidação* (2005), de Imre Kertész, considerando a articulação que se estabelece em ambas as narrativas entre ficcionalidade, incorporação de elementos autobiográficos e memória do Holocausto. Levando em conta a morte paulatina dos últimos sobreviventes do Holocausto e da constatação do aproveitamento de dados históricos na ficção contemporânea, serão investigadas as maneiras como a escrita de si, longe de relativizar a barbárie em proveito de uma celebração narcísica da figura autoral, pode contribuir com a manutenção da memória das catástrofes, se aliando, simultaneamente, ao gesto de rememoração de eventos traumáticos da história coletiva sob a ótica dos vencidos, preconizado por Walter Benjamin nas teses *Sobre o conceito da história* (BENJAMIN, 2012), e à tarefa derridiana de repensar a política, considerando a abertura ao inteiramente outro e o imperativo de assumir uma máxima responsabilidade com a sobrevida. Os diálogos serão construídos a partir de subsídios teóricos de alguns pensadores como Giorgio Agamben (2008), Walter Benjamin (2012), Jacques Derrida (1991; 1993; 1996; 1999; 2004), Maurice Blanchot (2005; 2007a; 2007b; 2007c; 2012), dentre outros.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea brasileira. Memória. Holocausto.

ABSTRACT

The relations between history and literature have been strongly polemized from a broad spectrum of contemporary productions which attest to the figurations of historical elements within avowedly fictional narratives. Thus this research aims to promote the debate around some ethical implications enhanced in the works *Diary of the fall* (2011), by Michel Laub, and *Liquidation* (2005), by Imre Kertész, considering the articulation that is established in both narratives between fiction, the incorporation of autobiographical elements and memory of the Holocaust. Taking into account the gradual death of the last survivors of the Holocaust and the verification of the use of historical data in contemporary fiction, will be investigated the ways in which the writing of oneself, far from relativizing the barbarity in benefit of a narcissistic celebration of the author it can contribute to the maintenance of the memory of catastrophes allied, simultaneously to the gesture of remembrance of traumatic events in collective history from the point of view of the vanquished, advocated by Walter Benjamin in the Theses on the Philosophy of History (BENJAMIN, 2012), and the Derridean task of rethinking politics, considering the understanding of the other as someone radically other than myself and the need to admit an utmost responsibility with the survival. The dialogues will be constructed from the theoretical subsidies of some thinkers such as Giorgio Agamben (2008), Walter Benjamin (2012), Jacques Derrida (1991; 1993; 1996; 1999; 2004), Maurice Blanchot (2005; 2007a; 2007b; 2007c; 2012), among others.

Keywords: Contemporary Brazilian Narrative. Memory. Holocaust.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10

1.1 NOS LIMIARES DA HISTÓRIA E DA (AUTO)FICÇÃO 10
1.2 MICHEL LAUB 14
1.3 IMRE KERTÉSZ 17
1.4 PROPOSTA DE DISSERTAÇÃO 20

2 ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA 21

2.1 UM BREVE EXCURSO: DA CRÍTICA AO AUTOR À AUTOFICÇÃO 21
2.2 A (AUTO)FICÇÃO DIANTE DA ÉTICA: ESCREVER-SE E INSCREVER-SE NA MEMÓRIA COLETIVA 25
2.3 DA FICÇÃO À MENTIRA: DISCURSO FICCIONAL E SUAS INFLEXÕES 31
2.4 A LITERATURA E O QUE (NÃO) ACONTECE: O QUE PODE A FICÇÃO? 34

3 DIÁRIO DA QUEDA 42

3.1 NOTAS EM TORNO DA CRÍTICA 42
3.2 FRAGMENTOS PARA UM DIÁRIO 46
3.3 UM DIÁRIO IMPOSSÍVEL 50
3.4. AUSCHWITZ EM TRÊS GERAÇÕES 53

4 LIQUIDAÇÃO 60

4.1. ESBOÇOS PARA A CRÍTICA 60
4.2 NARRAR O INENARRÁVEL 65
4.3 DA REALIDADE AUSENTE À AUSÊNCIA DE OBRA 70
4.4 DA AUSÊNCIA DE OBRA AO LIVRO-POR-VIR 73

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 77

6 REFERÊNCIAS 79

1 INTRODUÇÃO

1.1. NOS LIMIARES DA HISTÓRIA E DA (AUTO)FICÇÃO

Quais são os limites entre a escrita da ficção e a escrita da história? Haveria um ponto a partir do qual as fronteiras entre os campos discursivos da literatura e da história poderiam ser rigorosamente traçadas e mantidas? Se, por um lado, as balizas que dividem de forma estanque ambos os territórios cumprem a função de assegurar uma especificidade discursiva que não poderia ser relativizada e planificada numa zona de indistinção, por outro lado, convém assumir que, quando a história recorre a estratégias ficcionais ou quando a literatura incorpora dados de ordem histórica, não há como contornar a problemática do estatuto dessas modalidades textuais. Reconhecendo a inevitável impossibilidade de fixar uma homogeneidade do discurso e na tentativa de me esquivar das dicotomias que reabilitariam a disputa entre a história como uma instituição portadora da verdade e a literatura como um simples jogo de engodos, esboço um percurso de escrita produzido no limiar das duas esferas em questão sobre uma modalidade de escrita que é gestada no mesmo limiar. Trata-se de uma escrita cuja recusa é o pertencimento a uma taxonomia redutora, de um processo que reivindica o deslocamento como sua condição *sine qua non*. Uma textualidade híbrida que joga com os limites da história e da literatura, desafiando velhos binarismos que pretendem separar ficção e verdade. Todavia, talvez seja essa mesma escrita um dos fios condutores para se pensar contemporaneamente as relações entre história e literatura.

Na cena atual, vêm-se tornando cada vez mais notáveis os modos como certa parcela da ficção tem assimilado no interior das tramas elementos que, convencionalmente, costumam ser catalogados como não-ficcionais – uma das tendências, aliás, detectadas como preponderantes nas produções literárias brasileiras que se desenvolviam desde a década de 1970, conforme aponta Antonio Candido em seu ensaio “A nova narrativa” (CANDIDO, 2006). Sob o influxo desse movimento que agrega desde a matéria empírica das vivências individuais até eventos históricos, a memória de catástrofes, como genocídios, guerras e ditaduras que marcaram a história recente constitui um dos motivos que recebem, hoje, em âmbito mundial, destaque nas obras de escritores, como Roberto Bolaño, Alejandro Zambra, Laurent Binet, Bernardo Kucinski, Imre Kertész, Michel Laub, Halina Grynberg, Elie Wiesel, Julián Fuks, dentre

outros, de modo que seria possível identificar aquilo que Márcio Seligmann Silva denominou como uma espécie de "teor testemunhal" na ficção (SILVA, 2008, p. 71). Evidentemente, os debates em torno dessa problemática da escrita testemunhal, ao abarcar algumas noções como as de história e memória, não se reduzem a uma unanimidade conciliadora, tendo em vista as mais diversas apropriações teóricas que se inscrevem *grosso modo* em algumas disputas acadêmicas das quais destaco: as discussões entre memória e historiografia, que oscilam, resguardadas as complexidades dos matizes, entre o polo que separa radicalmente as duas esferas e a postura que as funde indistintamente[1]; a aceitação do testemunho como uma contribuição para a pesquisa histórica, de um lado, e certa tendência a ver nos textos memorialísticos um entrave metodológico para a historiografia, de outro. Sobre esta última posição, chamo a atenção para a perspectiva de Beatriz Sarlo em seu livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, no qual a pesquisadora argentina tece uma crítica ao que ela considera um excesso de memória assentada em experiências de cunho individual na cultura contemporânea. Embora não se trate de uma crítica ao testemunho nas "suas funções sociais ou judiciárias, mas a seus usos historiográficos" (SARLO, 2007, p. 37), a desconfiança de Sarlo em relação à primeira pessoa como fonte para o trabalho do historiador evidencia uma limitação teórica que corre o risco de instaurar fronteiras rigidamente demarcadas entre o discurso subjetivo da memória e o discurso pretensamente objetivo da história. Ressalto ainda que, em última instância, essa tentativa de afastamento da subjetividade não parece ser uma alternativa satisfatória para se pensar o estatuto do sujeito e as relações da memória individual com a história coletiva, num contexto no qual avulta um contingente significativo de produções culturais marcadas pelo falar de si.

Pode-se dizer, ao contrário, na esteira de Leonor Arfuch, que a proliferação de imagens do *eu* em diversos segmentos da cultura, percorrendo biografias, autobiografias, memórias, testemunhos, entrevistas, *talk-shows*, *blogs*, compõe propriamente um espaço biográfico na contemporaneidade (ARFUCH, 2005). No campo dos estudos literários, a estima pela figura autoral em textos declaradamente ficcionais têm suscitado uma série de debates enfeixados pela expressão "retorno do autor", na tentativa de verificar qual

[1] Elucidativo dessas divergências teóricas é o mapeamento feito por Dominick LaCapra em *Historia y memoria después de Auschwitz*. No capítulo "Historia y memoria. A la sombra del Holocausto", LaCapra dedica inúmeras páginas à análise dos pressupostos teóricos de alguns estudiosos que se ativeram às relações entre memória e história, como Arno Mayer, Pierre Nora, Patrick H. Hutton e Saul Friedlander.

seria o estatuto do sujeito em textos assumidamente ficcionais que se apropriam de matéria empírica. Tais discussões, se não põem em suspensão a tese do apagamento da figura autoral como foi defendida na década de 1960 por Roland Barthes, em seu ensaio "A morte do autor" (1968), e por Michel Foucault, em conferência de título "O que é um autor?" (1969), ao menos expõem as insuficiências de uma análise exclusivamente fundamentada na desconsideração de dados extratextuais. O interesse na figura do autor ganha notoriedade, principalmente, a partir do pioneirismo das pesquisas de Philippe Lejeune (2008), que, ao estudar as autobiografias, propôs uma linha de compreensão calcada na ideia de pacto referencial entre autor e leitor, tendo a marca da assinatura como um signo que asseguraria os laços entre o eu anunciado na narrativa e o autor empírico. Tal abordagem, porém, logo se demonstrou problemática quando Serge Doubrovsky publicou em 1977 sua obra *Fils*, desafiando a perspectiva do pacto referencial sob a alegação de que seu livro não poderia ser considerado "nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, [algo que] funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto." (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007, p. 47). Essa inacessibilidade atesta a figuração do autor como uma construção que não se desvincula da narrativa, do texto como engendrador da identidade, pondo em xeque qualquer empreendimento de recuperar uma empiria, uma imagem de si anterior ao processo de elaboração de sentido que a linguagem tornaria possível. É nesse âmbito que a noção de autoficção, patenteada por Doubrovsky, e discutida por Philippe Vilain, Evando Nascimento, Eurídice Figueiredo, dentre outros, emerge como um meio de abrir novas sendas de leitura que não se emaranhariam no espelhamento entre autor e narrador. Evidentemente, não se trata de fixar um conceito que cumpriria a função de abarcar certas textualidades sob o rótulo de autoficção, e sim observar nessa noção algo como um operador de leitura fortuito para promover a indecidibilidade entre realidade e ficção. De acordo com Evando Nascimento:

> O fictício do ficcional reside na impossibilidade do limite absoluto, e não na natureza dos territórios demarcados (ficção x realidade). A ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros. Essa é a instável novidade da autoficção, e não a identificação simplista entre narrador e autor. (NASCIMENTO, 2010, p. 199).

Contudo, é preciso avançar com cautela quando se trata de pôr em dúvida os limites entre a realidade e a ficção: se de uma parte o gesto que denuncia o construto linguístico inerente a qualquer imagem autoral ou produção identitária conduz a uma

desontologização da categoria do sujeito, de outra esse esvaziamento exige uma contrapartida ética, sobretudo em modalidades de escrita nas quais a memória coletiva de eventos políticos, da história das catástrofes, dos genocídios se encontra em questão.

Seria, nesse sentido, uma atitude demasiadamente irrefletida considerar apenas a preponderância das críticas em torno da subjetividade artificialmente construída e da ideia de representação discursiva, negligenciando o aspecto que necessariamente se vincula às políticas da memória coletiva e à necessidade de sua transmissão em obras que se valem da assimilação de elementos autobiográficos, mas cujo eixo central gira em torno de um evento histórico. No âmbito da temática do Holocausto, por exemplo, a questão em torno da transmissibilidade da memória avultaria com urgência, atualmente, diante da constatação da morte dos últimos sobreviventes dos campos de extermínio. No romance *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, pode-se ler, por exemplo, uma espécie de prognóstico de alguns efeitos da desaparição das últimas vítimas:

> Em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de Auschwitz. Em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de Auschwitz. Em três ou quatro gerações o nome Auschwitz terá a mesma importância que hoje têm nomes como Majdanek, Sobibor, Belzec" (LAUB, 2011, p. 118).

Semelhantemente, tomando o mesmo pano de fundo ameaçador, o escritor húngaro Imre Kertész, no início de seu ensaio "A quem pertence Auschwitz?", identifica uma espécie de ambivalência que se deflagra no modo como os sobreviventes se aferram ao direito de propriedade sobre o Holocausto, como se buscassem evitar "o desmoronamento de um tesouro extraordinário e – sobretudo – sua deterioração" (KERTÉSZ, 2004, p. 72). Tal ambivalência incidiria sobre a ânsia de perpetuar a tradição por meio da memória em confronto com a falsificação, com a inevitabilidade do envelhecimento, e, por conseguinte, com a morte dos últimos sobreviventes. Em face desse quadro, à questão inscrita no título do ensaio corresponde o diagnóstico de que Auschwitz pertencerá às gerações cada vez mais novas, à revelia do desejo de exclusividade das vítimas sobre a narração dos eventos traumáticos. Essas observações, abrindo o campo da indefinição sobre os desdobramentos futuros da memória da *Shoah* contribuem, ainda mais, para se pensar a responsabilidade ética da ficção em face desse cenário, e talvez seja incontornável, para atender essa exigência, partir do questionamento da própria noção de literatura.

A fim de desenvolver as discussões a respeito das relações entre literatura e história na contemporaneidade, os romances *Diário da queda*, de Michel Laub, e *Liquidação*, de Imre Kertész, foram selecionados como *corpus* de análise da presente dissertação, uma vez que ambos, a despeito dos contextos distintos de produção – o primeiro, brasileiro; o segundo, húngaro – lançam mão de dados históricos relacionados ao Holocausto e, ao mesmo tempo, de elementos (auto)ficcionais, configurando uma textualidade híbrida capaz de pôr em suspensão o binômio que sustenta os jogos de poder responsáveis por conferir e separar a veracidade da narração histórica e a inverdade da representação literária.

1.2.MICHEL LAUB

Fazer uma abordagem da obra de Michel Laub implica reconhecer em sua trajetória literária uma tendência marcante à exploração de aspectos memorialísticos, ainda que estes não possuam um vínculo necessário com a figura autoral. Desde o seu primeiro livro de contos intitulado *Não depois do que aconteceu*, de seu romance de estreia *Música anterior* (2001) e, em seguida, em *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), a *Maçã envenenada* (2013) e *O tribunal da quinta-feira* (2016) parece haver um projeto de escrita que se debruça, em algum nível, sobre a exploração da memória, seja por meio da criação de personagens e narradores que se movimentam e constroem os enredos ao redor de recordações nos quatro primeiros romances, seja por meio da articulação de eventos históricos à ficcionalidade nos três últimos. A abordagem da memória é reconhecida, por exemplo, por Felício Laurindo Dias e Paulo César Oliveira na apresentação de uma entrevista que Michel Laub concedeu por telefone em fevereiro de 2013 e publicada no periódico eletrônico *Soletras*, do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ:

> Em uma definição talvez redutora, é possível dizer que o ponto de partida das narrativas de Laub configura um viés trágico representado nas relações interpessoais que ficcionaliza, de modo que seus personagens são obsessivos sujeitos em tensas relações com o mundo presente. Do ponto de vista da construção dramática de sua ficção, essas obsessões se originam a partir de uma experiência traumática do passado, o que demanda uma "certa" narrativa da memória (DIAS; OLIVEIRA, 2013, p. 229).

O romance *Diário da queda* (2011), reconhecido pelo próprio autor como sua melhor obra enquanto ficcionista, selecionado para o *corpus* da presente dissertação, se apresenta como um objeto de pesquisa profícuo, visto que engendra uma série de indagações sobre os modos como uma obra contemporânea, possível de ser lida em chave autoficcional, expande e extrapola a mera incorporação do dado autobiográfico, rarefazendo os limites convencionados entre a realidade e a ficção, sem resvalar no esvaziamento da dimensão ética. Ao imiscuir em sua estrutura traços identificáveis na figura empírica do escritor e jornalista de ascendência judaica, o romance de Laub se constrói na tensão entre memória e esquecimento, na tentativa de lidar com o peso do genocídio, herdado do avô sobrevivente de Auschwitz. Partindo da recordação da queda de um amigo gói (não-judeu) numa festa de aniversário, Laub constrói uma narrativa em que a análise desse evento traumático contraposto ao impacto do Holocausto, junto a outros acontecimentos "narrados em uma espécie de espiral de memória" (ASSIS, 2013, p. 59), se desdobra no questionamento da subjetivação do próprio narrador, que, forçosamente, carrega um lastro histórico e familiar de uma tradição atravessada pelas vozes e silêncios do pai e do avô. É sob o influxo desse lastro que a memória pessoal se articula, ainda que de maneira bastante conflituosa, com o compromisso inelutável de perpetuação da memória coletiva. A manutenção da tradição, impondo-se com a exigência do lembrar-se da opressão e dos campos de extermínio que fizeram milhões de vítimas, confronta-se com a possibilidade de esquecimento e de ruptura, diante da ausência de uma identificação bem consolidada com o judaísmo, ou em função da implacabilidade do tempo e da morte dos últimos sobreviventes, como pondera o narrador do romance:

> (...) eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de elas serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias (LAUB, 2011, p. 37).

O narrador de *Diário da queda* defronta-se com um dilema ético que envolve a necessidade de manter a memória do Holocausto, mas ao mesmo tempo lida com o enfrentamento vinculado à impossibilidade de se colocar no lugar dos judeus que foram vítimas no campo de concentração. Para além dessa dificuldade, o protagonista se debate em dúvidas sobre o próprio tema Auschwitz, reconhecendo um desafio de escrita em face

de saber que tantas outras pessoas já escreveram a respeito. Curiosamente, a preocupação exposta pelo narrador ao longo das páginas do diário reverbera também na fala do autor em entrevista concedida em abril de 2011 a Rogério Pereira para o *Jornal Rascunho:*

> (...) em vários momentos da escrita do Diário eu quase desisti porque minha ideia inicial era fazer um livro mais leve que os anteriores, se possível com algum humor, e quando vi estava escrevendo sobre Auschwitz. Então, várias vezes me peguei pensando: o que eu tenho a dizer sobre esse tema que já não foi tantas vezes dito e por escritores muito melhores que eu, inclusive alguns que passaram por campos de concentração? A solução, digamos, foi trazer esse problema para dentro do livro. O narrador se faz essas perguntas o *tempo* inteiro. É a esse tipo de coisa que me refiro quando falo em "dizer tudo o que queria". Não ficou nada de fora. E o Diário acabou um livro não sobre Auschwitz, mas sobre a dificuldade de escrever sobre Auschwitz, entre outros assuntos (LAUB, 2011).

Não apenas se inscrevendo na tendência à incorporação do material empírico amalgamado à ficção, recorrente em outras obras ficcionais contemporâneas, mas também assumindo a problemática da memória das catástrofes, *Diário da queda* desvela as implicações da escrita de uma memória individual e inter-geracional marcada necessariamente por elos culturais que a vinculam à rememoração traumática da *Shoah*.

É notável que Michel Laub, jornalista, advogado, escritor, descendente de judeu como o personagem-autor de seu romance, já vem há tempo recebendo atenção de parte da crítica literária, considerando que seus livros já foram traduzidos para 10 idiomas e que o autor recebeu uma série de premiações como o JQ – Wingate, na Inglaterra, em 2015, o Transfuge, na França, em 2014, o Jabuti, conquistando o segundo lugar em 2014, o Copa de Literatura Brasileira em 2013, o Bravo Prime em 2011, a Bienal de Brasília em 2012 e Erico Verissimo em 2011, e foi ainda finalista dos prêmios Dublin International Literary Award, na Irlanda, em 2016, o Correntes de Escrita, em Portugal, em 2014, o Jabuti, em 2007 e 2017, o São Paulo de Literatura em 2012, 2014 e 2017, o Portugal Telecom em 2005, 2007 e 2012, o APCA em 2016, e Zaffari&Bourbon em 2005 e 2011. Além disso, Laub destacou-se no cenário brasileiro por ter atuado como editor-chefe da revista *Bravo*, por ter sido colunista do *Globo* e da *Folha de São Paulo* e coordenador de publicações e *Internet* do Instituto Moreira Salles.

1.3. IMRE KERTÉSZ

Avaliar a dimensão das produções literárias do húngaro Imre Kertész para a história da literatura contemporânea é uma empreitada que necessariamente não deve desconsiderar as relações que suas obras estabelecem com o Holocausto como evento histórico e como experiência-limite que redimensionou inúmeros conceitos acerca do humano e da ética. Um dos meios de se aproximar de uma produção tão vasta e cuja contundência se estende ao mesmo tempo pelos campos da ética, da literatura e da história, fazendo jus à força reflexiva que seus escritos fomentam, talvez seja a partir da afirmação do comitê do Nobel da Academia Sueca em função do prêmio que foi concedido ao escritor em 2002: Kertész "preserva a experiência frágil do indivíduo contra a arbitrariedade bárbara da história."

Bastante conhecido pelo seu romance de estreia *Sem destino*, cuja narrativa gira em torno da trajetória do protagonista György Köves, um adolescente judeu, e de seu cotidiano nos campos de Auschwitz-Birkeneau, Buchenwald e Zeitz, Imre Kertész, romancista, ensaísta e tradutor, é pertencente a uma família judia e, de maneira semelhante ao protagonista de seu romance de estreia, foi deportado em 1944 com apenas 15 anos para Auschwitz e Buchenwald de onde retornou a Budapeste, sua cidade natal, em 1945. Em Budapeste, Kertész vivencia ainda a opressão da ditadura stalinista, sobrevivendo precariamente em diversos empregos, até que na década de 1950 começa a se dedicar a trabalhos de escrita e de tradução, destacando-se, sobretudo, nas traduções do alemão de obras de Nietzsche, Freud, Canetti, Hoffmannsthal, dentre outros. Para além desses trabalhos, o legado de Kertész se estende também pelo campo ficcional e ensaístico num amplo e significativo conjunto de textos cuja temática central de boa parte gira ao redor da *Shoah*: *Sem destino (Sorstalanság)*, romance publicado em 1975, *A nyomkereső*, obra de ficção ainda não traduzida para o português, publicada em 1977, *História Policial* (*Detektívtörténet*), também de 1977, *Fiasco* (*A kurdac*), romance de 1988, *Kaddish, por uma criança não-nascida* (*Kaddis a meg nem született gyermekért)*, de 1990, *Az angol lobogó*, de 1991, *Gályanapló*, de 1992, *A holocaust mint kultúra: Három előadás*, de 1992, *Jegyzőkönyv,* de 1993, *Eu, um outro* (*Valaki más: A változás krónikája)*, de 1997, *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt,* de 1998, *A száműzött nyelv*, de 2001, *Liquidação* (*Felszámolás*), de 2003, *K. dosszié*, de 2006, *Európa nyomasztó öröksége*, de 2008, *Mentés másként*, de 2011, *A végső kocsma*, de 2014.

Assim como *Diário da queda*, de Michel Laub, também na esteira da assimilação do evento histórico no interior da trama ficcional e integrando o *corpus* de análise desta dissertação, o romance *Liquidação* (2005), primeiro romance publicado por Imre Kertész após o recebimento do Prêmio Nobel em 2002, encena uma escrita em que comparecem alguns dados que, até certo ponto, aproximam o personagem B. da figura empírica do autor, como as indicações de ambos serem escritores, sobreviventes de Auschwitz e vítimas do totalitarismo de Stalin na Hungria. Contudo, essa aproximação não se constrói mediante uma simples relação de espelhamento, considerando, por exemplo, o comentário de Andreas Ilg, ao discorrer sobre os romances *Kaddish – por uma criança não nascida* (1990), *Eu, um outro* (1997), e *Liquidação* (2005):

> Visitar estas tres obras de Kertész es entrar en un laberinto de recorridos entintados por una historia que no pertenece más al autor, en las que el autor se ha convertido en narrador, y éste a su vez en narrador de una historia de otro. Un laberinto que cuenta la otredad y que liquida toda autorreferencia sobre la marcha de la escritura (ILG, 2006, p. 226).[2]

A construção narrativa de *Liquidação* engendra em *mise-en-abyme* a história do editor Amargo em sua busca pelo manuscrito de um possível romance de B., escritor nascido no campo de concentração em Auschwitz, e a história de B., dos motivos que culminaram em seu suicídio. O romance promove um jogo entre a figura de Amargo, enquanto editor que investiga a existência do romance de B., e Amargo, enquanto editor e personagem de uma peça de teatro intitulada *Liquidação*, escrita antes da morte de B, gerando uma espécie de ficção no interior da própria ficção e embaralhando a identidade dos personagens. Esse jogo de camadas, apontando para o reconhecimento da relação indissolúvel entre o real e o ficcional, gera um impasse, um *estado problemático* para o personagem Amargo desde o início da narrativa: "um estado em que – segundo os sentimentos mais íntimos de Amargo – a realidade era o que mais faltava" (KERTÉSZ, 2005, p. 9). Em vista dessa realidade que falta, a problemática da narração, da transmissibilidade da memória do Holocausto como sobrevida, acontecimento e ausência de acontecimento, assume o embate ético e estético, num espaço em que as dificuldades em se escolher a forma da narração e de iniciar a história de B. atrelam-se ao impasse

[2] Numa tradução livre: visitar estas três obras de Kertész é entrar num labirinto de acontecimentos tingidos por uma história que não pertence mais ao autor, nas quais o autor se converteu em narrador, e este, por sua vez, em narrador de uma história de outro. Um labirinto que conta a alteridade e que liquida toda autorreferência sobre a marcha da escrita (ILG, 2006, p. 226).

provocado pela experiência-limite do campo de extermínio, conforme demonstra a hesitação de Amargo:

> Vou tentar formular ao menos o começo da história – ou seja, da história de B. – sua origem, por assim dizer, portanto tudo o que se deve saber da minha hesitação, e sobre o que não pude contar ao policial – e a mais ninguém -, porque a história me parecia inenarrável (KERTÉSZ, 2005, p. 27).

Flávia Coimbra Ferraz, analisando a trilogia de Kertész composta por *Sem destino* (1975), *Fiasco* (1988) e *Kaddish – por uma criança não nascida* (1990), já havia identificado nessas obras um caráter propositivo, semelhante ao entrelaçamento que pode ser observado também em *Liquidação* entre a ética e a estética em favor da manutenção da memória da catástrofe:

> ao repensar a linguagem de seus próprios livros e construir um caminho que vai da afirmação à negação da linguagem como uma possibilidade de expressão do horror, Kertész procura mostrar a falência dos modos de representação frente ao Holocausto, ao mesmo tempo em que não desiste da busca (FERRAZ, 2010, p. 108).

Paradoxalmente, portanto, a constatação do caráter inenarrável da Shoah não conduz a uma inviabilidade da narrativa; pelo contrário, talvez seja propriamente o aspecto intraduzível do Holocausto uma força que impele à insistência em continuar narrando. Talvez seja ainda a (im)potência capaz de assegurar a essa modalidade de escrita de si contemporânea, cuja dimensão excede o solipsismo autoral para se lançar à história coletiva, o porvir necessário para que Auschwitz, bem como qualquer outra forma de barbárie, seja permanentemente discutida.

1.4. PROPOSTA DE DISSERTAÇÃO

Considerando a tendência de incorporação de eventos traumáticos da história coletiva em certa parcela da ficção contemporânea, busco discutir ao longo dessa dissertação as relações que se estabelecem entre ética e estética na obra *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, e em *Liquidação* (2005), de Imre Kertész, narrativas que tangenciam a memória da Shoah. Partindo da constatação da morte paulatina dos últimos sobreviventes do Holocausto, e da necessidade de se discutir o compromisso da ficção diante da manutenção da memória da catástrofe, as obras que integram o *corpus* literário são analisadas com o suporte teórico de alguns pensadores como Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Jacques Derrida, dentre outros.

A dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, tenciono promover uma articulação de aspectos teóricos relacionados ao percurso que vai da crítica autoral ao debate contemporâneo sobre o retorno do autor diante da autoficção, à virada ética na crítica do sujeito realizada por meio das reflexões de Giorgio Agamben, a necessidade de endossar as discussões sobre a ficção e suas possibilidades diante da abordagem de narrativas que incorporam elementos de ordem histórica a partir de Walter Benjamin e Jacques Derrida.

No segundo capítulo proponho uma revisão crítica dos trabalhos produzidos sobre o romance *Diário da queda*, de Michel Laub, bem como uma análise da obra em pauta em articulação, sobretudo, com algumas reflexões teóricas de Maurice Blanchot e de Jacques Derrida.

Por fim, no último capítulo, apresento uma revisão da fortuna crítica em torno do romance *Liquidação*, de Imre Kertész, seguida também de uma análise da obra, articuladas, como as de *Diário da queda,* a partir de Maurice Blanchot e de Jacques Derrida.

2 ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA: A ÉTICA DA FICCIONALIDADE

2.1. UM BREVE EXCURSO: DA CRÍTICA AO AUTOR À AUTOFICÇÃO

Para recuar, inicialmente, a formulações basilares do debate sobre a problemática autoral no âmbito dos estudos literários, os textos de Roland Barthes (1968) e de Michel Foucault (1969) apresentam-se como uma espécie de marco fundacional, visto que operam um corte epistemológico na visão que a crítica literária de cunho biografizante vinha impondo à leitura dos textos. Nessa tradição interpretativa que concedia grande destaque à figura do autor, a ponto de ele ser considerado a origem da qual emergiriam todos os sentidos possíveis de seu texto, tencionava-se traçar uma relação enviesada de causalidade entre a obra e o produtor. Era prerrogativa dessa corrente, portanto, que as explicações para uma obra deveriam ser buscadas do lado de quem as produziu, num empreendimento hermenêutico que envolvia a investigação de biografias, com vistas a obter também, ao cabo, a reconstituição da psicologia do autor. Em 1968, Barthes em seu ensaio de título incisivo "A morte do autor" propõe uma ruptura com essa perspectiva, execrando os domínios sacralizantes da figura autoral, numa tentativa estruturalista de dispensar a interferência de elementos extrínsecos à obra, oferecendo a primazia ao texto literário em sua materialidade linguística. Identificando a fabricação da figura do Autor-deus na nossa sociedade moderna, ao passar por eventos como o empirismo inglês, o racionalismo francês, a Reforma Protestante e, mais tarde, o positivismo de Comte, movimentos que, em parte, foram responsáveis por insuflar a câmara que recobre a noção de indivíduo e conceder-lhe um alto grau de prestígio, Barthes tece a sua crítica mordaz à tirania do autor, cujo apagamento se dá no parricídio que a própria obra lhe dirige:

> (...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 1987, p. 57).

Sendo a escritura, em sua natureza contra teológica, o local de aniquilação de todos os intentos de se fixar um sentido último, o crítico francês propõe a substituição do Autor pela figura do *escriptor* moderno – entendido como o leitor, como aquele que se abastece de múltiplas escritas provenientes de diversos focos da cultura e as reprocessa ao produzir

uma obra. O *escriptor*, assim, não seria a entidade provida de qualidades supranaturais da qual emanaria o seu artefato; ao invés disso:

> (...) o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui* e *agora* (BARTHES, 1987, p. 61).

Da mesma tese do apagamento autoral, parte o filósofo Michel Foucault em texto de 1969, intitulado "O que é um autor?", tomando de empréstimo a Samuel Beckett o trecho "Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala" para defender a indiferença como o princípio ético da escrita contemporânea. Como Barthes, desatando a escrita do compromisso com as teias da expressão, valorizando, portanto, a escritura como um jogo de signos que se basta a si mesma na sua dimensão significante, Foucault percebe também nela a anulação do autor:

> Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever: não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2001, p. 268).

Para além das considerações sobre o desaparecimento do sujeito na escrita, Foucault se encarrega também de desenvolver uma reflexão sobre a noção de obra, a fim de sustentar seu argumento de autor como função. Em sua ótica, o nome do autor garante o exercício dessa função, na medida em que permite o agrupamento e a circulação de determinados textos na sociedade, inscrevendo na ruptura entre o nome próprio e o nome autoral um grupo de discursos e seu modo particular de existir.

Os ensaios de Barthes e Foucault, desencadeando grande repercussão, contribuíram fortemente com os estudos desenvolvidos na crítica literária, pois permitiram uma mudança na concepção do posto que o autor detinha de maneira centralizadora. Afastando o peso da figura autoral, a crítica passou então, por longo tempo, a concentrar as atenções nos aspectos intrínsecos do texto, expurgando aqueles de ordem exterior à imanência da obra literária. A inumação do autor na teoria da literatura entra em correspondência no campo da filosofia com a morte do sujeito cartesiano, cujas bases calcadas em termos de essência, sob esquemas transcendentais, receberam a crítica demolidora de Nietzsche no final do século XIX. Voltando-se contra a metafísica da subjetividade, cujo emblema mais exacerbado e predominante na tradição ocidental

encontra-se no *cogito* de Descartes, que depositava no "eu" a causa do pensamento, o filósofo alemão põe em ruínas a ideia de essência, de identidade fixa, e do sujeito pleno aferrado à fracassada possibilidade de se obter um autoconhecimento por intermédio do uso adequado do dispositivo racional. É nessa linha que podemos perceber a noção substancialista da existência do "eu" como um ser provido de uma natureza pensante independente de qualquer tipo de condições materiais (DESCARTES, 2001, p. 38-39), sendo questionada e posta em derrisão em *Crepúsculo dos Ídolos*, por exemplo:

> O homem projetou fora de si os seus três "fatos interiores", aquilo em que acreditava mais firmemente, a vontade, o espírito, o Eu – extraiu a noção de ser da noção de Eu, pondo as "coisas" como existentes à sua imagem, conforme sua noção de Eu como causa. É de admirar que depois encontrasse, nas coisas, apenas o *que havia nelas colocado?* – A coisa mesma, repetindo, a noção de coisa, apenas um reflexo da crença no Eu como causa (NIETZSCHE, 2008, p. 42).

Todavia, diante do fenômeno contemporâneo no qual seria possível observar uma profusão significativa de narrativas marcadas pelo falar de si em consonância com o já citado estudo de Leonor Arfuch sobre o espaço biográfico da cultura atual (ARFUCH, 2005), o "retorno do autor" aponta para a constatação de que, se no final da década de 1960, os textos de Barthes e Foucault cumpriram um papel decisivo na crítica literária, hoje, a tese de seu apagamento se demonstra insustentável, não podendo mais o autor ser ignorado em nome das estruturas linguísticas ou simplesmente reduzido a uma função[3]. O lastro da experiência vivencial que se difunde na literatura recente, portanto, propulsiona a necessidade de rediscutir e realocar o estatuto do sujeito nas obras. Considerando, entretanto, que a reabilitação da figura do autor participa de uma atmosfera de corrosão de velhos referentes e de conceitos caros à metafísica, o recrudescimento de narrativas atravessadas pela experiência pessoal, que, a princípio, poderia sugerir a recuperação da figura soberana do indivíduo outrora posta em declínio, não conflui para o remanejamento da noção de subjetividade plena; ao contrário, emoldura-se, numa aporia que, de um lado, tem como pano de fundo a celebração da cultura narcísica, e, de outro, a crítica da subjetividade. É nesse sentido que a escrita de si caminha na direção mesma da crítica ao sujeito monolítico que propunha Descartes, na medida em que, se desenvolvendo num território que torna indiscerníveis os liames entre verdade e ficção, problematiza as construções identitárias, desvelando-as precárias e cambiantes, além de

[3] Vale ressaltar que a ideia do retorno da figura autoral não constitui uma exigência incontornável e obrigatória para qualquer análise textual, mas apenas mais uma possibilidade interpretativa.

pôr em xeque as pretensões de expressão total de um eu na escrita. Sob essa perspectiva, faço coro à afirmação de Diana Klinger, para quem o retorno do autor

> (...) não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da "literatura do eu" a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade (KLINGER, 2007, p. 38).

A figura autoral, afastada de reivindicar para si o direito dos sentidos de sua escrita, tem frequentemente se introduzido, na contemporaneidade, como mais um dentre os vários elementos que participam da organização de sua obra, ao inserir traços autobiográficos em contextos ficcionais, deflagrando uma prática que alguns teóricos vêm denominando autoficção[4], termo adotado por Serge Doubrovsky em 1977 na quarta capa de seu romance *Fils*. Ao invés de resgatar a versão essencialista da figura autoral, prefiro, como Diana Klinger, reafirmar o argumento de que "a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma 'verdade' na escrita" (KLINGER, 2007, p. 26).

Levando em consideração, todavia, o contexto paradoxal em que circulam as produções autoficcionais, proponho dois questionamentos críticos: em primeiro lugar, até que ponto tais obras, insuflando os anseios exibicionistas das subjetividades, estariam isentas de uma inserção puramente favorável à manutenção de estratégias mercadológicas? Necessariamente, o diagnóstico feito por Paula Sibilia em seu estudo *O show do eu: a intimidade como espetáculo* aponta para uma constatação difícil de contornar, já que,

> (...) com boa parte da parafernália midiática voltada para a estetização da personalidade artística, a figura do autor parece estar mais viva e exaltada do que nunca. Basta pensar em um tipo de evento nascido neste século, como a Feira Literária Internacional de Paraty ou os Festivais Hay de Inglaterra, Cartagena e Segóvia, que combinam habilmente interesses culturais, midiáticos e turísticos (SIBILIA, 2008, p. 157).

Desse modo, abordar o fenômeno das narrativas autoficcionais é uma questão que esbarra nas possibilidades de encarar as práticas de autoengendramento como afiladas à máquina

[4] Não pretendo desenvolver um debate que envolve as polêmicas histórico-conceituais sobre o termo autoficção, uma vez que meu interesse é investigar o modo como algumas escritas possíveis de serem lidas em clave autoficcional contornam objeções que considerariam a autoficção um gesto solipsista.

de lucros da indústria cultural[5], embora tal vínculo não me pareça passível de ser generalizado.

Em segundo lugar, como um gesto até certo ponto narcísico de um sujeito que reconhece as suas incompletudes e sua fragmentação constitutiva, a autoficção poderia ser descrita no interior de um viés de leitura que a reduziria talvez a um jogo autoral despretensioso e meramente solipsista?

É preciso driblar, porém, essas sendas de análise para verificar quais são as possibilidades de pensar algumas saídas para a autoficção quando se trata de textos ficcionais que têm absorvido elementos de ordem empírica voltados para as figurações de um eu que se projeta na coletividade – de um eu que, em consonância com uma exigência ética, se sabe atravessado por memórias que dizem respeito não somente a si, mas também ao outro.

2.2. A (AUTO)FICÇÃO DIANTE DA ÉTICA: ESCREVER-SE E INSCREVER-SE NA MEMÓRIA COLETIVA.

> A respeito de que tal língua dá testemunho? Porventura de algo – fato ou evento, memória ou esperança, alegria ou agonia – que poderia ser registrado no *corpus* do já-dito? Ou da enunciação, que atesta no arquivo a irredutibilidade do dizer ao dito? Não é nem de uma nem de outra coisa. Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho da sua incapacidade de falar. Nela, uma língua que sobrevive aos sujeitos que a falam coincide com um falante que fica aquém da linguagem.
>
> Giorgio Agamben

Giorgio Agamben, em "O arquivo e o testemunho", ao reler a função-autor investigada por Michel Foucault em 1969, recuperando também a noção de arquivo como algo situado entre a *langue*, sistema das possibilidades da língua, e o *corpus* dos enunciados já ditos, questiona as consequências do desaparecimento do sujeito em face do primado dos enunciados, e propõe, a fim de entrever outra saída para se pensar aquela subjetividade constituída pela experiência traumática, pela vivência em campos de concentração na Segunda Guerra Mundial, uma reflexão em torno do testemunho, entendido como o "sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível

[5] Termo cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer na tentativa de problematizar o estatuto da obra de arte no interior da lógica da sociedade capitalista.

e o não-dizível em toda língua" (AGAMBEN, 2008, p. 146). Contrapondo-se ao arquivo, uma vez que este parte do pressuposto de que o sujeito seria apenas uma função vazia a ser preenchida no anonimato dos enunciados, a concepção de testemunho colocaria exatamente em jogo o lugar vazio do sujeito, sem, contudo, resgatar o transcendentalismo do *cogito* cartesiano criticado por Foucault:

> A relação entre a língua e sua existência, entre a *langue* e o arquivo, exige, por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra. Por tal motivo, ela se apresenta como *testemunha,* pode falar por quem não pode falar. O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma impossibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Nas malhas de tal inseparabilidade é que o ato de dar testemunho surge como um colocar-se "na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva – em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do corpus do já-dito" (AGAMBEN, 2008 p. 160). Assim, ao situar o sujeito nessa zona indefinível, nesse entremeio, Agamben promove um duplo movimento: desloca a questão do apagamento subjetivo, garantindo a irredutibilidade do humano; acrescenta outro matiz ao tópico da experiência indizível de Auschwitz, preconizando a urgência constante da ação testemunhal.

A fim de reforçar sua argumentação, Agamben recorre ainda ao conhecido paradoxo elaborado por Primo Levi, que discorre sobre a figura do muçulmano – aquele tipo de prisioneiro que passou por um processo extremo de desumanização, sendo, o ainda-vivo, mas despojado de quase todas as condições de existência – como a testemunha integral, e o desdobra em duas proposições contraditórias que demonstram as impossibilidades do próprio testemunho. De um lado, uma vez que o muçulmano corresponderia ao não-homem, em nenhum caso ele poderia testemunhar; de outro lado, a testemunha absoluta é exatamente aquela que se encontra inviabilizada da ação testemunhal. Se a princípio tais afirmações podem aparentar um impasse para se pensar a legitimidade do testemunho, confinando-o numa espécie de fala inacessível, o pensador italiano imediatamente desfaz qualquer tentativa de apropriação de tal argumento por um viés que pretenda observar no paradoxo de Levi uma impossibilidade de haver um conhecimento e narração sobre Auschwitz. De modo preciso e sentencioso, Agamben reconhece e enfatiza a ideia de

> Que Auschwitz seja aquilo de que não é possível dar testemunho e que, ao mesmo tempo, o muçulmano seja a absoluta impossibilidade de dar testemunho. Se a testemunha dá testemunho pelo muçulmano, se ele consegue trazer à palavra a impossibilidade de falar – se, dito de outro modo, o muçulmano é constituído como testemunha integral – então o negacionismo é refutado no seu próprio fundamento. No muçulmano, a impossibilidade de dar testemunho já não é, realmente, uma simples privação, mas tornou-se real, existe como tal. Se o sobrevivente dá testemunho não da câmara a gás ou de Auschwitz, mas pelo muçulmano; se ele fala apenas a partir de uma impossibilidade de falar; então seu testemunho não pode ser negado. Auschwitz – de que não é possível dar testemunho – fica provado de modo absoluto e irrefutável (AGAMBEN, 2008, p. 163).

A impossibilidade, portanto, longe de ser um entrave para a narração testemunhal, é justamente aquilo que permite que a possibilidade de enunciação se manifeste de modo aporético: da fala a partir da impossibilidade de fala à necessidade ética de tomar a palavra por aqueles que não podem falar.

É possível desdobrar essas considerações de Giorgio Agamben, aliando-as à urgência que se impõe, na contemporaneidade, da reescrita da memória das vítimas da *Shoah*, de guerras, de regimes totalitários e de tantos genocídios que marcaram a história recente, e pensar no compromisso ético-político da literatura diante de tal exigência, numa época que, de um lado, assiste à morte dos últimos sobreviventes do Holocausto e, de outro, presencia uma tendência marcante na qual inúmeros escritores vêm buscando articular o dado histórico com a ficcionalidade. Ao invés de conduzir as discussões ao ponto em que se estabelecem ou não hierarquias e se questiona a legitimidade dos textos ficcionais diante dos relatos de sobreviventes, como os de Primo Levi, Ruth Klüger, Robert Antelme, parece ser mais produtivo considerar nas potencialidades da ficção a capacidade de desenvolver linhas de força que endossariam o coro daqueles que foram atingidos por experiências-limite, contribuindo para a perpetuação da memória, num esforço que vai na contramão do silenciamento da violência tão almejado por uma série de argumentos revisionistas que pretendem desqualificar e relativizar os horrores dos campos de extermínio e de outras formas institucionalizadas de violência.

É importante recordar, no que tange às tentativas de silenciar a memória da violência, a preocupação descrita por Primo Levi no prefácio de sua obra *I sommersi e i salvati*, quanto ao risco de esquecimento ou de incredibilidade dos relatos das vítimas que sobreviveram aos campos de concentração. Levi reafirma o fato de que os militares da SS se divertiam em escarnecer dos prisioneiros judeus sob a alegação de que, mesmo a Segunda Guerra chegando ao fim, a guerra contra os judeus seria vencida pelos alemães,

visto que não restariam testemunhas e, caso restassem, suas narrativas não seriam creditadas como verdadeiras:

> Forse ci saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere, e qualcuno di voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti: dirà che sono esagerazioni della propaganda alleata, e crederà a noi, che negheremo tutto, e non a voi. La storia dei Lager, saremo noi a dettarla». Curiosamente, questo stesso pensiero (« se anche raccontassimo, non saremmo creduti») affiorava in forma di sogno notturno dalla disperazione dei prigionieri. Quasi tutti i reduci, a voce o nelle loro memorie scritte, ricordano un sogno che ricorreva spesso nelle notti di prigionia, vario nei particolari ma unico nella sostanza: di essere tornati a casa, di raccontare con passione e sollievo le loro sofferenze passate rivolgendosi ad una persona cara, e di non essere creduti, anzi, neppure ascoltati (LEVI, 1991, p. 5-6).[6]

Embora mais adiante Levi constate que as tentativas de destruição da memória da barbárie tenham sido fracassadas em função dos vestígios irrevogáveis que atestam a existência da *Shoah*, a força do apagamento não deve ser desconsiderada. Hannah Arendt, ao escrever sua obra *Eichman em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (1964), dedica algumas páginas para relatar as tentativas de apagamento das provas das atrocidades que ocorriam nos campos de concentração por parte da SS no final da Segunda Guerra Mundial:

> Durante as últimas semanas da guerra, a burocracia da SS ficou ocupada principalmente com a falsificação de documentos e com a destruição de montanhas de papel que atestavam seus anos de assassinato sistemático. O departamento de Eichman, mais bem-sucedido que outros, queimou seus arquivos, o que, evidentemente, não lhe valeu de muito porque toda a sua correspondência havia sido endereçada a outros departamentos do Estado e do Partido, cujos arquivos caíram nas mãos dos Aliados. Sobraram documentos mais do que suficientes para contar a história da Solução Final, a maioria deles já conhecida dos julgamentos em Nuremberg e de outros julgamentos e não jurados, dados geralmente por testemunhas e acusados de processos anteriores e frequentemente por pessoas que não estavam mais vivas (ARENDT, 2016, p. 241).

[6] Numa tradução livre: Talvez haverá suspeitos, discussões, pesquisas históricas, mas não haverá certezas, porque nós destruiremos as provas junto com vocês. E mesmo se permanecer alguma prova e algum de vocês sobreviver, as pessoas dirão que os fatos que vocês contam são bastante monstruosos para serem cridos: dirão que são exageros da propaganda aliada e crerão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. A história dos Lager será ditada por nós. Curiosamente, esse mesmo pensamento (ainda que contássemos não acreditariam em nós) despontava em forma de sonho noturno pelo desespero dos prisioneiros. Quase todos os sobreviventes, em suas falas ou em suas memórias escritas, recordam um sonho que frequentemente retornava nas noites de aprisionamento, diverso nos pormenores, mas único em sua essência: de voltarem para casa, de contar com paixão e alívio os seus sofrimentos passados dirigindo-se a uma pessoa querida e de não receberem credibilidade, antes, nem mesmo serem ouvidos (LEVI, 1991, p. 5-6).

O esforço de narrar a catástrofe para impedir o esquecimento e fazer justiça às vítimas encontra interlocução nas teses "Sobre o conceito de história" (1940), de Walter Benjamin, nas quais o pensador se empenha em promover a ruptura com a tradição do historicismo burguês que, afeito ao ideal do progresso, concebe a história como um encadeamento linear de fatos. No interior da ideologia historicista, haveria uma espécie de empatia com a perspectiva dos dominadores a partir de uma concepção de história calcada no enaltecimento do "cortejo triunfal que conduz os dominantes a marcharem por cima dos que, ainda hoje, jazem por terra" (BENJAMIN, 2012, p. 225). Benjamin propõe, ao contrário, uma interrupção, uma cesura, que, imobilizando a marcha desenfreada do progresso, possibilitaria a reescrita da história do ponto de vista dos vencidos. Distanciando-se da transmissão da barbárie, cabe, portanto, ao historiador que endossa o materialismo histórico empreender a tarefa de *escovar a história a contrapelo*, tarefa que corresponde a uma recusa à identificação com a perspectiva das classes dominantes, conforme a indicação da tese de número VII (BENJAMIN, 2012, p. 245) e, desse modo, em diálogo com a tese VI:

> fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Ele é um e o mesmo para ambos: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (BENJAMIN, 2012, p. 243-244).

Nesse sentido, o imperativo da narração[7] sobrevém como um modo de desvencilhar as imagens do passado das reduções impostas pela perspectiva dos dominadores, como uma forma de impedir a cooptação dos relatos por forças reacionárias que visam à neutralização e ao apagamento da história da dominação, da violência e da injustiça infligida às vítimas de tragédias. Nas malhas dessa ótica que tenciona se distanciar da

[7] As reflexões em torno da narração em diversos ensaios de Walter Benjamin apresentam-se como um ponto de injunção entre ética e estética, no qual articulam-se, necessariamente, à tarefa de escrita da história sob o ponto de vista dos vencidos, alguns embates estéticos relacionados à forma da narrativa, considerando aquilo que já havia sido identificado nos ensaios "Experiência e pobreza"(1933) e "O narrador" (1936) como o declínio da experiência comunicável (*Erfahrung*) na modernidade e a proliferação dos relatos das vivências individuais, efêmeras (*Erlebnisse*) – deslocamento, sem dúvida, gerador de um impasse para se repensar a transmissibilidade da memória. Como pontua Jeanne-Marie Gagnebin, em seu estudo "Não contar mais", contrapondo-se a certa leitura que tenderia a tomar o fim da narrativa tradicional como um marco inviabilizador à rememoração, o texto "O narrador" lança alguns alicerces tímidos para designar uma "atividade que saberia rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal" (GAGNEBIN, 2013, p. 62). Corrobora-se, desse modo, o argumento de que o compromisso ético-político da narração defronta-se, num movimento constante, com um trabalho de ordem estética, com as possibilidades formais do ato de narrar.

tradição historicista, a ação do materialista histórico associa-se de modo constelar a um olhar atento sobre as ruínas, sobre os escombros que foram negligenciados e soterrados pela imposição do progresso. A atenção às ruínas, às centelhas do passado, é condensada na figura do anjo da história, a partir da leitura que Walter Benjamin propõe de um quadro de Paul Klee em sua tese IX:

> Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval (BENJAMIN, 2012, p. 14).

O imperativo do pensamento benjaminiano de propor a fixação de uma imagem do passado no momento em que esta emerge no instante do perigo aponta também para outra dimensão de igual importância: a do elo que se estabelece entre a rememoração e o presente. A rememoração (*Eingedenken*) defendida por Walter Benjamin, muito longe de significar um resgate comemorativo do passado, opõe-se ao tempo homogêneo e vazio do historicismo e delineia-se juntamente com a reflexão sobre a narrativa como um procedimento que se vincula ao tempo presente. De acordo com a afirmação de Jeanne Marie Gagnebin:

> A exigência de memória, que vários textos de Benjamin ressaltam com força, deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar, dificuldades que evocamos no início desta exposição. Se passarmos em silêncio sobre elas em proveito de uma boa vontade piegas, então o discurso sobre o dever de memória corre o risco de recair na ineficácia dos bons sentimentos ou, pior ainda, numa espécie de celebração vazia, rapidamente confiscada pela história oficial. Proporia, então, uma distinção entre a atividade de comemoração, que desliza perigosamente para o religioso ou, então, para as celebrações de Estado, com paradas e bandeiras, e um outro conceito, o de rememoração, assim traduzindo aquilo que Benjamin chama de *Eingedenken*, em oposição à *Erinnerung* de Hegel e às várias formas de apologia. Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2006, p. 54-55).

Não obstante as considerações benjaminianas em torno da *Eingedenken* tenham sido elaboradas em prol da atividade do historiador que se identifica empaticamente com o materialismo histórico, é possível pensar que a (auto)ficção contemporânea pode também exercer um papel rememorativo na história das catástrofes ao entrelaçar o componente ético responsável pelo desejo de fazer justiça às vítimas ao componente estético, entendido como as possibilidades formais de traduzir o intraduzível que caracteriza a barbárie. Nesse ponto, porém, mesmo levando em conta que a (auto)ficção, incorporando tanto dados verificáveis na figura empírica autoral, como, ao mesmo tempo, elementos históricos e ficcionais, poderia se alinhar à manutenção da memória coletiva, é necessário lembrar que pesa, em muitos casos, sobre o discurso ficcional o estigma da inverdade – debate que merece certa atenção a fim de desfazer a ideia da ilegitimidade da ficção na abordagem de temas que seriam, a princípio, concernentes ao campo historiográfico.

2.3 DA FICÇÃO À MENTIRA: DISCURSO FICCIONAL E SUAS INFLEXÕES

> Se é que existe uma história da mentira, isto é, do falso testemunho, se é que toca em alguma radicalidade do mal chamado mentira ou perjúrio, ela não poderia se deixar apropriar por uma história do erro ou da verdade. Por outro lado, se a mentira supõe, ao que parece, a invenção deliberada de uma ficção, nem toda ficção ou fábula equivale a uma mentira; tampouco a literatura. Pode-se, desde já, imaginar mil e uma histórias fictícias da mentira, mil e um discursos inventivos, fadados ao simulacro, à fábula, à produção de formas novas referentes à mentira e que nem por isso sejam histórias mentirosas, isto é, se adotarmos o conceito clássico e dominante da mentira, histórias que não sejam perjúrios e falsos testemunhos.
>
> Jacques Derrida

Para que a discussão avance na contramão de tendências responsáveis por reforçarem a velha dicotomia entre verdade e ficção, proponho algumas digressões necessárias a fim de desfazer o elo que se construiu em torno do termo ficção associado frequentemente à mentira, ao engodo. De acordo com essa perspectiva amplamente difundida no senso comum, a valoração que se elabora sobre o discurso ficcional encontra-se sempre subordinada à ideia de verdade como sancionadora do aceitável e do

inaceitável. É preciso, porém, romper com tal liame que, ao unir forçosamente o discurso ficcional à mentira, inscreve em seu signo uma oposição à ideia de verdade, gerando uma hierarquia que, forçosamente, o desqualifica nas possibilidades de se manifestar de modo legítimo diante de qualquer tema cooptado pelos discursos que, a princípio, buscariam se diferenciar da constituição dos discursos ficcionais.

Catherine Gallagher, em seu ensaio intitulado "Ficção", resgata as origens do romance inglês a fim de compreender as maneiras pelas quais as concepções sobre o discurso ficcional foram assumindo matizes diversos até o momento em que surgem algumas reflexões no século XVIII, conferindo-lhe um novo estatuto. Tecendo um breve histórico, Gallagher identifica que

> Ao lado das primeiras acepções – "algo modelado ou construído; uma maquinação, uma intriga com propósito de fraude ou não" ou "algo inventado ou imaginado" – emerge uma nova no limiar do século XVII: "Gênero literário que narra eventos imaginários e retrata personagens imaginárias; composição inventada", que se firmou cada vez mais no decorrer do século XVIII e tornou obsoleto o significado mais antigo de "engano, dissimulação, fingimento". Assim, a narrativa de ficção deixou de ser uma subespécie da dissimulação para tornar-se fenômeno literário. Se a etimologia da palavra tem algo a nos ensinar, devemos concluir que a ficção foi descoberta como modalidade discursiva com estatuto próprio somente quando os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como – sobretudo – da mentira (GALLAGHER, 2009, p. 631).

A recuperação desses sentidos empreendida por Gallagher denuncia ao mesmo tempo a historicidade dos usos do termo ficção e promove ainda um deslocamento suficiente para se desnaturalizar o vínculo responsável por atrelar a ficção à mentira. Se forem consideradas as leituras de uma tradição que vigorou ao longo do século XVII, as expectativas mais comuns em torno do romance eram as de perceber nos textos uma relação de verossimilhança tão estreita com o factual a ponto de os personagens, ainda que imaginários, serem acolhidos sob o signo da veracidade, subjugando a ficção, em muitos casos, à fraude. Seguindo a argumentação de Catherine Gallagher será somente com a redescoberta da plausibilidade – a partir da reabilitação das teses aristotélicas pelos escritores setecentistas que praticaram o gênero *novel* – como um atributo característico do discurso ficcional que se formulará uma nova perspectiva para a constituição da ficção, não mais em conflito com a ideia de verdade. A não-referencialidade garantida pelo *novel* do século XVIII surgia, nesse contexto, como um novo valor para o estatuto do texto ficcional. De acordo com Gallagher

> O romance continuava a dar exemplos, mas pela primeira vez evitava referir-se a exemplos individuais tomados da realidade: a ficção agora comportava a invenção de exemplos, não mais a simples escolha deles. E, dado que as personagens inventadas tinham um referente genérico, o romance podia ser considerado genericamente verdadeiro, ainda que todos os seus detalhes fossem imaginários. Pretensão de verdade e uso da ficção, consequentemente, não estavam em contraste: os escritores descobriram que a validade geral do romance dependia da natureza explicitamente fictícia de seus detalhes, posto que o uso de exemplos reais tinha apenas confundido as coisas (GALLAGHER, 2009, p. 636).

Recuando a uma abordagem diversa, é possível encontrar no estudo *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*, de Jacyntho Lins Brandão, também uma reflexão pontual que permite desarraigar a ficcionalidade do território que a opõe aos discursos voltados para a ideia da verdade. No capítulo VI, intitulado "O livro seguinte", dedicado, dentre a análise de outras obras, à descrição do teor paródico do polêmico texto *Das narrativas verdadeiras*, à investigação dos modos como a dicção luciânica se construía e a qual era o estatuto discursivo de sua palavra, Brandão argumenta que,

> Continuando a mesma tradição das narrativas verdadeiras, Luciano logra denunciar sua ficcionalidade. Ele não destrói a possibilidade de sua realização, nem as inscreve no rol das manifestações ilegítimas que descobre em historiadores, filósofos e retores. O que ele logra é nada mais que definir um estatuto próprio para a ficção, entendida como o outro dos discursos verdadeiros (BRANDÃO, 2001 p. 257).

A essa altura de suas análises, ao reconhecer o aspecto híbrido da poética luciânica, na medida em que esta se lança a um diálogo estreito com a tradição, Jacyntho Lins Brandão constata como a construção de um caráter inovador no poeta do século II d. C. culmina em "um discurso que se encontra além dos esquemas do que é verdadeiro ou semelhante ao verdadeiro, que é um outro discurso, autônomo, em face da verdade, que goza de pura liberdade" (BRANDÃO, 2001, p.270).

Brandão recorre a Homero e ao estatuto de seus textos como discursos verdadeiros no mundo grego para, em seguida, propor um cotejo com o discurso de Luciano de Samósata, e defender com a noção de *akratos eleuthería* (a pura liberdade de que gozaria o poeta) a formação de um novo pacto ficcional com o discurso luciânico:

> (...) as fontes registram que Homero, em situações e escalas diferentes, não deixa de ser o protótipo do discurso verdadeiro na Grécia. Mesmo quando vozes esporádicas, sobretudo dos filósofos, se levantam contra esse senso comum, não deixam de atestar a grande difusão desse tipo de leitura. Para os filósofos, contudo, está em causa o problema da verdade que, da perspectiva

> luciânica, é procedente no que se refere a outros gêneros, não à poesia. Luciano vai, portanto, além de figuras como Platão e Aristóteles ao pensar o problema do estatuto do texto poético (ou da literatura, em sentido estrito), defendendo que, como a pintura e os sonhos, os poetas gozam de *ákratos eleuthería* na invenção. O critério de verdade deve, pois, ser deixado de lado, pois não é funcional para o processo de leitura (BRANDÃO, 2011, p. 269).

Afastada, portanto, a falaciosa concepção que opõe o discurso ficcional ao discurso da verdade, e assinalado o traço peculiar da ficção como *o outro dos discursos verdadeiros*, obtém-se um ponto argumentativo interessante não somente em favor da análise crítica restrita à poesia de Luciano de Samósata, mas também como uma perspectiva diversa capaz de expandir o próprio estatuto do discurso ficcional, a fim de retirá-lo do regime do falso. É preciso, todavia, refletir ainda acerca de mais um questionamento: qual é a potência da ficção, dessa fala que, não se opondo por força à noção de verdade, se apresenta como o seu outro?

2.3. A LITERATURA E O QUE (NÃO) ACONTECE: O QUE PODE A FICÇÃO?

> Esse limite é uma chance e uma ameaça, o recurso a um tempo do testemunho e da ficção literária, do direito e do não-direito, da verdade e da não-verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio.
>
> Jacques Derrida

Um dos lugares-comuns amplamente difundidos nos estudos literários contemporâneos é o da relação que Jacques Derrida propôs diversas vezes entre a filosofia e o discurso da literatura em seus textos. Alguns estudos produzidos a esse respeito, como *Derrida e a literatura*: *notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução* (1999), de Evando Nascimento, *Jacques Derrida: literatura, política e tradução* (2013), de Marcos Siscar, *Jacques Derrida: atos de leitura, literatura e democracia* (2009), organizado por Maria Antonieta Pereira e Luiz Fernando Ferreira Sá, e *Nas entrelinhas do talvez: Derrida e a literatura*, de Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2016), atestam o fascínio que a literatura exercia no pensador argelino e o apreço que este teve não apenas pelo aspecto estético, mas principalmente pela potência que ele nela enxergou capaz de desestabilizar as pretensas unidades discursivas e as dicotomias instituídas pela tradição

platônica, aliando-se, dessa maneira, às operações de leituras que marcam o projeto de desconstrução da metafísica. Reconstituir a trajetória de reflexão sobre a literatura nos escritos derridianos, perseguindo os lastros que, para um olhar habituado a procedimentos metodológicos fundamentados na lógica hegeliana, poderiam conduzir à coerência do pensamento e à síntese pacificadora, seria imediatamente impossível, uma vez que o caminho percorrido por Derrida não é orientado por uma lógica de base dialética, e sim por um percurso de disseminações que impede às reflexões se fixar na rigidez de um sistema conceitual. Tendo em vista esse alerta necessário, buscarei percorrer alguns argumentos específicos no que diz respeito à abordagem do discurso literário, de suas possibilidades e de suas implicações éticas a partir de certos escritos derridianos nos quais a literatura surge atrelada a outras noções importantes.

Em seu livro *Morada* (1998), Jacques Derrida indaga sobre o estatuto do literário, partindo da hipótese de que "não há essência nem substância da literatura[8]: a literatura não é, não existe, não se mantém estável [à demeure] na identidade de uma natureza ou mesmo de um ser histórico idêntico a si próprio" (DERRIDA, 2004, p. 22). Impossibilitada de se aferrolhar em um conceito, a literatura produz-se a partir da historicidade que a torna uma instituição móvel. Para Derrida,

> Nenhum enunciado, nenhuma forma discursiva, é intrinsecamente ou essencialmente *literário*, antes e fora da função que lhe atribui ou reconhece um direito, quer dizer, uma intencionalidade específica inscrita imediatamente no corpo social. O mesmo enunciado pode ser tido aqui por literário, numa situação ou segundo convenções dadas, e ali por não literário. É o sinal de que a literariedade não é a propriedade intrínseca de tal ou tal acontecimento discursivo. Mesmo aí onde ela parece *morar* [demeurer], a literatura permanece uma função instável e depende de um estatuto jurídico precário. A sua paixão consiste em que ela recebe a sua determinação de outra coisa que não de si própria. Ao mesmo tempo que encerra o direito de dizer tudo, e a mais selvagem das autonomias, a própria desobediência, o seu estatuto não lhe é no entanto nunca assegurado ou garantido em permanência [à demeure], na sua morada, no interior de um "em casa" (DERRIDA, 2004, p.23).

[8] Tal proposta derridiana de pensar a literatura sem recorrer a um conceito essencialista apresenta ecos anteriores no pensamento de Maurice Blanchot, sobretudo em suas reflexões sobre a escrita e o desaparecimento. Em seu ensaio intitulado "O desaparecimento da literatura", por exemplo, a resposta à pergunta "para onde vai a literatura?" adquire, de imediato, um tom sentencioso e enigmático: "se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento". (BLANCHOT, 2005, p. 285). Mais adiante, porém, avultará no mesmo texto a relação entre o desaparecimento e a não-literatura como a busca da própria literatura e como subterfúgio a fim de não imobilizar a ficção numa estabilidade conceitual: "Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada" (BLANCHOT, 2005, p. 294).

É a ausência de um fundo essencial que abala a suposta literariedade como um fenômeno intrínseco ao texto, denunciando, ao cabo, que a literatura, essa instituição que "pode dizer tudo, aceitar tudo, receber tudo, oferecer tudo e simular tudo" (DERRIDA, 2004, p. 24), apenas garante o seu estatuto na medida em que sua função é outorgada por uma convenção que lhe é exterior, por uma intencionalidade específica assentada no corpo social. Carla Rodrigues reconhece nesse argumento derridiano da exterioridade em que a literatura depende de uma determinação que não seja dela mesma para se definir enquanto tal o aspecto que vincula a sua existência ao outro (RODRIGUES, 2013, p. 49). É importante destacar que, no interior desse aspecto, o território da alteridade constitui um dos pontos nos quais as reflexões de Derrida mantêm um diálogo estreito com o pensamento de Emmanuel Lévinas[9], no momento em que este propõe a ética como o acolhimento do inteiramente outro, em oposição clara aos sistemas filosóficos fundamentados numa dialética que promoveria o retorno do Mesmo, do Idêntico, contraponto que se estabelece, sobretudo, a partir da leitura crítica levinasiana do *Dasein* de Heidegger[10]. Embora a proposta da ontologia heideggeriana consiga romper com a metafísica clássica do sujeito, Lévinas detecta ainda no *Dasein* um entrave que impede ao pensamento da alteridade ultrapassar a tirania do Mesmo. Como saída à redução do outro ao mesmo, o pensador franco-lituano, ao longo das páginas de sua obra *Totalidade e Infinito*, discorre que "é o outro de uma alteridade que constitui o próprio conteúdo do outro, o outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria dentro do sistema, ainda o Mesmo" (LÉVINAS, 1980, p. 26).

Tal desafio de lidar com o infinitamente outro, mantendo a sua dimensão irredutível, surge como um exercício constante que jamais se traduz em termos de uma apreensibilidade, mantendo o outro como um outro sempre por vir. Em outros termos,

---

[9] Cumpre destacar que nos escritos de Lévinas as reflexões ao redor da irredutibilidade do outro desaguam na perspectiva da alteridade irredutível transcendental, ao passo que em Derrida a discussão sobre o outro esquiva-se do pano de fundo metafísico, estendendo o aspecto irredutível a toda e qualquer alteridade.

[10] Um dos pontos críticos em relação à ontologia de Heidegger apontados por Lévinas em *Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger* diz respeito ao modo como o pensamento heideggeriano, ao estabelecer uma primazia do ser, reduziu o Outro ao Mesmo. Lévinas, por sua vez, buscando o outro do ser, ataca a filosofia de Heidegger de modo incisivo afirmando que esta seria "uma tentativa de estabelecer a pessoa – enquanto lugar onde se efetua a compreensão do ser –, renunciando a qualquer apoio no Eterno. No tempo original, ou no ser para a morte, condição de todo o ser, ela descobre o nada em que assenta, o que significa também que não assenta em nada que não seja ela própria. Soberania que se deve à nossa indigência; ela não tem triunfo nem recompensa. Dessa forma, a ontologia de Heidegger dá os acordes mais trágicos e torna-se o testemunho de uma época e de um mundo que talvez amanhã será possível ultrapassar" (LÉVINAS, 1997, p. 111).

esse acolhimento para Derrida se torna possível no espaço literário, acolhimento que, permanentemente diferido, não imobilizando e nem encerrando o outro na lógica do Mesmo, é capaz de manter no outro o segredo, a cripta, aquilo que, sendo indizível, se furta à nomeação. Termo importante, sobretudo nos últimos escritos derridianos, a noção de segredo aparece como uma (im)possibilidade que atua ao mesmo tempo na linguagem, mas para além dela, excedendo-a, escapando à clausura das palavras e, por essa mesma razão, impondo-se ao lado de tantos outros indecidíveis que não se deixam apreender por um campo conceitual cujo intuito metafísico, na lógica identitária, seria estabelecer o retorno à presença a si. Na direção contrária, o segredo para permanecer enquanto tal, sendo segredo absoluto e inviolável, em sua etimologia latina *(se cernere)*, implicando a ideia de dissociação, deve se impor como abismo que separa e que impossibilita o próprio segredo de se localizar em qualquer polo de uma oposição binária que pretenda pôr de um lado o verdadeiro e de outro o falso, o real e o ficcional. Em *Paixões* (DERRIDA, 1995), por exemplo, ensaio publicado em 1993, Derrida faz retinir em silêncio a potência incomensurável e indecifrável do segredo, mantendo neste a sua condição de estranho, de estrangeiro à própria linguagem:

> [o segredo] se cala, não para deixar uma palavra na reserva ou na retaguarda, mas porque permanece estranho à palavra, sem que se possa dizer, sintagma distinto, "o segredo é o que, na palavra, é estranho à palavra". Ele não está na palavra tanto quanto é estranho a ela. Não responde à palavra, não diz "eu, o segredo", não corresponde, não responde: nem por ele nem a ninguém nem perante seja quem for ou perante seja o que for. Não resposta absoluta à qual nem mesmo se poderia pedir a conta ou um adiantamento por conta, dar recibo, desculpas ou "*discontus*", tantas artimanhas, sempre, para envolvê-lo num processo filosófico, ético, político, jurídico, etc. O segredo não dá lugar a processo algum. Nem é um "efeito de segredo". Ele pode dar-lhe lugar na aparência (e até o faz sempre), pode se prestar a isso, mas nunca se rende a isso. (DERRIDA, 1995 p. 45-46).

Em 1999, com a publicação de *Donner la mort*, Derrida retorna às reflexões desse segredo cuja condição ambivalente torna sua habitação na linguagem uma aporia, uma possibilidade impossível, propondo uma articulação entre a responsabilidade e o segredo. Após um longo excurso de leitura das teses de Jan Patočka sobre as origens do fenômeno religioso, nas quais há um vínculo estreito entre as noções de responsabilidade e de segredo, de modo que este último apenas seria pensável dentro de uma concepção de mistério sagrado que obstrui pelo temor diante do inominável, da alteridade divina, a possibilidade de o próprio segredo ser enunciado, Derrida resgata a narrativa bíblica que versa sobre o episódio do sacrifício de Isaac a fim de analisar como a responsabilidade

abraâmica – em outros termos, a resposta, a injunção a responder o apelo divino – deriva de um silêncio sacrificial, de um obediência ao dever traduzido na fórmula do "eis-me aqui" no momento em que Deus interpela Abraão a sacrificar seu único filho. A narrativa bíblica, não apresentando uma justificativa aos leitores para os desígnios divinos, faz entrever que há um segredo entre a figura de Deus e a de Abraão; porém, mais adiante, o segredo se adensa ainda em outro plano, visto que Deus não explica tampouco ao próprio Abraão os motivos pelos quais determina a exigência da morte do filho. A resposta a essa interpelação da alteridade divina – resposta que se revela incondicionalmente como um compromisso de estabelecer uma decisão, mantendo o segredo, desdobra-se, retirando-se o fulcro metafísico, como uma infinita responsabilidade que se firma com o inteiramente outro, como uma decisão que invariavelmente põe em xeque a ideia de decisão como a emergência da autonomia de um sujeito. Ao contrário, Derrida propõe, nessa leitura, uma autonomia que seja antes atravessada pela heteronomia, pelo apelo do outro que convoca o sujeito a tomar uma decisão, reafirmando a proposta levinasiana, e dando um caráter de singularidade a esse mesmo gesto:

> Lévinas pretende nos recordar que a responsabilidade não é a responsabilidade minha para comigo mesmo, que a minha ipseidade é originada a partir do outro como se ela fosse secundária ao outro, sendo responsável e mortal em função da posição da minha responsabilidade diante do outro, pela morte do outro e em sua face. Primeiramente, é porque o outro é mortal que minha responsabilidade é singular e "inalienável" (DERRIDA, 1999, p. 70).[11]

É possível estabelecer um paralelo entre esse tipo de responsabilidade cuja manutenção imprescindível do segredo assoma como saída ética para o acolhimento do inteiramente outro e a literatura como uma instituição que, não imobilizando a palavra, seria capaz de manter na linguagem sua potência *nem* afirmativa e *nem* negativa, assegurando o segredo em sua condição de segredo, de uma cripta que pode indecidivelmente se revelar, mas, ao mesmo tempo, se ocultar no abismo vertiginoso que se perfaz mediante a singularidade do acontecimento (in)visível elaborado no e pelo discurso literário. Pode ser esse um ponto de partida para se pensar a ética em relação aos textos ficcionais que têm o Holocausto como mote, uma vez que a aproximação, de um lado, e a manutenção do indizível, de outro, entram em consonância com a aporia que caracteriza o gesto testemunhal da ficção: substituir a singularidade em seu caráter insubstituível. Paradoxalmente, a insubstitutibilidade é aquilo que deve ser exemplar, ou seja,

[11] Tradução minha.

substituível[12], fazendo com que o testemunho seja desde já uma repetição, ou pelo menos uma repetibilidade que põe em cena um acontecimento sem acontecimento[13] (DERRIDA, 2004, p. 38).

Essa condição de se repetir, de iterabilidade, pode ser também articulada com a ética, a partir da conexão que Elizabeth Muylaert Duque-Estrada propõe entre a literatura e a sobrevida, temática de igual modo cara a Derrida e investigada, por exemplo, em *Apprendre à vivre enfin,* entrevista concedida a Jean Birnbaum. A noção de sobrevida como um modo de "viver após a morte", por meio das marcas do que já se foi, como a inscrição de um rastro que permanece aí, sempre repetível, disponível, mantém uma relação indissociável com a literatura em sua potência de pôr em jogo aquilo que acontece e aquilo que não acontece, numa direção, portanto, em que "o evento já cruza no interior de si mesmo o arquivo do "real" e o arquivo da "ficção"[14] (DERRIDA apud DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 14). Excedendo "a oposição entre o real e o irreal, o atual e o virtual, o efectivo e o fictício" (DERRIDA, 2004, p. 100), a sobrevida, implicando presença e ausência ao mesmo tempo e valendo-se do caráter de repetibilidade, atua sobre um mesmo acontecimento produzindo efeitos a cada ato de memória ou de arquivamento. Segundo Duque-Estrada:

> É neste sentido que a história do que aconteceu se confunde com a história "espectral", "fantasmática", "ficcional", do que não aconteceu: o arquivo do real e o arquivo da ficção cruzam-se no cerne do acontecimento. E assim, recusando os termos do pensamento metafísico tradicional, que separa o "real"

---

[12] Ao discorrer sobre a substituição no gesto que implica a necessidade de o singular ser universalizável para funcionar como testemunho, Derrida explica: "O insubstituível deve deixar-se substituir *in loquo*. Ao dizer: juro que digo a verdade aí onde fui o único a ver ou a ouvir, onde sou o único a poder atestá-lo, é verdade na medida em que quem quer que estivesse *no meu lugar*, nesse instante, teria visto ou ouvido ou tocado a mesma coisa, e poderia repetir exemplarmente, universalmente, a verdade do meu testemunho" (DERRIDA, 2004, p. 38)

[13] Essa formulação de um acontecimento sem acontecimento não deve conduzir a uma negação da historicidade do evento. Ao contrário, o acontecimento apresenta-se como ausência do acontecimento, na medida em que se considera que o que já aconteceu não se encontra mais presente em sua pontual singularidade. Segundo Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, elucidando a problemática do acontecimento e citando um trecho em que Derrida analisa o 11 de setembro: "É indiscutível que algo realmente aconteceu; contudo, Derrida percebe uma incontornável complexidade na "realidade", na "objetividade", deste acontecimento: "Alguma coisa" aconteceu, temos a sensação de não a ter visto se aproximar, e certas consequências inegavelmente se seguirão à "coisa". Mas essa mesma coisa, o local e o significado de "acontecimento", permanece inefável, como uma intuição sem conceito, uma unicidade sem qualquer generalidade no horizonte ou sem horizonte algum, fora de alcance para uma linguagem que admite sua impotência e é assim reduzida a pronunciar mecanicamente uma data (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 16-17).

[14] O que, a princípio, poderia parecer uma oposição entre arquivo do real e arquivo da ficção não corresponde como indica Elizabeth Muylaert Duque-Estrada a esferas apartadas uma da outra, uma vez que todos os acontecimentos para Derrida são atravessados tanto pelo que aconteceu como pelo que não aconteceu (DUQUE-ESTRADA, 2014, p.14).

> (“aquilo” que aconteceu) da ficção (“aquilo” que não aconteceu), que marca uma linha divisória entre duas instâncias excludentes, Derrida aponta o caráter mais complexo desta relação e vai além da estrutura binária opositiva: uma precisa da outra para existir, nem uma nem outra tem existência própria fora desta relação diferencial. Não há realidade (“aquilo” que aconteceu) sem ficção (“aquilo” que não aconteceu) e vice-versa (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 15).

Cabem aqui duas considerações importantes, ainda que breves, sobre dois termos que se articulam no decorrer das reflexões derridianas, a noção de fantasma e a de rastro, sem pretender, todavia, encerrar a discussão – já que esta pode se desdobrar em infinitas possibilidades, de acordo com os caminhos que se escolhem traçar pelos textos de Derrida – mas ao menos com o objetivo de suspender momentaneamente o inabarcável debate teórico em torno da literatura. Em sua conferência *História da mentira: prolegômenos*, Derrida recorda como o termo fantasma (*phantasma*) apresenta uma conotação incapaz de se situar numa zona de segura definição, não se deixando apreender *nem* pela noção de verdade *nem* pela noção de mentira:

> Como se sabe, em grego, phántasma significa também aparição do espectro: fantasma ou alma de outro mundo. O fabuloso e o fantasmático têm um traço em comum: *stricto sensu* e no sentido clássico desses termos, eles não pertencem nem ao verdadeiro nem ao falso, nem ao veraz nem ao mentiroso. Antes, assemelham-se a uma espécie irredutível do simulacro ou da virtualidade. É certo que não constituem verdades ou enunciados verdadeiros propriamente ditos; tampouco são erros, enganos propositados, falsos testemunhos ou perjúrios (DERRIDA, 1996, p. 7).

Sob o signo de tal indecidibilidade, é que o aspecto fantasmático que caracteriza a literatura enquanto instituição que põe em cena o acontecimento sem acontecimento – jamais passível de subsumido por um sistema de oposições binárias – relaciona-se também com o rastro, amplamente discutido ao longo de diversos textos derridianos. O rastro atravessa de modo constituinte a própria linguagem, porquanto esta, longe de capturar mimeticamente o real, a presença a si das coisas, nomeia de um lado o rastro e, de outro, a ausência do rastro, num jogo ambivalente que impede recuperar ou fixar qualquer possibilidade de uma origem. O rastro originário implica a sua aparição e seu apagamento simultaneamente. Em *Margens da filosofia*, essa argumentação ocupa um parágrafo bastante preciso:

> Uma vez que o rastro não é uma presença, mas o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia, ele não tem propriamente um lugar, o apagamento pertence a sua estrutura. Não apenas o apagamento que deve poder surpreendê-la, sem o qual ela não seria rastro, mas indestrutível e monumental substância, mas o apagamento que desde o início o constitui como rastro, que o instala na mudança de lugar e o faz desaparecer na sua aparição, sair de si na

> sua posição. O apagamento do rastro precoce (die Frühe Spur) da diferença é portanto "o mesmo" que o seu sulcamento no texto metafísico. Este deve ter guardado a marca daquilo que perdeu ou reservou; pôs de lado. O paradoxo de uma tal estrutura é, na linguagem da metafísica, esta inversão do conceito metafísico que produz o efeito seguinte: o presente torna-se signo do signo, rastro do rastro. Ele não é mais aquilo para que em última instância reenvia todo reenvio. Torna-se uma função numa estrutura de reenvio generalizado. É rastro e rastro do apagamento do rastro (DERRIDA, 1991, p. 58).

É nesse terreno indecidível delineado pela estrutura ambivalente do rastro que implica presença-ausência e nas malhas do direito de a literatura de dizer *tudo a respeito de qualquer coisa* que se abre a dimensão ético-política, em termos do que Derrida pensa como uma máxima responsabilidade para com a sobrevida. Tal máxima responsabilidade deriva de uma não responsabilidade da literatura em relação a qualquer objeto particular, já que a simples responsabilidade encerraria a literatura numa teleologia ordenadora, em oposições do tipo alienação *versus* engajamento. A máxima responsabilidade, pois, fundada na irresponsabilidade, na recusa à resposta com o pensamento ou com a escrita a poderes constituídos, é o que garante a abertura à alteridade e o compromisso com o porvir, com a tarefa de repensar a política, não mais sob o signo de uma determinação, da estabilidade de uma clausura identitária, e sim sob o movimento de aproximação do inteiramente outro.

3 DIÁRIO DA QUEDA

3.1. NOTAS EM TORNO DA CRÍTICA

Se nos anos que seguiram à publicação de *Diário da queda* em 2011 houve, de um lado, uma série de comentários calorosos pela inventividade com a qual Michel Laub construiu a narrativa, atualizando na literatura contemporânea a temática do Holocausto, de outro lado, as produções acadêmicas que surgiram nesse ínterim apontam para uma escassez da fortuna crítica sobre a obra. Destaco, dentre alguns trabalhos produzidos, o artigo de Laura Assis e Karl Erik Schollhammer, "Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub" (2013), "Memória, identidade e imaginário em *Diário da queda*, de Michel Laub", de Simone Damasceno Guardalupe e Mairim Linck Piva, "Diário da queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade (2013)", de Leniza Kautz Menda, e a dissertação de Mônica Klein de Azevedo intitulada *O narrador de Diário da queda, de Michel Laub, e a representação da memória na narrativa contemporânea* (2015).

Laura Assis e Karl Erik Schollhammer, partindo das reflexões teóricas propostas por Peter Brooks, Paul Ricoeur e Hal Foster, analisam o romance de Laub, focalizando a maneira como a elaboração da temporalidade da narrativa em *Diário da queda* se relaciona intrinsecamente com a experiência traumática, visto que no plano da enunciação entrecortado do narrador se inscreve a manifestação formal das marcas do trauma. A partir das reflexões de Peter Brooks e Paul Ricoeur com a noção de temporalidade e a proposta do realismo traumático encetada por Hal Foster, Assis e Schollhammer avaliam que,

> em sua dimensão episódica, o livro de Michel Laub apresenta tanto acontecimentos específicos da vida do narrador e de sua família como eventos históricos relacionados ao povo judeu e, principalmente, Auschwitz. Já a dimensão configurante é construída por meio de um discurso que relaciona eventos distintos e separados tanto por distâncias temporais como espaciais. E é por meio do agenciamento da narração dos episódios e da organização do discurso que o que chega até o leitor é um texto que não se organiza cronologicamente, mas em um movimento de relação entre pontos de contato nos eventos ocorridos. Diretamente relacionado à execução deste agenciamento temporal está também o fato de que a memória é o fio condutor de *Diário da queda*, uma vez que atua não apenas no nível da seleção dos eventos que formam a narrativa, já que é capital para a fábula, como também é essencial na configuração da diegese, traçando os caminhos do discurso e organizando a enunciação. O discurso do narrador emula, ainda, uma espécie

> de confissão que, apesar de arduamente construída, guarda características próprias do gênero, como o desvio e o adiamento (ASSIS; SCHOLLHAMMER, 2013, p. 59).

O estudo de Schollhammer e Assis revela-se instigante na medida em que a perspicácia analítica com a qual os autores explicitaram as relações que se travam entre o discurso do narrador e a temática do Holocausto, bem como os efeitos gerados pelo evento traumático em termos estruturais da narrativa, deixa entrever claramente a forma como a seleção dos episódios se circunscreve a uma lógica de temporalidade marcada, na trilha de Paul Ricoeur, pela concordância-discordância, como se na combinação das dimensões cronológica e não-cronológica a trama articulasse acontecimentos de ordem individual e coletiva, formando, ao cabo, uma totalidade temporal.

Percorrendo as sendas do trauma, porém a partir de outro ponto de vista, o artigo de Leniza Kautz Menda "Diário da queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade" analisa as formas pelas quais a transmissibilidade da memória traumática da Shoah se torna possível ao longo da narrativa, perpassando a constituição da subjetividade da figura paterna e do narrador-filho, mediante a herança legada pelo avô sobrevivente de Auschwitz. Optando por um recorte que alude a referências de ordem psicanalítica, a autora defende que

> A transmissão transgeracional é potencialmente desestruturante para a geração receptora, pois não há circulação de palavras ou afetos. Os valores transmitidos pelo pai ao filho (narrador) trazem à tona o trauma do Holocausto vivido pelo avô e a opressão e a perseguição sofridas pelo povo judeu nos mais diversos lugares e tempos históricos. Dessa forma, quando o filho resolve se transferir de escola judaica para a não judaica (gói), com o intuito de apoiar e tentar reatar os laços com o colega João, que fora ferido na queda, há, no inconsciente do pai, uma erupção de sentimentos persecutórios. 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 (MENDA, 2013, p. 25).

Para além da constatação do caráter desestabilizador do processo de transmissão da memória, vale destacar ainda da crítica de Menda a reflexão em torno do título, considerado

> significativo, porquanto faz menção à queda planejada de João durante seu décimo terceiro aniversário e aos traumas daí decorrentes: à queda moral do avô e seu suicídio após anos de uma vida aparentemente normal; à queda do pai acometido pelo Alzheimer; e à própria queda do narrador-personagem consumido pelas drogas e pelo álcool. As sucessivas quedas fazem parte da cadeia transgeracional (MENDA, 2013, p. 29).

Numa direção bastante diversa, com uma abordagem que salienta pontos interessantes e não explorados em outras análises do romance de Laub, o texto de Simone Damasceno Guardalupe e Mairim Linck Piva relaciona as dimensões da memória e da identidade a algumas imagens significativas na narrativa, como a da queda e a da vertigem, numa linha de investigação pautada pela Crítica do Imaginário desenvolvida na esteira dos trabalhos de Gilbert Durand, a fim de demonstrar a ambivalência que envolve tanto a queda como a vertigem, ora associadas à negatividade da morte encalacrada pela insistência do narrador do romance na inviabilidade da experiência humana, ora vinculadas a uma perspectiva de renascimento, de possibilidade de construção de um recomeço:

> A queda é uma imagem recorrente na rememoração dos três homens da família, e pode estar associada à memória judaica, à memória dos familiares, à morte e também ao renascimento. Em relação ao renascimento, pode-se pensar que, além dos símbolos catamórficos, a narrativa caracteriza-se pela presença do Regime Noturno da imaginação, no qual há a inversão do sentido de morte, há uma esperança de recomeço, como observamos na passagem que descreve a chegada do avô ao Brasil, onde ele "renasce" tentando apagar de sua mente, de sua identidade, as imagens de tudo o que vivenciou. Há também o renascimento da personagem João após a queda, a qual proporcionou uma significativa mudança de comportamento. Além disso, há também a esperança de um recomeço através do nascimento de um filho – verificada no momento em que cada um dos homens da família se torna pai. Essa esperança de recomeço é um dos motivos pelo qual o narrador faz o seu 'diário da queda', destinado ao seu filho (GUARDALUPE; PIVA, 2015, p. 187).

Outro ponto salutar e que merece ser ressaltado na crítica de Guardalupe e Piva é a alusão, ainda que sorrateira, ao trabalho de Maurice Halbwachs, uma vez que a perspectiva imbricada que este propõe entre a formação da memória individual e a memória coletiva se apresenta como um viés proveitoso para se explorar as maneiras como a memória do narrador de *Diário da queda* excede a tradicional fala sobre si mesmo, lançando-se num discurso que inevitavelmente expõe a subjetividade à dimensão coletiva da memória da *Shoah*.

Por último, destaca-se também a leitura empreendida por Mônica Klein de Azevedo, que, em sua dissertação de mestrado, recruta alguns teóricos, como Walter Benjamin, Ivan Izquierdo, Aleida Assman e Paul Ricoeur, a fim de empreender uma análise do romance de Laub, recuperando noções vinculadas ao estudo da memória e focalizando, especificamente, as maneiras como esta se constitui diante de uma experiência traumática que necessariamente a atravessa. O trabalho de Azevedo, para

além de se concentrar em algumas discussões interessantes sobre os relatos dos quais o narrador de *Diário da queda* se vale para elaborar o próprio relato, possui ainda o mérito de se assentar em concepções que afastam imediatamente qualquer perspectiva de cunho totalizante, assumindo, ao contrário, uma abordagem que reconhece o caráter lacunar e fragmentário da rememoração em face da impossibilidade de ceder à memória a capacidade de reconstituir o acontecimento em sua completude[15]. A relação entre rememoração, escrita e trauma, como também os percalços da representação da barbárie por uma memória cindida associados ao efeito de dispersão e de fragmentação são motivos recorrentes da argumentação de Azevedo:

> Um texto de caráter autobiográfico, sob a perspectiva da dissociação, ou do trauma, deixa de conter uma unidade estrutural, apresentando o fragmento como modo de expressão da existência. O recurso da fragmentação está ligado ao tema da violência histórica e leva à necessidade de repensar a história, porque é preciso que se observem atentamente os acontecimentos passados, tendo em vista que eles refletem as ruínas de suas catástrofes no presente. Assim, a literatura ganha expressão ao buscar esses restos gerados pela repressão e o trauma. Como afirma Seligman-Silva (2012a), "sem catástrofe não há o que representar, mas ela dificulta a representação", visto que, ao torná-la compreensível, perde-se sua especificidade. Por isso, a principal característica da narração do trauma é a impossibilidade de retratá-lo em sua totalidade (AZEVEDO, 2015, p 43).

Tomarei como ponto de partida, da mesma maneira, o aspecto fragmentário que participa da constituição narrativa do romance de Michel Laub como modo de expressão; no entanto, proponho um percurso num outro caminho: desviando-me do vínculo entre fragmentação textual e trauma explorado por Mônica Klein de Azevedo, tencionarei discutir, na esteira de algumas reflexões propostas por Maurice Blanchot, a relação entre fragmento e escrita, na tentativa de pensar *Diário da queda* como uma escrita do fragmento.

[15] Inviabilizada a alternativa de uma reconstrução integral do passado por meio da escrita, sobretudo em função do obstáculo impelido pelo trauma, Azevedo admite que, "ao narrar uma experiência traumática, não é possível assimilá-la a partir de sua totalidade, esse relato se organiza por meio de uma fragmentação de linguagem, ou seja, não há como alcançar a totalidade do fato, senão algo difuso" (AZEVEDO, 2015, p. 29).

3.2. FRAGMENTOS PARA UM DIÁRIO

> Fala de fragmento: é difícil aproximar-se dessa palavra. "Fragmento", um substantivo, mas com a força de um verbo, no entanto ausente: fratura, frações sem restos, a interrupção como fala quando a interrupção da intermitência não interrompe o devir mas, ao contrário, o provoca na ruptura que lhe pertence. Quem diz fragmento não deve dizer apenas fragmentação de uma realidade já existente, nem momento de um conjunto ainda por vir.
>
> Maurice Blanchot

Nos moldes de uma lógica ordenadora e de base essencialista, a ideia de fragmentação existiria apenas em função de um Todo do qual o fragmento faria parte – concepção, aliás, facilmente verificada nos usos mais corriqueiros da palavra fragmento. Contudo, sendo o Todo inabarcável no campo da representação, seria possível desprender a noção de fragmento desse mesmo Todo que, desde o momento inicial, se revela impossível? Na suposição de que estaríamos fadados a necessariamente partir do fragmento para uma reconstituição plena do Todo, a tarefa forçosa se encaminharia sempre a uma visão idealista e, ao cabo, estática, posto que, uma vez solucionado o enigma das partes, o Todo deixar-se-ia ver em sua completude, e, portanto, os dilemas que envolvem a tradução do acontecimento, as tensões entre linguagem e representação seriam pacificados, reduzindo qualquer debate a uma mera repetição do já conhecido. Afastada essa primeira hipótese, se é possível pensar o fragmento desvinculado da lógica do Todo, quais seriam as implicações éticas de liberá-lo dessa conformação ordenadora e lançá-lo à sua própria deriva?

Maurice Blanchot, ao assumir o desafio de se pensar a noção de fragmento para além da tradição que sempre a manteve subordinada à ideia de Todo, sugere uma compreensão fundada na dispersão, considerando que o fragmento se manifesta enquanto ruptura não mais de uma totalidade que poderia ser facilmente localizada, e sim, ao contrário, como algo que irrompe em sua própria descontinuidade, sem vínculo com qualquer elemento precedente. Em seu ensaio "Fala de fragmento", dedicado à análise da poesia de René Char, o crítico francês discorre sobre uma outra relação que nos é dada mediante a violência que o fragmento impõe, na medida em que este abala e ultrapassa tanto os limites instituídos pela integridade substancial como os da proposição dialética. Não se deixando capturar, portanto, por nenhuma das duas instâncias,

> a fala de fragmento não é nem única, mesmo que quisesse sê-la. Ela não está escrita em razão de nem tendo em vista a unidade. Tomada em si própria, é verdade, ela surge em sua fratura, com suas arestas cortantes, como um bloco ao qual nada parece agregar-se. Pedaço de meteoro, destacado de um céu desconhecido e impossível de conectar a algo possível de conhecimento (BLANCHOT, 2007, p. 42).

A ideia de uma fala fragmentária que irromperia, prescindindo de uma unidade, reaparece em outras reflexões blanchotianas, mas de maneira interessante no texto sobre Nietzsche. Após argumentar sobre o princípio de incompletude, da insuficiência que constitui a fala de fragmento, Blanchot destacará o aspecto do limite como preponderante para a emergência dessa fala:

> A fala de fragmento só é fala no limite. Isso não quer dizer que ela só fale no final, mas que em todos os tempos ela acompanha e atravessa todo saber, todo discurso, com uma outra linguagem que a interrompe atraindo-a, sob a forma de um desdobramento, para o exterior onde fala o interrompido, o final que não termina. (BLANCHOT, 2007, p. 124)

A princípio, todavia, estabelecer uma relação entre a tarefa benjaminiana de reescrever a história da barbárie e a fala insólita sugerida por Blanchot, fala que surge no limite, fraturada, inviabilizando qualquer restituição do fragmento a um todo, pode ser um risco. Haveria, por exemplo, a objeção de que tal noção de fragmento afastaria, de antemão, qualquer possibilidade de se obter um conhecimento fundamentado numa metodologia capaz de trazer à tona uma verdade histórica e, assim, o discurso construído no interior dessa concepção lacunar tenderia a ter sua relevância desqualificada. Porém, uma vez que se reconhece contemporaneamente a impossibilidade de a linguagem estabelecer um enleio mimético de espelhamento com o real, a lógica do fragmento proposta por Blanchot poderia ser uma das maneiras de se aproximar de um acontecimento como o Holocausto, que permanece duplamente diferido de si mesmo: em primeiro lugar, pela própria condição de acontecimento narrado e, portanto, de acontecimento atravessado pela força do não-acontecimento, para recordar o fio de leitura estirado por Jacques Derrida; em segundo lugar, pelo aspecto traumático que obnubila a possibilidade de as vítimas narrarem de maneira coesa os horrores vivenciados nos campos de concentração. Incontornavelmente, o fragmento é o que resta e, não obstante a sua potência inquietante e indefinível, é nele que se desdobram as possibilidades de uma narração que assuma o compromisso ético de falar por aqueles que não podem falar, mantendo e respeitando a distância intransponível que separa paradoxalmente os elos intergeracionais.

Diário da queda, ao assumir uma composição narrativa fragmentária, em capítulos que não mantêm necessariamente uma sequência linear, não só atesta a impossibilidade de representação advinda dos obstáculos impostos pelo trauma, mas revelam, sob o signo da fala do fragmento, que a matéria dificultosa da narração vem à tona a partir de um limite que impede, a todo custo, a captura das memórias num quadro mimético estável. É nas malhas da dispersão, em progressão descontínua, na qual se alternam cenas da infância, definições enciclopédicas de um mundo idealmente produzido nos cadernos do avô e tensões familiares com a figura paterna, que a obra perfaz um movimento que parece impedir o acesso a um fundo essencial que não seja a inquietude de acontecimentos que por si mesmos já seriam suficientes para criar o efeito de impacto. Mesmo que as tensões que transcorrem ao longo da narrativa pudessem ser agrupadas em dois núcleos – o Holocausto, em certa medida, e a queda de João, em outra – lançando reverberações posteriores nos dilemas éticos que vão se construindo, a noção de fragmento como algo que se manifesta no limite torna tanto a queda como o Holocausto dois acontecimentos inapreensíveis. O fragmento promove a interrupção e produz um incômodo, uma espécie de inquietude que se associa à ausência do acontecimento no momento mesmo em que este é narrado, já que ambas as experiências de choque se desenrolam num tempo passado e não correspondem, pois, ao tempo da enunciação feita pelo narrador. O acontecimento perdura no texto, portanto, enquanto linguagem, não como representação do que aconteceu, mas como a exposição de uma fratura, de uma insuficiência que participa da própria lógica do fragmento.

Em outro sentido, a narrativa escrita fragmentária que se dá a ver em *Diário da queda* pode ser lida como uma estratégia que, em última instância, resguarda o abismo existente entre o eu e a alteridade. Nesse ponto, é preciso considerar que as reflexões blanchotianas sobre o fragmento articulam-se com a noção de exterioridade ou, em outras palavras, com o que ele denominou como *fora* em inúmeros de seus escritos. Tal atração pelo *fora* se alinha com algumas aspirações teóricas que caracterizam até certo ponto projetos como os de Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Phillipe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, reconhecidos numa linha a que se convencionou designar de estudos pós-estruturalistas – estudos dos quais Maurice Blanchot se destaca como um dos precursores. É mais do que notável que um dos pontos fulcrais nas discussões encetadas por tal linhagem desdobra-se em torno da emergência da alteridade, nas possibilidades de estabelecer um pensamento da diferença que considere o outro não a partir do *Eu* como

parâmetro, e, nesse ponto, a ideia do *fora* em Blanchot se anuncia como uma tentativa de fazer emergir o outro, o *estrangeiro*, aquele que não pode partilhar uma palavra em comum, de maneira a não deixar se subsumir pela lógica identitária do Mesmo.

Nesse sentido, a escrita do fragmento em *Diário da queda* daria a ver o aspecto de incompletude e de abismo que impede, ao cabo, a captura da alteridade, a transformação do outro no Mesmo, nas sendas do Idêntico, manifestando o fora como uma paixão a ser perseguida, mas impossível de ser apreendida. Mesmo que haja um movimento na direção da construção de elos intergeracionais entre a figura do avô, do pai e do filho ao longo da narrativa, ao mesmo tempo há um deslizamento que se impõe entre esses elos, apontando para uma identificação e impossibilidade de identificação. É essa dupla condição de aproximação e distanciamento que separa e une os personagens, fazendo com que as memórias do narrador sejam perpassadas pelas memórias do pai, do avô, mas, às últimas consequências, atestando que essas mesmas memórias não se apresentam como uma totalidade. O narrador, mesmo produzindo um relato memorialístico que salienta os efeitos da herança intergeracional, pontilha também, por exemplo, o aspecto que marca as diferenças entre os três: "Meu pai não tem o mesmo nome do meu avô. Eu não tenho o mesmo nome do meu pai. Há uma série de coisas que não herdei dele também: o cabelo, o nariz, a grafia" (LAUB, 2011, p. 110).

Fala de difícil aproximação, como sugere Blanchot, a fala de fragmento irrompe na estrutura narrativa, arrastando os elementos para um ponto em que as convergências identitárias devem ser suspensas em favor da diferença que preserva a singularidade do outro: singularidade do avô, sobrevivente de Auschwitz, cuja experiência intransferível, no entanto, deve ser preservada por procedimentos de manutenção da memória pelos sucessores; singularidade do pai, cuja experiência de choque diante da leitura de Primo Levi e de saber que seu pai vivenciou os horrores dos campos de concentração o impele a levar Auschwitz como um assunto recorrente ao longo de sua vida; singularidade do narrador, que experienciou questionamentos éticos após a queda de um amigo *gói* numa festa e ao perceber que, pertencendo a uma família judaica, não se identificava com as tradições de sua família. O fragmento, portanto, para além da estruturação dos capítulos, perpassa também os personagens que transitam na narrativa. O avô, o pai, o filho, três gerações que mantêm uma relação de proximidade, mas ao mesmo tempo impossibilitadas de serem confundidas e planificadas num elo comunal sólido. O avô, o

pai, o filho, três gerações ligadas pelo fragmento que as separa, resguardando na alteridade o seu aspecto singular.

3.3 AUSCHWITZ: UM RASTRO, TRÊS GERAÇÕES

> Escrevo sim, para enterrar e honrar os mortos, sobretudo se eu for historiador. Escrevo também para enterrar talvez meu próprio passado, para lembrá-lo e, ao mesmo tempo, dele me livrar. Escrevo então para poder viver no presente. Escrevo, enfim, para me inscrever na linha de uma transmissão intergeracional, a despeito de suas falhas e lacunas.
>
> Jeanne-Marie Gagnebin

O romance *Diário da queda (2011)*, do escritor e jornalista Michel Laub, nascido em Porto Alegre e neto de um sobrevivente do Holocausto, poderia ser arrolado como mais uma obra em torno de Auschwitz. Ao mesmo tempo, o romance *Diário da queda* (2011), do escritor e jornalista Michel Laub, nascido em Porto Alegre e neto de um sobrevivente de Holocausto, *não* poderia ser arrolado como *mais uma obra* em torno de Auschwitz. Se por um lado a memória da catástrofe se inscreve, de alguma maneira, na narrativa, por outro lado, há desde o início uma tensão entre o acontecimento histórico e a memória intergeracional, abarcando as figuras do narrador que se autoengendra, do pai, e do avô, sobrevivente de Auschwitz, impedindo que a abordagem da temática estabeleça uma fronteira bem delimitada entre história coletiva e história individual, narração de si e narração do outro.

A tentativa de compreensão dos laços familiares é, ao longo do romance, incontornavelmente, atravessada pela tentativa de lidar com a sombra do genocídio, bem como de seus efeitos posteriores. Do mesmo modo, pode-se dizer que semelhante empreendimento é uma forma também de lançar, na contemporaneidade, novas indagações éticas sobre as possibilidades de discutir um evento histórico de proporções catastróficas como Auschwitz. O narrador parte do reconhecimento de que tudo já foi escrito sobre o tema e da sensação de inutilidade de se acrescentar mais notas de pés de página a respeito, mas não opta, a despeito de tal observação, por deixar de narrar, uma

vez que a história de suas relações familiares se entrelaça diretamente com as consequências da *Shoah*:

> 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. (LAUB, 2013, p. 9)

O gesto de *repetir essas ideias*, todavia, longe de favorecer a reiteração de formas de escrita já convencionadas sobre o assunto, constrói-se paradoxalmente no interior do romance, assumindo o desafio de não repetir, repetindo. No plano formal, a palavra Auschwitz, por exemplo, é a que mais se repete, retornando a todo instante da obra. De outro lado, a repetição caracteriza também o gesto do pai, bem como as consequências que sua postura em relação aos campos de concentração gerou posteriormente na infância do narrador:

> Alguma coisa muda quando você vê o seu pai repetindo a mesma coisa uma, duas ou quinhentas vezes, e de repente você não consegue mais acompanhá-lo, se sentir tão afetado por algo que aos poucos, à medida que você fica mais velho, aos treze anos, em Porto Alegre, morando numa casa com piscina e tendo sido capaz de deixar um colega cair de costas no aniversário, aos poucos você percebe que isso tudo tem muito pouca relação com a sua vida. (LAUB, 2013, p. 36)

A simples repetição de um evento traumático não-vivenciado pelo sujeito, em confronto com a experiência traumática de um evento cotidiano que se deflagra em sua concretude diante do narrador, pareceria se encaminhar a uma espécie de esvaziamento de sentido:

> Falar hoje sobre a mãe de João e o meu avô é deturpar o relato com o enfeite da lógica, da retórica e do ritmo, como quando você sabe que a plateia ficará impressionada se você deixar as cenas violentas para o final, as mais chocantes e cruéis, as que causam mais identificação e pena um instante antes da catarse, e com o tempo e a experiência e a leitura reiterada de É isto um homem? você aprende a fazer isso muito bem, e reproduzir isso sem que em nenhum momento sofra de verdade, porque o sofrimento se esgota na primeira ou na segunda ou na terceira vez em que você narra as atrocidades, a voz grave que você aprendeu a fazer quando informa que um milhão e meio de adultos chegaram a Auschwitz, e começaram a trabalhar, e dormiram e comeram sob o regime do campo (...) você pode repetir isso até cansar porque nunca mais vai sentir o que sentiu aos catorze anos, ao voltar para casa depois de escrever

> o último dos bilhetes sobre a mãe de João, e receber o último dos bilhetes com o desenho de Hitler, e entrar no quarto e sentar na cama e ter pela primeira vez noção do que isso tudo significava. (LAUB, 2013, p. 97)

O que se impõe, ao contrário, é a tarefa de, mantendo a memória do genocídio, buscar outras formar de narrar, a fim de que o relato produzido não se reduza a uma atividade repetitiva como a mera reprodução dos versos da Torá e de sua ausência de sentido, como atesta o narrador ao recordar as atividades de repetição de textos sagrados que eram desenvolvidas sob a orientação do rabino: "até hoje sou capaz de entoar aquele mantra de quinze ou vinte minutos sem saber o significado de uma única palavra" (LAUB, 2013, p. 9)

De outra parte, é possível destacar ainda que as memórias vão se construindo mediante elos que remetem a uma relação entre os entraves e os movimentos discordantes que se dão entre o protagonista e o pai, entre os silêncios do avô a respeito de Auschwitz e os desejos que o pai tinha de manter a memória do genocídio, por exemplo. Nessa zona conflituosa, vale destacar que a memória que se tece vem por intermédio ainda de uma outra figura – a de Primo Levi – que exerceu impacto preponderante na vida do pai e na decisão de resguardar a memória do Holocausto, visto que o silenciamento do avô do narrador inviabiliza qualquer conhecimento sobre a realidade dos campos de extermínio que existiram durante a Segunda Guerra Mundial:

> Meu avô nunca falou sobre Auscwhitz, e restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito: os homens que roubam a sopa uns dos outros em Auschwitz, os homens que mijam enquanto correm porque não há permissão para ir ao banheiro durante o expediente em Auschwitz, os homens que dividem a cama com outros homens e dormem com o rosto nos pés desses outros homens e torcem para que eles não tenham pisado no chão por onde passam os que têm diarreia, e a capacidade de Primo Levi em dar dimensão ao que era acordar e se vestir e olhar para a neve no primeiro dia de um inverno de sete meses em que se trabalha em jornadas de quinze horas com água pelos joelhos carregando sacos de material químico ajudou meu pai a justificar os últimos anos do meu avô. É mais fácil culpar Auschwitz do que aceitar o que aconteceu com o meu avô. É mais fácil culpar Auschwitz do que se entregar a um exercício penoso, que qualquer criança na situação do meu pai faria: enxergar o meu avô não como vítima, não como um grão de areia submetido à história, o que automaticamente torna meu pai outro grão de areia diante dessa história, e não há nada mais fácil do que sentir até orgulho por ser esse grão, aquele que sobreviveu ao inferno e está entre nós para contar o que viu, como se meu pai fosse o meu avô e meu avô fosse Primo Levi e o testemunho do meu pai e do meu avô fosse o mesmo testemunho de Primo Levi – enxergar meu avô não como vítima, mas como homem e marido e pai, que deve ser julgado como qualquer outro homem e marido e pai. (LAUB, p. 80-81)

Em face desse silêncio, dessa ausência, produz-se uma narrativa que une e separa ao mesmo tempo três gerações sob o signo de um rastro: Auschwitz. Na esteira do rastro derridiano, é possível argumentar que o rastro enquanto um simulacro de uma presença-ausência, sem pertencimento, impossível de se localizar num posto permanente, constitui o próprio apagamento do rastro (DERRIDA, 1991, p. 58). Auschwitz enquanto evento histórico atravessa todo o texto como um acontecimento sem acontecimento, e em sua condição de rastro produz retomadas ao longo de toda a narrativa, impossibilitando, no entanto, a recuperação de uma origem. Se Auschwitz e a queda do personagem João exercem papéis semelhantes como propulsores das tensões e da atividade narrativa, somente poderiam ser considerados uma origem impossível de ser restaurada. Nesse ponto, a noção de rastro não implica, portanto, uma ideia de origem, de um traço que seja original, e sim originário. O traço originário produz uma série de reenvios que atestam, ao cabo, a impossibilidade de uma origem. Auschwitz e a ausência de Auschwitz.

Nesse sentido, talvez seria justo afirmar que a queda, emblemática desde o título do livro, poderia ser lida como uma metáfora do movimento vertiginoso da memória em direção à recuperação impossível do acontecimento. Uma metáfora do rastro que percorre a estrutura da narrativa, conduzindo ao abismo de um diário cuja matéria é permanentemente diferida, num ir-e-vir, todavia, sem retorno.

3.4 UM DIÁRIO IMPOSSÍVEL

No árduo desafio de recriar as possibilidades de narrar, de transmitir uma experiência impossível de ser transmitida, para lembrar a tarefa do narrador benjaminiano, Laub constrói uma narrativa em que os acontecimentos são “narrados em uma espécie de espiral de memória” (ASSIS, 2013, p. 59), em várias seções intituladas “Algumas coisas que sei sobre o meu avô”, “Algumas coisas que sei sobre o meu pai”, “Algumas coisas que sei sobre mim”, “Notas (1)”, “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”, “Notas (2)”, “Notas (3)”, “A queda” e “O diário”, de modo fragmentado, sem dispor de uma concatenação cronológica dos eventos. A narrativa vai sendo conduzida em primeira pessoa por um sujeito que, reelaborando as suas memórias de infância, busca lidar com o peso histórico de se compreender a gravidade do fenômeno

do nazismo e dos campos de concentração, e simultaneamente com a dificuldade de sentir um vínculo de pertencimento cultural, religioso ou mesmo afetivo com suas heranças culturais de origem judaica, como indica o seguinte trecho:

> (...) eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de elas serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias. (LAUB, 2013, p. 37)

Entre as lembranças da queda planejada de um amigo não-judeu durante uma festa e a vivência do avô em Auschwitz, o narrador não hesitaria em selecionar a primeira como uma experiência mais significativa e que lhe impactou mais do que a segunda: "Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa". (LAUB, 2013, p. 15) Evidentemente, tal afirmação não deve ser tomada como uma manifestação de uma postura absenteísta diante do tema do Holocausto nem como uma maneira de relativizar o horror gestada por um sentimento de não-identificação com a cultura judaica. O que é posto em questão é a experiência de choque com a qual o sujeito se defronta por meio da vivência e, nesse sentido, a queda previamente arquitetada exerceu maior impacto na subjetividade do narrador e nas indagações éticas que vão se desenvolvendo ao longo da narrativa

De outro lado, porém ainda sob o empreendimento dificultoso de produzir outras formas de narrar, é possível observar também que o gênero diário, remetendo diretamente ao título do livro, é subvertido de maneira radical em seu princípio mais distintivo assinalado por Maurice Blanchot a certa altura de seu ensaio "O diário íntimo e a narrativa":

> O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. (BLANCHOT, 2005, p. 270)

Diário da queda não poderia ser, portanto, um diário no estrito sentido do termo, uma vez que os capítulos que o narrador constrói não dispõem de uma data, de uma referência que

permita ao leitor acompanhar o desenvolvimento de uma escrita que segue o fluxo dos dias, contrariando o postulado básico salientado por Blanchot. Tampouco poderia da mesma maneira ser classificado como um diário íntimo, já que a incorporação de memórias do pai e do avô, ainda que a partir das impressões do filtro mnemônico do narrador, esboroam a ideia de intimidade como algo concernente a um único sujeito. Assim, na medida em que ocorre tal distanciamento do formato do diário, pode-se ler no romance em questão uma estratégia formal de recusa a encerrar o tema da *Shoah* na tranquilidade cotidiana, na regularidade que poderia se situar sob o risco de uma neutralização ou mesmo de uma banalização dos efeitos impactantes que as ações de violência devem suscitar no processo de rememoração da catástrofe. Rememorar e construir um diário a partir das rememorações imbuídas do sentimento de lacuna, de ausência, fazendo jus ao grau de importância que o tema impõe, seria expor não somente as possibilidades da escrita em risco, mas também as próprias possibilidades de o sujeito se constituir num modelo de identidade coesa. Tanto a subjetividade que se produz, bem como a temática da obra são atravessadas por uma lacuna essencial que, impedindo uma solução pacífica, assume uma série de tensões e gera dois desdobramentos importantes: em primeiro lugar, há uma impossibilidade de *Diário da queda* incluir-se nas produções autoficcionais contemporâneas que seguem uma linhagem narcisista, já que o sujeito se reconhece atravessado pelas memórias do pai e do avô, não visando ao enaltecimento de si mesmo; em segundo lugar, Auschwitz retorna a todo tempo na narrativa, expondo uma ausência, uma distância que necessariamente se estabelece de modo intransponível entre as vivências que marcaram o passado do avô e o relato que se constrói ficcionalmente em *Diário da queda.*

Entretanto, a despeito do abismo que se instala entre a experiência-limite vivenciada pelo avô e o cotidiano de um menino em Porto Alegre, o narrador não se exime de tratar do tema do Holocausto. Assumindo o impasse entre o apagamento e a afirmação do evento traumático, a necessidade de perpetuação da tradição torna-se o imperativo de um projeto de escrita que não pretende silenciar a violência da qual os judeus foram alvos no início do século XX, mas que, ao mesmo tempo, se defronta com a impossibilidade de uma adesão absoluta a uma experiência não vivenciada pelo sujeito que escreve as memórias. A necessidade de transmissão da experiência, surgindo como um compromisso que deve se firmar entre uma geração precedente e a sua sucessora, destaca-se como um elemento extremamente fundamental para a cultura judaica, segundo a observação feita

por Amós Oz e sua filha Fania Oz-Salzberger num interessante livro de ensaios intitulado *Os judeus e as palavras*:

> De todas as perguntas, a mais aguardada é a indagação intergeracional que assegura a passagem da tocha. "E quando amanhã o teu filho te perguntar, Quais são os testemunhos, e os estatutos, e as ordenações, que o Senhor nosso Deus te ordenou?" Esta é a chave, a Pedra Filosofal Judaica. É o módulo pedagógico da memória, recuando até o berço nacional, o Livro. Por favor, Filho, pergunta a mim. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 48)

Tem-se, assim, um jogo entre apagamento e manutenção da memória que pode ser verificado metonimicamente de modo ameaçador no Alzheimer que atinge o pai do narrador e no fato de o avô ter omitido qualquer referência a Auschwitz no conjunto de cadernos que ele escreveu até o dia em que cometeu o suicídio:

> Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado, e posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna. (LAUB, 2011, p. 30)

Não obstante a constatação do apagamento, da ausência, é em função dela que o Holocausto ganha preponderância na narrativa:

> Nos últimos anos de vida o meu avô passava o dia inteiro no escritório. Só depois da morte é que foi descoberto o que ele fazia ali, cadernos e mais cadernos preenchidos com letra miúda, e quando li o material é que finalmente entendi o que ele havia passado. Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas referente a uma moral abstrata, no sentido de que Auschwitz virou uma espécie de marco em que você acredita com toda a força de sua educação, de suas leituras, de todos os debates que você já ouviu sobre o tema, das posições que defendeu com solenidade, das condenações que já fez com veemência sem por um segundo sentir nada daquilo como se fosse seu. (LAUB, p. 15)

Nos liames dessa lacuna, a busca do narrador acaba resultando num texto em que a palavra Auschwitz retorna a todo instante, em indagações, sobretudo, voltadas para os desdobramentos futuros da memória do Holocausto num diagnóstico bastante pessimista, expondo as possibilidades de apagamento da memória da catástrofe.

Uma observação interessante que deve ser feita a respeito das tensões entre a insistência da memória e o risco do esquecimento encontra ancoragem na arte produzida para compor a capa do livro de Michel Laub: ocupando o centro, um livro atravessado

por um prego. Detalhe significativo, o prego e, principalmente, o ato de fincar um prego, apresenta uma simbologia muito peculiar, como detecta Giuseppe Bellucci em seu estudo *I chiodi nell'etnografia antica e contemporanea* (1919): *"*L'atto del configgere un chiodo si riteneva opportuno per simboleggiare cosa alcuna, che avesse il carattere d'imutabilità, d'irrevocabilità fissata ed assoluta, che nessuna forza umana o naturale avrebbe potuto mai rimuovere, modificare, contrastare"[16] (BELLUCCI, 1919, p. 43). Considerando esse sentido simbólico, talvez a fotografia do prego fincado no livro aponte para uma persistência do gesto rememorativo, para a persistência do livro atravessado pelo prego, fincando e unindo as palavras, para o estabelecimento dos elos intergeracionais, para o rastro que subsiste a despeito de seu próprio apagamento.

A iminência do esquecimento, a possibilidade de que Auschwitz seja apagada da história, é detectada por Imre Kertész em seu ensaio "O Holocausto como cultura" como uma angústia preponderante para os sobreviventes dos campos de extermínio:

> Desde o primeiro instante em que nem de longe se oferecia ao mundo, mas acontecia oculto nas profundezas anônimas do cotidiano e era segredo somente dos que dele tomavam parte, dos sacrificados e dos carrascos, desde o início uma angústia aterrorizante aderiu ao Holocausto – a angústia do esquecimento. (KERTÉSZ, 2004, p. 63)

No mesmo ensaio, o escritor húngaro contrapõe o esquecimento ao vínculo comunitário, ao sentimento de pertença que tornaria possível a perpetuação da memória do Holocausto:

> Se há pouco chamei o Holocausto de subcultura, ou seja, uma comunidade ligada pela alma e pelos sentimentos por um espírito cultista, eu parti desse sofrimento confrontado pelo esquecimento, desse desejo que com o tempo cresce e jamais cede; o reconhecimento, a acolhida e a incorporação desse desejo pela cultura dependem do quanto esse desejo se mostra fundamentado. (KERTÉSZ, 2004, p. 64)

O romance de Laub partilha, de modo semelhante, da angústia do esquecimento discutida por Kertész, no entanto se distancia da perspectiva da adesão ao sentimento comunitário, uma vez que o narrador de *Diário da queda*, como já observado, manifesta uma dificuldade de se identificar com as tradições judaicas: Auschwitz lhe diz respeito, mas, ao mesmo tempo, Auschwitz não pode lhe dizer respeito, não sendo o narrador um sobrevivente.

[16] Numa tradução livre: O ato de fincar pregos era considerado oportuno para representar alguma coisa que tivesse o caráter de imutabilidade, de irrevogabilidade fixada e absoluta, que nenhuma força humana ou natural jamais poderia retirar, modificar, combater (BELLUCCI, 1919, p. 43).

Essa tensão, evidentemente, não obstrui a manutenção da memória do Holocausto. Talvez seja essa impossibilidade de uma identificação absoluta um dos argumentos capazes de fomentar a discussão em torno do compromisso da ficção contemporânea na rememoração de eventos traumáticos que marcaram a história coletiva. Nesse sentido, seria preciso romper com o postulado que propõe uma divisão rígida e falaciosa ao associar a ficção ao engodo em oposição ao texto historiográfico vinculado a uma verdade factual. Esboroadas as linhas que impunham uma hierarquia entre história e literatura, em vista da constatação do entrecruzamento da ficcionalidade e da realidade como duas instâncias que se constituem mutuamente, torna-se possível recorrer à ficção como uma força de manutenção da memória. *Diário da queda*, indubitavelmente, realiza essa tarefa, endossando a convocação de se elaborar, para além dos discursos que se atêm na complacência a respeito do tema do Holocausto, uma problematização ética que talvez possa desdobrar o apelo proposto por Kertész no final de seu ensaio já citado:

> A sociedade viável tem de manter desperto e sempre renovar o conhecimento, o saber acerca de si, de suas condições. E, se ela decidir que o dia negro de luto do Holocausto é parte indispensável desse saber, a conclusão não será baseada em compaixão ou em arrependimento, mas tornar-se-á juízo de valor. O Holocausto é valor porque levou, mediante sofrimentos incomensuráveis, a um saber incomensurável; e por essa razão abriga uma reserva incomensurável de moral. (KERTÉSZ, 2004, p. 73)

A problematização ética que se desenvolve em *Diário da queda* perpassa questionamentos que envolvem a pertinência da narração da catástrofe, questionamentos que fazem parte dos dilemas experienciados pelo narrador:

> Faria diferença eu explicar como morreram um a um dos parentes do meu avô? Alguém se abalaria mais ou menos se o irmão, o outro irmão, o terceiro irmão, o pai e a mãe, a namorada e ao menos um primo e uma tia, e sabe-se lá quantos amigos e vizinhos e colegas de trabalho e pessoas mais ou menos próximas, se um a um deles tivesse a morte mais ou menos natural em Auschwitz, na enfermaria ou nos campos de trabalho, ou se eles tivessem sido mandados para a câmara, e recebido um cabide para pendurar a roupa, e ouvido a música que os guardas faziam tocar enquanto todos esperavam pelo que seria um banho quente, enquanto isso as cápsulas de ácido cianídrico exposto ao ar entravam em sublimação para liberar o gás, e o gás era aspirado, e penetrava na corrente sanguínea, e alguns sentiam uma agonia tal que se jogavam contra as paredes em desespero, e demorava um tanto até que todos finalmente caíssem, e fossem arrastados para fora, e postos numa mesa de cirurgia, e tivessem o corpo aberto, e a gordura retirada, e os dentes extraídos, e os olhos arrancados, e os órgãos postos em compartimentos um por um, fígado, rins, pâncreas, estômago, pulmões, coração, e o que sobrou foram a carcaça e os ossos, e a carcaça e os ossos foram jogados em covas, um milhão e meio de buracos cavados e ocupados por esqueletos que um dia foram adultos de trinta quilos e sem nome? (LAUB, 2011, p. 100)

Os dilemas sobre Auschwitz se desdobram, culminando na noção de inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, conceito ao qual se agarrava o pai do narrador e que atravessará todo o capítulo intitulado “A queda”:

> A inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares sempre foi um conceito à disposição doo meu pai. Ninguém mais que ele poderia ter se agarrado a isso para justificar toda e qualquer atitude ao longo da vida: ele poderia ter sido o pior patrão e o pior marido e o pior pai porque aos catorze anos se defrontou com esse conceito, diante do meu avô caído sobre a escrivaninha, e então a briga que tivemos quando decidi mudar de escola e a conversa que tivemos em frente à churrasqueira e a maneira como ele reagiu à minha entrada na faculdade e à vinda para São Paulo e aos meus três casamentos e ao dia em que dei a notícia do Alzheimer poderiam ter sido diferentes, e neste momento eu não estaria falando dele porque já o teria julgado desde sempre, e assim como ele em relação ao meu avô eu não teria nada a dizer a seu favor, e assim como ele em relação ao meu avô eu não tria nenhum carinho ou empatia, e jamais teria me sentido como um filho se sente em relação ao pai sem que precise dizer ou explicar coisa alguma. (LAUB, 2011, p. 134)

Todavia, ao invés de endossar o diagnóstico pessimista do pai, o narrador contrapõe-se a esse posicionamento diante da experiência de ter um filho, abandonando a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, numa espécie de dedicatória ao filho que virá:

> 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, a casa onde vai morar, o berço onde vai dormir, as primeiras vezes em que sentirá fome, sede, frio, cansaço, solidão, a dor gratuita por causa de uma cólica ou infecção, o abandono num dia em que está em lugar nenhum, o refluxo, o soluço, o sonho ruim que não termina, o barulho de trovão que você não sabe o que é e de onde vem, o desamparo e a agonia e o horror e o desespero que neste exato momento são sua única realidade, mas logo alguém toma providências quanto a essas coisas todas e o mundo volta à ordem de sempre quando você é alimentado e toma o remédio e trocam suas fraldas e põem você no banho, e a água é quente, e há o patinho, a espuma, a buzina, o espelho, a toalha felpuda, o colo e a pele de sua mãe, o cheiro dela, o toque das mãos passando você para o meu colo, a roupa que estarei vestindo, a minha barba, o som da minha voz, as palavras que direi e que ainda são incompreensíveis, mas você olha para mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma delas, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora e a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer. (LAUB, 2011, p. 151)

4. LIQUIDAÇÃO

4.1. ESBOÇOS CRÍTICOS PARA O ROMANCE

A fortuna crítica de *Liquidação*, de Imre Kertész, para uma pesquisa que não leve em conta os textos críticos produzidos em húngaro, apresenta-se ainda mais escassa que a quantidade de análises gestadas em torno de *Diário da queda*, de Michel Laub. Tendo em vista as dificuldades de encontrar traduções, bem como textos que versassem especificamente sobre a obra que constitui o *corpus* de estudo da dissertação, considerei para a elaboração deste capítulo alguns artigos em língua portuguesa e espanhola, nos quais há referências diretas e/ou indiretas ao romance *Liquidação*. Dentre os textos críticos, destaco: "La pluma férrea: escribir la vida. El Kaddish por el hijo no nacido de Imre Kertész" (2006), de Andreas Ilg; "La expresión en la escritura de Imre Kertész" (2009), de Jaime Aspiunza; "Acerca da moralidade do suicídio" (2010), de Fermin Roland Schramm; "A questão do desterro humano: diálogos entre a experiência clínica e a experiência literária" (2014), publicado por José Alberto Cotta.

Andreas Ilg, em seu artigo "La pluma férrea: escribir la vida. El Kaddish por el hijo no nacido de Imre Kertész", empreende uma análise crítica da obra que recebeu o título na tradução brasileira de *Kaddish, por uma criança não nascida*, articulando algumas relações que se estabelecem entre certo projeto de escrita da negatividade praticado por Kertész e os romances *Eu, um outro* e *Liquidação*. Ao longo de sua argumentação, Ilg defenderá a tese de uma escrita portadora do gesto responsável pela liquidação daquele que escreve, da escritura como autoliquidação, em linhas que recordam, ainda que sem referência clara, as relações entre linguagem e morte, palavra e ausência, de acordo com os desdobramentos das discussões promovidas por pensadores pós-estruturalistas, como Deleuze, Bataille e Derrida. A partir dessa proposição, o crítico alia na obra de Kertész a potência abissal da escritura à condição do autor como judeu, húngaro e sobrevivente de Auschwitz como três fios recorrentes em toda a sua obra e que funcionariam como indícios que não teriam por finalidade a revelação de uma origem:

> Unir la escritura y el ser judío se han convertido en una tarea, la tarea de excavar, no para descubrir una historia enterrada sino para desarraigar y dejar en el hueco de la tierra una semilla, esta semilla engendrada y generadora de la escritura. Imre Kertész liquida el ser escritor, judío y húngaro, y queda por

> preguntar si incluso, al final, Kertész no habrá liquidado el mismo ser escritor (ILG, 2006 p. 225).[17]

A problemática abordada por Ilg, nesse sentido, diz respeito aos liames complexos que se constroem entre a vida vivida e a vida narrada. Se é possível dizer que tais relações não devem ser subsumidas numa relação mimética em que haveria um espelhamento entre vida e obra, a solução vislumbrada pelo crítico na obra de Kertész não se reduziria, de igual maneira, a uma oposição entre vida e obra, contrapondo-se, assim, à opção de que a escritura proibiria viver, defendida por Jorge Semprún:

> En Kertész parece ser al contrario: aun cuando la escritura lo sumerge y lo liquida, el acto de escribir sirve "para soportar mi existencia; es más para justificarla" (D, 168). Y de nuevo se abre el campo semântico cual si fuese un abismo: el soporte de mi existencia. No es para soportarla, como suele decirse cuando se desea sobrellevar una pesadumbre sin saber cómo contrariarla; no, se trata de un soporte, como aquel que constituye la hoja para la escritura. El acto de escribir es el soporte de su existencia, es decir, de una existencia de escritura, de una existencia de un personaje, de aquel personaje que narra incesantemente —hasta sumergirse—, que narra el dolor de la existencia. Allí donde se hunde una existencia, la otra se sostiene gracias al soporte de la escritura. Y ahí está la diferencia entre hundirse y sumergirse, pues el último es un acto deliberado (ILG, 2006, p. 231). [18]

É diante da aceitação do apagamento, da ambivalência da escritura entre o desaparecimento da subjetividade e a permanência da memória que se torna possível a escrita em Kertész e, ao mesmo tempo, a narração da experiência intraduzível em Auschwitz. É diante do reconhecimento da finitude da existência, da insuficiência do relato, delegando a responsabilidade à linguagem e à alteridade do narrador, que o eu, transmutado em outro, recria a experiência indizível e cumpre o papel ético-político de legar à posteridade as centelhas de um passado que deve ser rememorado.

---

[17] Numa tradução livre: Unir a escritura e o ser judeu se converteram em uma tarefa, a tarefa de escavar, não para descobrir uma história enterrada, mas para arrancar e deixar no oco da terra uma semente, semente gerada e geradora da escritura. Imre Kertész liquida o ser escritor, judeu e húngaro e fica mesmo a perguntar se, ao cabo, Kertész não liquidou o mesmo ser escritor (ILG, 2006, p. 225).

[18] Em tradução livre: Em Kertész parece ser o contrário: mesmo quando a escritura o submerge e o liquida, o ato de escrever serve 'para suportar minha existência; para justificá-la'. (D, 168). Novamente abre-se o campo semântico como se fosse um abismo: o suporte da minha existência. Não é para suportá-la, como se costuma dizer quando se deseja superar um sofrimento sem saber como neutralizá-lo. Não, se trata de um suporte como aquele que constitui a folha para a escritura. O ato de escrever é o suporte de sua existência, ou seja, de uma existência de um personagem, daquele personagem que narra incessantemente – até submergir —, que narra a dor da existência. Ali onde se funde uma existência, a outra se mantém graças ao suporte da escritura. Aí está a diferença entre fundir-se e submergir-se, pois o último é um ato deliberado (ILG, 2006, p. 231).

A partir de outra perspectiva, o artigo de Jaime Aspiunza, "La expresión en la escritura de Imre Kertész", investiga as maneiras como a escrita kertésziana lança questões em torno das relações entre linguagem e mundo, linguagem e experiência, linguagem e escrita, tomando como eixo analítico alguns pressupostos teóricos oriundos da hermenêutica e da fenomenologia, sobretudo de Heidegger e Merleau-Ponty. A partir da discussão a respeito das configurações da novela autobiográfica – termo rechaçado inúmeras vezes por Kertész, Aspiunza retoma a querela sobre a impossibilidade de representação da experiência por meio da linguagem:

> Parece, ésta es nuestra hipótesis, que lo que Kertész está, en el fondo, suponiendo es la imposibilidad de reproducir la vida, la existencia en un lenguaje objetivo; esto es, está de entrada negando que la autobiografía sea el documento, el informe, la versión objetiva de la existencia de alguien, respecto de la cual la novela entrañaría una desviación. Está negando que haya un punto cero de representación o *mimesis* de la realidad. Toda escritura, por el hecho de serlo, implica elaboración de un material, transformación y salto, paso de la existencia al lenguaje. El lenguaje, diríamos, no representa la existencia, sino que la interpreta, la *expressa* (ASPIUNZA, 2009, p. 09).[19]

Redimensionando a problemática noção de expressão, fortemente atrelada a tradições que remontam à preponderância da subjetividade ao longo do Romantismo europeu, o crítico ancora-se em Heidegger e Merleau-Ponty a fim de contestar a noção de linguagem como reflexo do mundo e defender a concepção de mundo como uma trama significante que articula a realidade. Ao considerar, portanto, linguagem e mundo como duas instâncias permanentemente integradas, a literatura surgiria como uma possibilidade de apresentar novos modos de ser, e é nesse último sentido que seria justo afirmar que Kertész, ao lançar mão da escrita, não busca reproduzir a vivência, mas sim estabelecer uma relação com a vida que somente seria possível por meio da escrita. Embora haja apenas duas referências derradeiras à obra *Liquidação* no texto de Jaime Aspiunza, as reflexões são significativas para pensar as maneiras como o escritor húngaro articulou seu projeto literário a uma indagação de cunho ético, na medida em que se dirigia frequentemente aos questionamentos em torno das possibilidades do ato

[19] Numa tradução livre: Parece, esta é nossa hipótese, que aquilo que Kertész está no fundo supondo seja a impossibilidade de "reproduzir" a vida, a existência numa linguagem objetiva, isto é, está de imediato negando que a autobiografia seja o documento, o testemunho, a versão objetiva da existência de alguém, enquanto a novela seria um desvio. Está negando que haja um ponto zero da representação ou de mímesis da realidade. Toda escritura, pelo fato de sê-la, implica a elaboração de um material, transformação e salto, passagem da existência à linguagem. A linguagem, diríamos, não representa a existência, e sim a interpreta, a expressa (ASPIUNZA, 2009, p. 9).

de narrar. Do texto de Aspiunza, cito ainda um trecho no qual há um comentário profícuo sobre o romance *Liquidação*:

> Los finales de Fiasco, Kaddish y Liquidación tienen ese rasgo en común: ser bucles abiertos, puntadas en proceso, como el vínculo de escritura y vida, como la temporalidad y el lenguaje. La escritura, entonces, no es sólo fracaso: es vida potenciada, vida intensamente vivida, el recto camino hacia la muerte. El gran enemigo no es la muerte allá, sino la muerte en vida, el abandono, "la distracción existencial", que dirá Kertész ¿siguiendo a Pascal? (Kertész 2002a: 104). Eso es lo que hace de la vida mera supervivencia, lo que la despoja de su creatividad. La creación, pues, es el modo de vivir, el modo de escapar a la condena del totalitarismo y de Auschwitz, el modo de llegar a ser individuo arrancándose a la Historia, de mantener viva la vida y cumplirla como camino hacia la muerte. Si, además, en el proceso algo se llega a conocer, tanto mejor; mas no es ese el fin primero de la creación artística. Se puede entender ahora mejor en qué sentido la escritura es para Kertész soporte y hasta justificación de la existencia. No sólo aparta del escritor lo terrible de la existencia; es que incluso lo redime y lo transforma en alegría, nos dice en el último texto hasta ahora publicado (ASPIUNZA, 2009, p. 20).[20]

De certo modo, em diálogo com o artigo de Andreas Ilg, a escritura é retomada por Aspiunza como uma atividade que comportaria a ambivalência de ser fracasso pelas suas impossibilidades inerentes de representação do real, mas ao mesmo tempo de ser uma força capaz de potencializar a vida, no sentido de expandir as possibilidades de compreensão do ser.

Numa direção completamente distinta da abordagem de Ilg e Aspiunza em torno dos desdobramentos da escrita kertésziana, o texto de Fermin Roland Schramm, "Acerca da moralidade do suicídio", volta-se à literatura e à bioética[21] com vistas a analisar o fenômeno do suicídio a partir da obra *Liquidação* e do texto "Dois conceitos de liberdade", de Isaiah Berlin. Uma vez que o interesse de Schramm está voltado

[20] Tradução minha: "Os finais de Fiasco, Kaddish e Liquidação possuem este traço em comum: ser curvas abertas, pontos em processo, como o vínculo da escritura e a vida, como a temporalidade e a linguagem. A escritura, então, não é só fracasso: é vida potenciada, vida intensamente vivida, o caminho certo para a morte. O grande inimigo não é a morte além, mas a morte em vida, o abandono, a distração existencial, que diria Kertész seguindo Pascal (KERTESZ, 2002, p. 104). Isso é o que faz da vida mera sobrevivência, o que a despoja de sua criatividade. A criação, portanto, é o modo de viver, o modo de escapar à condenação do totalitarismo e de Auschwitz, o modo de chegar a ser indivíduo, retirando-se da História, de manter viva a vida e cumpri-la como caminho até a morte. Se, além disso, no processo algo chega a ser conhecido, melhor; no entanto não é esse o fim primeiro da criação artística. Pode-se entender melhor agora em qual sentido a escritura é para Kertész suporte e até mesmo justificação da existência. Não só afasta do escritor o terrível da existência, mas também o redime e o transforma em alegria, nos diz no último texto até agora publicado" (ASPIUNZA, 2009, p. 20).

[21] Schramm indica brevemente em seu artigo que a bioética seria o campo de saber responsável por "analisar os conflitos morais da práxis humana e propor soluções aceitáveis por agentes e pacientes morais racionais e razoáveis, tendo, em última instância, a preocupação de proteger os envolvidos no conflito, a começar pelos sujeitos que, além de ser genericamente vulneráveis, são especificamente vulnerados" (SCHRAMM, 2010, p. 193).

especificamente a delinear alguns fundamentos éticos para se compreender o suicídio, a análise do romance restringe-se a enumeração e discussão das ideias propostas pelo personagem B sobre o suicídio. Além desse aspecto que talvez seria improfícuo para a crítica literária, há um trecho do artigo que condensa pelo menos dois pontos problemáticos:

> As respostas que podemos inferir a partir do texto de Kertész são essencialmente negativas: frente ao Mal radical que se espalhou no Século XX pelas práticas totalitárias, só temos, no final das contas, a solução do auto-sacrifício chamado suicídio. Para tentar entender esta resposta de Kertész devemos lembrar três fatos importantes na biografia do autor húngaro, que dão sentido ao livro *Liquidação* (KERTÉSZ, 2003) e que mostram as possíveis razões da coerência entre sua visão do mundo (Weltanschauung) e sua "solução final", que o leva a escolher, de modo coerente com tal visão, o suicídio. Primeiro, em 1944, adolescente com quinze anos de idade, Kertész foi deportado nos campos de concentração de Auschwitz e Buchenwald. Depois, a partir de 1956, já como cidadão adulto, viveu sob o totalitarismo de Stalin e nas condições existenciais da Guerra Fria, o que só acabou de vez com a caída do Muro de Berlim em 1989. Por fim, Kertész se suicidou pouco depois de ter ganhado o Prêmio Nobel de Literatura em 2002, por razões que lhe dizem respeito (SCHRAMM, 2010, p. 196).

Em primeiro lugar, percebe-se claramente que o pesquisador resvala numa concepção essencializante e redutora em relação à figura do autor e do personagem B., na medida em que busca detectar uma *Weltanschauung* em Imre Kertész para em seguida correlacioná-la ao posicionamento defendido pelo personagem da narrativa a respeito do suicídio, de modo a justificar simultaneamente autor e personagem, sendo este uma extensão e projeção da visão de mundo daquele. Em segundo, diferentemente de B., que leva às últimas consequências o suicídio no romance *Liquidação*, Imre Kertész não cometeu suicídio e, além disso, contrariando as informações do artigo de Schramm, só veio a falecer no ano de 2016 por outros motivos. Por último, a utilização da expressão "solução final" em sentido metafórico, constitui uma escolha linguística reprovável, pois, na medida em que Fermin Schramm se apropria de um termo que historicamente está associado ao plano de extermínio dos judeus e o utiliza como um trocadilho em seu estudo, constrói uma ironia mórbida e desrespeitosa à memória judaica.

Por último, o artigo "A questão do desterro humano: diálogos entre a experiência clínica e a obra literária de Imre Kertész", de José Alberto Cotta, dedica-se a promover articulações entre a condição de desterritorialidade psíquica, fenômenos que vêm sendo estudados pela clínica contemporânea e que caracterizam um estado do indivíduo que se encontra à deriva da "identidade pessoal" e do sentido da existência, e algumas questões

levantadas por diversas obras de Kertész. Endossando a perspectiva de Gilberto Safra de que o desterro humano não seria compreendido no interior da psicopatologia, mas sim como um fenômeno ontológico, inerente ao humano, Cotta seleciona fragmentos das narrativas de Kertész com vistas a traçar um percurso que apresente a busca incessante e impossível de uma identidade que, ao cabo, esvanece diante das condições de um sujeito permanentemente deslocado pela linguagem e pelas experiências de choque advindas dos campos de concentração e da ditadura stalinista na Hungria.

Vale destacar ainda do estudo de Cotta a última seção, na qual o autor, discutindo a problemática da alteridade, propõe uma relação entre a obra de Kertész e a figura mítica da Górgona como um meio de se pensar o elemento terrível com o qual se defronta e a partir do qual se desterritorializa o sujeito:

> Ora, Kertész viveu a experiência radical de ter se deparado inúmeras vezes com a alteridade medonha de Górgona, tanto nos campos de concentração quanto durante e após a ditadura comunista em seu país, e mesmo em sua própria família e amigos dos familiares. Credenciando Auschwitz não ao antissemitismo, mas, sim, ao totalitarismo, vale dizer, à alteridade Górgona, ele sabe que esta (sic) figura mítica de alteridade não se manifestou somente durante o período nazista, mas sim continua presente e pode se manifestar em qualquer lugar, a qualquer tempo, como, por exemplo, ao dizer (Kertész, 1979/2007, p. 123): "No país vizinho, o homem desentranha o homem, violenta-o, a África é um Auschwitz de dimensões continentais" (COTTA, 2015, p. 378)

Se há razões para considerar Auschwitz a experiência-limite que conduziria o sujeito à impossibilidade da narração, para fins de análise, entretanto, não considerarei o termo alteridade como referência propriamente ao campo de concentração. Pensarei, ao contrário, na relação que se estabelece entre Kertész e os personagens B. e Amargo como uma espécie de cadeia de alteridades que se constituem mutuamente, desvelando e atestando os impasses que envolvem a tentativa de traduzir a experiência terrível dos campos de extermínio.

4.2. DA IMPOSSIBILIDADE DE NARRAR

Chamemos de inenarrável a realidade. O romance escrito por Kertész, de início, põe diante do leitor um personagem que se vê atormentado diante das possibilidades de

representação daquilo que convencionalmente chama-se real[22]. Chamemos de Amargo esse personagem, assim como chamou-lhe o narrador de *Liquidação*, romance escrito por Kertész. Chamemos de Amargo também o personagem de uma peça teatral escrita por B. antes de cometer suicídio. Chamemos ainda de B., o escritor húngaro, personagem do romance *Liquidação*, escrito por Imre Kertész.

O jogo de espelhamentos de que se compõe *Liquidação* revela-se uma estratégia intrigante para trazer à tona os vínculos problemáticos que envolvem a escrita e o acontecimento ou, em outros termos, as relações entre a ficcionalidade e o real. Como duas esferas que se constituem mutuamente, o real e o ficcional se articulam numa espécie de desdobramentos que, ao percorrerem a trama de uma narrativa construída em abismo, transformam os personagens do romance em personagens da peça. Ou, de maneira espelhada, os personagens da peça em personagens do romance? Na impossibilidade de uma resposta definitiva, talvez a epígrafe extraída do *Molloy*[23], de Samuel Beckett, afirmando e, logo em seguida, negando a mesma afirmação, cumpra a função de desvelar a dupla condição da escrita: a de se relacionar com a realidade, liquidando-a a fim de demonstrar seu aspecto inapreensível de um lado, e a de se relacionar com a realidade como uma força capaz de promover a manutenção da memória. O caráter ambivalente da escrita na narrativa de Kertész foi destacado também por Flávia Coimbra Ferraz em sua dissertação "O holocausto na obra de Imre Kertész: uma linguagem violentada". Ao propor uma associação entre linguagem e experiência, Ferraz irá afirmar que

> A experiência está relacionada à linguagem de maneira complexa; se, por um lado, ela é absolutamente individual e impossível de ser plenamente transmitida através da linguagem, de certo modo inenarrável, por outro ela própria se dá através da linguagem. (FERRAZ, 2010, p. 14)

No interior dessa única alternativa que comporta a (im)potência da escrita ao traduzir a experiência, a realidade como aquilo que falta irá marcar, por exemplo, a angústia vivenciada por Amargo[24] desde o início do romance, como atesta o narrador:

---

[22] No sentido do efeito que determinada realidade ou acontecimento produz sobre o sujeito.

[23] Faço alusão aqui à epígrafe escolhida por Kertész para o romance *Liquidação*: "Então voltei para casa e escrevi: Meia-noite. A chuva castiga a janela. Não era meia-noite. Não chovia", extraída do romance *Molloy*, de Samuel Beckett.

[24] Há uma coincidência onomástica significativa entre o nome do personagem e a postura negativista, amargurada que o caracteriza ao longo da narrativa. Em húngaro, Keserű, nome do narrador, apresenta também o significado de amargo.

> Nos últimos tempos – num dos anos derradeiros do milênio que se encerra, digamos, no início da primavera de 1999, num final de manhã ensolarado –, a realidade se tornara, para Amargo, um conceito problemático, e, o que era mais grave, um *estado* problemático. Um estado em que – segundo os sentimentos mais íntimos de Amargo – a realidade era o que mais faltava. Se de algum modo o obrigavam a usar a palavra, Amargo sempre acrescentava: "a assim chamada realidade". Entretanto, isso era apenas uma frágil compensação, que não o satisfazia (KERTÉSZ, 2005, p. 9).

No entanto, do mesmo modo que a realidade ausente, liquidada, avulta para o personagem como um enigma a ser resolvido, surge também no interior do livro uma perspectiva pessimista que aponta para a ideia de apagamento generalizado, criando uma tensão entre dois polos: de um lado, a busca por uma resposta, e, de outro, a impossibilidade de qualquer resposta em face da marcha irremediável da destruição:

> KÜRTI: O país é sempre o mesmo. Até aqui, também só financiou a literatura para poder liquidá-la. A subvenção estatal à literatura é a forma estatal camuflada da liquidação estatal da literatura.
>
> OBLÁTH (num reconhecimento irônico): Formulação axiomática.
>
> SÁRA: E o que vai acontecer com a editora? Vai acabar?
>
> AMARGO: No modelo atual. (dá de ombros, um tanto desanimado) Mas neste modelo tudo e todos acabam. (KÉRTESZ, 2005, p. 13).

Amargo é editor-chefe e concentra suas ações ao longo da narrativa na busca de um suposto manuscrito contendo um romance que teria sido escrito por B., antes de seu suicídio. Paralelamente à busca, ele tenciona narrar e compreender a história de B., as razões de seu suicídio, expondo as dificuldades que circundam as condições da própria narração. Num primeiro momento, as possibilidades de narrar se revestem de uma carga negativa, considerando o caráter impossível da história:

> Hoje em dia, entretanto, passados nove anos, Amargo se interessava por outra coisa. A história chegara ao final, mas ele próprio ainda estava ali, um problema cuja solução Amargo continuava a adiar. Poderia prosseguir a história, que se mostrara impossível, ou iniciaria uma história nova, que também se mostraria impossível (KÉRTESZ, 2005, p. 14).

Mais adiante a impossibilidade assume um caráter mais radical diante da negatividade das chances de se contar, da constatação do esgotamento das histórias:

> Somente com base nas nossas histórias podemos saber que nossas histórias chegaram ao fim, e, não fosse assim, viveríamos como se sempre houvesse alguma coisa a ser continuada (por exemplo, nossa história), ou seja, viveríamos um engano. (KERTÉSZ, 2005, p. 27)

Tal diagnóstico da finitude da narração, das impossibilidades de se manter uma continuação diante do declínio da experiência, faz recordar a clássica reflexão que Walter Benjamin tece em seu ensaio "O narrador" ao associar o emudecimento, a incapacidade de os soldados narrarem a própria experiência no retorno das guerras de trincheiras:

> Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1987, p. 198)

Com o aspecto destrutivo da experiência-limite, que subtrai a própria possibilidade de se obter uma experiência transmissível, de acordo com a digressão benjaminiana, é possível estabelecer um diálogo com a perspectiva do personagem B., quando este define a luta pela sobrevivência na era das catástrofes:

> Vivemos na era das catástrofes, todo homem é portador da catástrofe, e para a sobrevivência, ele disse sobrevivência se faz necessária uma arte peculiar da sobrevivência, ele disse. O homem do tempo das catástrofes não tem destino, não tem qualidades, não tem caráter. O meio social terrível – o Estado, a ditadura, chame-o como quiser – o seduz com a força de atração dos redemoinhos vertiginosos até que ele desista da resistência e nele exploda o caos como um gêiser fervente – e a partir de então o caos se torna sua morada. Para ele, já não existe retorno a um ponto de equilíbrio do Eu, a uma certeza sólida e incontestável do Eu: portanto, perde-se no sentido mais verdadeiro da palavra (KERTÉSZ, 2005, p. 48).

Não obstante esse entrave do empobrecimento da experiência comunicável, que a princípio poderia ser um motivo para a desistência, o empenho de narrar segue ao longo de *Liquidação* como uma tarefa[25] que reconhece a insuficiência da linguagem enquanto representação e ao mesmo tempo como único instrumento capaz de, ao menos, lançar as centelhas que de algum modo apontarão para o caráter inenarrável da história que se pretende contar. Aliás, considerando esse último aspecto, pode-se dizer que a busca de Amargo pela história de B. revela-se uma busca impossível, visto que se dirige ao silêncio rumoroso e inquietante da alteridade. Como já foi discutido ao longo da dissertação, a

[25] Convém recordar a alusão à ambivalência de sentido do termo "tarefa" que Susana Kampff Lages e Ernani Chaves fazem em nota de rodapé na tradução do clássico "A tarefa do tradutor", de Walter Benjamin, indicando que no substantivo Aufgabe ecoam as ideias de tarefa, proposta, mas também de renúncia e desistência (BENJAMIN, 2013, p.101).

alteridade emerge como o inteiramente outro, seguindo a linhagem levinasiana e significando, portanto, que é uma face que não se deixa capturar, nem ser reduzida pela lógica do mesmo. Esse talvez seja um dos pontos cruciais dos dilemas vivenciados por Amargo à medida que a história de B. vem à tona. Ainda que a história de B., enquanto uma das poucas crianças que nasceram em Auschwitz, enquanto escritor que atravessou o totalitarismo de Stalin na Hungria, seja narrada, haverá sempre uma parcela que escapa e que não se deixará cooptar pela linguagem. Nesse último ponto, não seria inoportuno recordar a noção que Derrida propõe a respeito do acontecimento enquanto evento atravessado pelo não-acontecimento, conforme discutido na análise de *Diário da queda*. No seu seminário "Une certaine possibilité impossible. Dire l'événement est-ce possible?", o pensador argelino defenderá a impossibilidade do acontecimento como uma força que impede a sua compreensão ao afirmar que "o acontecimento como aquilo que chega é o que verticalmente me cai em cima, sem que eu possa vê-lo vir; o acontecimento não pode me aparecer antes de chegar senão como impossível" (DERRIDA apud FILHO, 2001, p. 97). [26]A narrativa incorpora um evento histórico, mas este, já atravessado pela linguagem, constitui-se como uma ausência do acontecimento gestado no entrecruzamento discursivo que assume simultaneamente o real e o ficcional. É o que permitiria ao próprio acontecimento em sua condição de (im)possível resguardar sua potência inapreensível que, em última instância, assegura que este, não se submetendo à lógica identitária, seja retomado em cada ato de arquivamento.

Em paralelo a esses dilemas recorrentes na história, o editor-chefe Amargo conduz à busca do suposto manuscrito escrito por B. como uma descoberta que faria com que ele compreendesse não só o suicídio do amigo escritor, mas desse sentido à própria vida desordenada pelo sentimento de ausência do real e justificasse a sua crença de editor:

> Tenho de explorar a obsessão – sou obrigado a dizer, a única obsessão grande, verdadeira – que com o tempo me possuiu e cujo objeto era, naturalmente, um livro, neste caso um livro faltante, o romance desaparecido de B. Era? Pois mesmo hoje ele pode aparecer, embora eu não acredite. Mas por que penso nele como um fato indiscutível, por que imagino que B. escreveu o romance, a despeito de ninguém jamais ter visto o manuscrito e todos negaram sua existência? Bem, porque tenho certeza de que ele o escreveu. Não pode ter partido sem tê-lo escrito, porque era escritor, escritor de verdade, os escritores, por sua vez, finalizam as obras, ainda que tenham muitos milhares de páginas, ou ainda que tenham umas breves linhas. Um grande escritor não deixa uma obra inacabada, como me ensinou minha profissão. Seria de importância capital que eu o lesse, porque por meio dele provavelmente poderia saber por

[26] A referência foi traduzida por Osvaldo Fontes Filho em seu artigo "Uma "possibilidade impossível de dizer": o acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida.

> que ele morreu, e talvez também, uma vez que ele morreu, se – por assim dizer – posso continuar vivendo. (KERTÉSZ, 2005, p. 37)

No entanto, a busca empreendida por Amargo à medida que a narrativa avança não se demonstra tão promissora, aparentando, ao contrário, ser um percurso que se dirige invariavelmente ao fracasso, uma vez que a crença na ideia que um escritor não poderia se suicidar sem deixar uma obra máxima produzida não possui nenhum fundamento. Seria mesmo possível justificar o sentimento de ausência da realidade com a descoberta de uma obra? Em outros termos, haveria uma obra capaz de suprir a falta desse real? Talvez seja necessário buscar uma saída a partir de um desvio da perspectiva cuja motivação metafísica tencionaria recuperar uma origem perdida e restabelecer a presença a si das coisas. Talvez a ausência de obra, longe de irromper como um problema a ser solucionado, no sentido de preenchimento de uma lacuna, adense a inquietude humana diante da emergência do irrepresentável e alimente a necessidade de se manter a lacuna essencial capaz de assegurar o retorno à discussão do elemento inenarrável que se impõe. Talvez, portanto, operar com tal inquietude seja uma maneira de fazer despontar um outro tipo de relação do homem na contemporaneidade diante das condições de conhecimento da história das catástrofes e da necessidade de manutenção da memória. É preciso, todavia, tecer uma breve digressão, a fim de adentrar as aporias desse argumento.

4.3. DA REALIDADE AUSENTE À AUSÊNCIA DE OBRA

> A escrita fora da linguagem, escrita que seria como que originariamente linguagem tornando impossível todo objeto (presente ou ausente) de linguagem. A escrita não seria então jamais escrita do homem, isto é, jamais tampouco escrita de Deus, quando muito escrita do outro, do próprio morrer.
>
> Maurice Blanchot

Um pequeno excurso em torno de alguns escritos de Maurice Blanchot se faz necessário para se compreender as implicações de um tópico que retorna de maneira recorrente ao longo de suas reflexões: a ausência de obra, sintetizada pelo termo francês *desoeuvrement*. Em seu ensaio intitulado “A ausência de livro”, pertencente ao conjunto de textos publicados sob o título de *A conversa infinita*, Blanchot propõe alguns questionamentos sobre o processo da escrita a partir da obra de Mallarmé, considerando

que o ato de escrever encontra-se necessariamente associado à evocação de uma ausência, contrariando certas perspectivas que concebem a linguagem como um espelhamento de uma realidade prévia. Dessa maneira, o crítico postulará que a escrita estabelece uma relação com a ausência de obra, na medida em que

> A ausência de livro revoga toda a continuidade de presença, assim como escapa à interrogação que o livro traz. Ela não é interioridade do livro, nem seu sentido sempre eludido. Ela é antes fora dela, entretanto fechada nele, menos seu exterior do que a referência a um fora que não o concerne (BLANCHOT, 2010, p. 203).

Essa relação que se dá com a ausência é reforçada como atributo da escrita, mas jamais com o peso nem com o compromisso de escapar a essa condição. É antes a ausência de obra que irá importar como corolário do próprio ato de escrever, como se a tarefa do escritor fosse alcançar o desparecimento da obra. Nesse sentido, Blanchot irá afirmar que:

> Escrever é produzir a ausência de obra (o não obrar). Ou ainda: escrever é a ausência de obra tal como *se produz* através da obra e atravessando-a. Escrever como não obrar (no sentido ativo dessa palavra) é o jogo insensato, o acaso entre razão e desrazão (BLANCHOT, 2010, p. 203).

Cumpre ressaltar que tal ato de escrita que culmina na ausência de obra em Blanchot aparece vinculada à noção de exterioridade, de neutro, revelando, portanto, uma implicação que pode ser lida como um compromisso da literatura com aquilo que ele designará como o estrangeiro, como o outro. Dessa maneira, a escrita não se destinando a desvelar as camadas de um sujeito que pretende se anunciar no texto se estende para a zona de estranhamento da exterioridade na qual as possibilidades de definição e de estabilidade esbarram-se a todo momento na imposição do devir. A recusa da escrita à subordinação à lógica mimética é o que faz com que ela se lance ao imponderável, abrindo, assim, caminhos para se pensar a relação com aquilo que não se deixa reduzir pelo regime da identidade: a primazia do outro, a alteridade inominável e indefinível.

Em clave metafórica, a ausência de obra desponta na narrativa de *Liquidação* como resultado fracassado das buscas empreendidas por Amargo pela suposta obra produzida por B. A certa altura da narrativa, quando o editor-chefe procura descobrir se Sára, ex-amante de B., conservava algum manuscrito que apontasse para a obra, Kertész manipula a expectativa do leitor, criando um efeito de suspense, acenando para um material que poderia ainda ser descoberto até o final da novela:

> "Seria melhor largar tudo como está: em manuscrito", disse Sára. De súbito fui tomado pela ideia terrível de que B. teria deixado os direitos autorais para Sára: perguntei-lhe. Sára ficou calada por um longo tempo, e o que li em seu rosto era indiferente: na verdade, ela não tinha empatia comigo nessas horas. Mas depois disse que talvez tivesse de se ocupar de alguma coisa que dizia respeito apenas a ela, Sára. Acrescentou que se tratava de um texto, mais exatamente de um documento" (KERTÉSZ, 2005, p. 62)

Logo adiante, porém, as possibilidades são desfeitas na medida em que o manuscrito que existia era uma carta que B. havia escrito a Sára, pedindo a ela que os seus escritos fossem queimados:

> O homem das letras vai interrogá-la. Tentei formular o... Tanto faz. Não deu. Não há nada, nada. Não deixei nada para ele. Não há sobre o que falar. Não quero armar minha barraca na praça do mercado literário, não quero exibir minha mercadoria. É uma mercadoria feia, imprópria para mãos humanas. E também não gostaria que fosse manuseada, pisoteada, e depois rejeitada. Terminei meu trabalho, e ninguém tem nada com isso (KERTÉSZ, 2005, p. 65).

Curioso notar que a palavra "romance" sequer é nomeada na carta escrita por B., como se a questão da definição do que ele havia escrito fosse indiferente. Curioso notar também a série de negativas enfatizadas com os termos "não" e "nada" a fim de reforçar a ideia de que a sua produção não mereceria ser publicada, uma vez que seria incompreendida ou meramente reduzida aos padrões impostos pelo mercado literário.

O texto de Imre Kertész em *Liquidação* conduz o leitor por algumas páginas com menções bastante laterais a respeito do Holocausto, seguindo um fluxo no qual aparentemente ganha total relevo a figura de Amargo e sua crise existencial em função dos bloqueios com a representação da realidade. No entanto, no momento em que vem à tona o passado de B., como uma das poucas crianças que nasceram em Auschwitz, marcado por uma cicatriz na coxa notoriamente verificável nas crianças recém-nascidas nos campos de concentração, é que a ausência de realidade de que sofre Amargo encontra paralelo com a ausência de possibilidade de representação de B. em face da experiência dolorosa de Auschwitz. Da ausência de realidade do editor, portanto, a narrativa conduzida em abismo culmina na ausência de possibilidade de produção de obra por parte do personagem-escritor.

É, no entanto, por meio dessa ausência de obra, da impossibilidade de oferecer à sociedade a suposta obra buscada por Amargo, que a narrativa de *Liquidação* contribui, como afirma a orelha do livro, como um ato de resistência. A manutenção da memória de

Auschwitz se dá nesse caso por meio dessa estratégia narrativa que consiste em ressaltar a impossibilidade de representação como se o projeto de escrita de B. fosse abortado, liquidado. O que a princípio poderia sugerir a adesão a uma perspectiva niilista converte-se no *desobramento* que sinaliza a única saída para a escrita na própria escrita:

> Havia entre as páginas do manuscrito um lembrete, o tipo de nota prática que escritores e editores muitas vezes deixam para si mesmos – por escrito ou gravada –, para que durante a escrita não se esqueçam do que estão escrevendo. Embora dessa vez não incluísse o lembrete em seu campo de visão, Amargo o vira tantas vezes que o conhecia de cor. "A base da peça é um romance", dizia a nota. "A realidade da obra é, portanto, outra obra. Além disso, a outra obra – o romance – não é inteiramente conhecida. Não a conhecemos, como não conhecemos a Criação: é nebulosa como é nebuloso o mundo que nos cabe, que chamamos também de realidade. É igualmente fragmentada, e igualmente passível de ser seguida; porque vivemos segundo a lógica do mundo que nos é dada." (KERTÉSZ, 2005, p. 103)

Se é preciso que a escrita se desdobre sobre si mesma no movimento da exterioridade que marca a ausência de obra, seguindo a proposta blanchotiana, a outra escrita ou a outra obra não se apresenta como uma completude. Ao contrário, como indica o excerto final de *Liquidação*, não é passível de ser inteiramente conhecida – princípio de incompletude que, todavia, não pode ser creditado como um motivo para se encerrar a questão. Da ausência de obra podem-se esboçar os desdobramentos éticos que se produzem pela atitude de manter aquele distanciamento que reconhece as impossibilidades de traduzir em linguagem uma experiência intraduzível como Auschwitz.

4.4 DA AUSÊNCIA DE OBRA AO LIVRO POR VIR

> Ouso dizer que o talento para escrever – ao menos em parte – não é o mesmo que o olhar imóvel, a estranheza, que depois pode se transformar em palavras. É um meio passo, uma distância de um meio passo. Por outro lado, sempre caminho junto com as coisas, os acontecimentos sempre me atingem, os fatos sempre me perturbam e me submergem.
>
> Imre Kertész

Ao tentar narrar a história de B., Amargo defronta-se a todo momento com uma indagação que pode ser entendida ao mesmo tempo como ética e estética, considerando que há uma articulação indissociável entre a tentativa de narrar a história de um homem que viveu num campo de concentração e uma dúvida concernente ao modo como essa

história poderia ser narrada. Uma vez que a dimensão ético-política excede o domínio da representação, as possibilidades que a linguagem apresenta parecem sempre insuficientes. Juntamente, portanto, ao desenvolvimento da trama de *Liquidação*, há o desenvolvimento de uma série de questionamentos por parte do editor Amargo:

> Como eu poderia ter contado a história de B. a um policial? Com que palavras policialescas teria o policial anotado no livro de registro a história de B., na verdade, inenarrável? Eu estava sentado na sala asfixiante de uma repartição; lâmpadas frias brilhavam, em minha frente um olhar oficial, indiferente, óculos, cabelos sem vida, quando entrei me estendeu a mão, tinha a palma úmida. Em que tom eu poderia ter contado a história de B.? Objetivo? Dramático? Em linguagem oficial, como se diz? (KERTÉSZ, 2005, p. 26-27)

A dificuldade de encontrar uma tonalidade específica e adequada para traduzir em narrativa a vivência de B. funciona simultaneamente como um impasse e um procedimento estético, na medida em que, expondo as maneiras como a experiência com o Holocausto impõe limites às condições de representação, Kertész realiza a tarefa de aliar o componente estético ao ético em favor da manutenção da memória dos campos de concentração.

Os impasses transparecem, de um lado, com a própria dificuldade de iniciar a narração sobre a vida de B.:

> Vou tentar formular ao menos o começo da história – ou seja, da história de B. –, sua origem, por assim dizer, portanto tudo o que se deve saber acerca da minha hesitação, e sobre o que não pude contar ao policial – e a mais ninguém –, porque a história me parecia inenarrável. (KERTÉSZ, 2005, p. 27)

De outro lado, se reverberam na constatação feita por Ádám, personagem da peça *Liquidação*, de que a história contada por Judit, ex-esposa de B., poderia ser contada de outra forma:

> ÁDÁM: Judit, essa história pode ser contada de outra maneira.
>
> JUDIT (para): Como?
>
> ÁDÁM: Como ela aconteceu.
>
> JUDIT: Acha que estou mentindo?
>
> ÁDÁM: É certeza que você não está mentindo. Eu a escutei com atenção. Lembro de todas as suas palavras. Você contou uma história de amor temperada com Auschwitz, Judit.
>
> JUDIT (horrorizada): uma história "temperada" com Auschwitz?!... O que você sabe sobre Auschwitz?
>
> ÁDÁM: Tudo o que se pode ler. E apesar disso nada sei. Como também você não pode saber nada. (KERTÉSZ, 2005, p. 99).

Em outro momento, considerando outra cena da peça cujos diálogos integram o romance *Liquidação*, a saída parece se encaminhar pela via da hipótese da negação total da narração, como se a opção por não narrar impusesse uma quebra na continuidade da manutenção da memória.

> ÁDÁM (aproxima-se de Judit, põe a mão em seu ombro com firmeza): Tenho dois filhos. Dois filhos meio judeus. Ainda não sabem de nada. Estão dormindo. Quem vai lhes contar sobre Auschwitz? Qual de nós vai lhes dizer que são judeus?
>
> (Longo silêncio. Ádám aperta o ombro de Judit com força.)
>
> JUDIT (em voz baixa, quase suplicante): E se não lhes contássemos? .... (KERTÉSZ, 2005, p. 100).

Entretanto, a despeito das dificuldades de narrar, a obra põe em contato o apagamento e a manutenção da memória e, por meio da fala de Amargo, aposta na escrita como um mecanismo não de perpetuação, mas talvez de manutenção do enigma que recobre a catástrofe histórica. Em relação a esse ponto, Amargo, em sua busca pelo romance de B., defenderá veementemente a potência da escrita com certas concepções místicas:

> Nesse terreno a minha fé me sustenta. O que seria da fé de um parecerista sem um compromisso espiritual? Num mundo censurado, iletrado e cruel? Ele não seria ninguém, não seria nada. Um escravo que faria correções, um revisor cego. Mas eu acredito na escrita. Em nada mais, somente na escrita. O homem vive como um verme, mas escreve como se fosse para Deus. Houve um tempo em que se sabia desse segredo, hoje o esqueceram: o mundo é feito de cacos partidos, um caos escuro, sem nexo, sustentado apenas pela escrita. Se você tem uma ideia do mundo, se ainda não esqueceu tudo o que aconteceu, se chega a *ter um mundo*, ele foi criado pela escrita, e ela cria sem cessar a teia invisível que ata nossas vidas, o logos. Existe uma palavra bíblica ancestral: *escriba*. Não a usam há tempos. O escriba é diferente dos talentosos, o escriba é diferente do bom escritor. Não é linguista, não é filósofo e não é estilista. Ainda que ele gagueje, ainda que você não o compreenda de imediato, o escriba você reconhece na hora. B. era um escriba. O que ele deixou para trás não se perdeu, porque ele o deixou para nós. Nisso reside o segredo. Não só o dele, mas também o nosso. Também porque fez o que fez. E tenho de saber se devo segui-lo ou se posso escolher diferente. Talvez tenha de decifrar apenas cinco palavras, mas as cinco palavras são o ensinamento. A síntese final, o sentido (KERTÉSZ, 2005, p. 81).

O ensinamento, por fim, que viria a partir da escrita é o do seu próprio abismo constituinte: da escritura que se dobra sobre a própria escritura, da obra que se dobra em mise-en-abyme sobre a própria obra, do romance que se dobra sobre a peça, e que, ao cabo, revela os impasses éticos e estéticos envolvidos na narração do evento histórico. A

constatação de Amargo de que a vida de B. possui todas as complexidades reforça o aspecto inenarrável de que se constitui a experiência com o Holocausto:

> Mais tarde compreendi que ele [B.] voltara todo o talento para Auschwitz, seu artista exclusivo. Ele sentia que nascera na ilegalidade, sobrevivera sem razão, e sua existência não se justificava por nada a não ser que "ele desvendasse o enigma denominado Auschwitz". Ele tinha um livro em inglês que não sei onde arranjara. O autor também escrevera usando o nome de prisioneiro, como ele: Preso (Tzetnik) 135633. Nele havia algumas linhas que B. citou tantas vezes que as sei de cor: "E os que lá estiveram também não conhecem Auschwitz. Auschwitz é outro planeta, e nós, homens, os moradores da Terra, não temos a chave para decifrar o enigma compreendido pela palavra *Auschwitz"*. Apesar de tudo, ele queria decifrá-lo, e a isso dedicou a vida (KERTÉSZ, 2005, p. 91).

Reconhecida a impossibilidade, caberia ao menos o seguinte questionamento: Para onde vai esse enigma impossível de ser compreendido? E talvez essa indagação possa ser ainda mais instigante se articulada àquilo que Maurice Blanchot propõe no subcapítulo "A obra e o segredo do devir", de seu ensaio "Para onde vai a literatura" A obra é a espera da obra. Retornando à relação da ausência de obra com o devir em sua análise sobre *Um lance de dados*, de Mallarmé, o crítico irá afirmar que a obra vincula-se à espera e que "somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem. Um lance de dados é o livro por vir" (BLANCHOT, 2005, p. 352).

A exigência do espaço literário, nesse sentido, impõe-se como uma espera atenciosa produzida no silêncio da obra. *Liquidação* como narrativa que carrega as impossibilidades de se constituir como obra faz ecoar essa espera. É esse retinir da espera aquilo que assegura que os debates em torno de Auschwitz se mantenham. A pergunta para onde vai o enigma somente se justifica, assim, se a resposta for a de manter a condição de enigma sugerida por Blanchot e da cripta derridiana, como o segredo que se resguarda enquanto o não-revelado. Que o enigma se mantenha, de antemão, enquanto segredo inapreensível, reivindicando sua condição de permanentemente irrepresentável. E que, mantendo-se irrepresentável, torne seu silêncio murmurante uma força capaz de impedir que os debates a respeito da política da memória, sobretudo da memória das catástrofes sejam pacificados por uma fala que renuncie o devir da escrita.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu artigo "Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas", o pesquisador, crítico literário e tradutor Márcio Seligmann-Silva, ao analisar a recriminação de que os textos testemunhais são alvos, reconhece na parcela imaginativa o ponto central das críticas que pretendem pôr em descrédito a literatura de testemunho.

> É por conta da imaginação que muitas acusações são feitas contra o testemunho. Ou seja, antes de se criticar a literatura (com seu evidente compromisso com a imaginação), a própria narrativa testemunhal, que se quer "primeira", atestação, fonte original da realidade, mesmo esta narrativa é descartada por muitos historiadores – como o próprio Raul Hilberg (1996) – como sendo fonte não fidedigna para o historiador. Neste ponto vislumbramos uma querela que acompanha a historiografia desde seus primórdios, em sua luta contra a escrita dita imaginativa. Mas ao invés de negarmos ao testemunho a possibilidade de ver na imaginação e em seu trabalho de síntese de imagens um potente aliado, devemos, com Derrida (1998), ver nesta aproximação entre o campo testemunhal e o da imaginação a possibilidade mesma de se repensar tanto a literatura, como o testemunho e o registro da escrita autodenominado de sério e representacionista (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71).

Seguindo a argumentação de que seria improfícuo para se pensar uma política da memória na contemporaneidade alimentar as querelas que pretendem resguardar as fronteiras estanques das áreas de conhecimento, garantindo privilégios discursivos, a presente dissertação, a partir da discussão das *obras Diário da queda*, de Michel Laub, e *Liquidação*, de Imre Kertész, discutiu as relações que uma obra literária pode estabelecer com a história das catástrofes no sentido de contribuir para a manutenção da memória de acordo com a proposta de Walter Benjamin a respeito da necessidade de se escovar a história a contrapelo para fazer justiça à tradição do oprimido.

Ambas as obras se aproximam pelo fato de articularem elementos de cunho autobiográfico à ficcionalidade e por apresentarem em seus enredos personagens que de alguma maneira encontram-se ligados ao Holocausto. Avulta também como semelhança importante o suicídio cometido pelo avô do personagem da narrativa de Michel Laub, de um lado, e o suicídio de B., no romance de Kertész, de outro lado. Vale destacar que os dois personagens possuíam uma ligação com a escrita, embora apresentassem projetos distintos: o avô em *Diário da queda*, dedicado à produção dos cadernos que se assemelhavam a uma enciclopédia, e B. em *Liquidação*, autor de peças ficcionais. Além

disso, outro ponto de contato entre as obras pode ser verificado no modo inventivo pelo qual a narração da história da catástrofe vem à tona, evidenciando que há uma preocupação em aliar ética e estética na produção de ambos os romances.

Levando em consideração as discussões desenvolvidas ao longo deste percurso e, à guisa de uma conclusão, ainda que impossível, pode-se ainda estabelecer um diálogo entre a imaginação como um aspecto constitutivo das ficções que se voltam para o dado histórico com aquilo que Imre Kertész afirmou em seu ensaio "Uma sombra longa, escura":

> (...) sobre o Holocausto a imaginação só pode nascer à sombra da força da imaginação estética. Para ser mais exato, o que assim imaginamos não é o simples Holocausto, mas as consequências éticas do Holocausto refletidas no saber universal, o dia negro de luto cujo brilho escuro – parece – abrasa, inextinguível, a civilização global que chamamos nossa, à qual pertencemos. A pergunta seguinte é se o espírito estético, a literatura, criou imagens relevantes sobre o Holocausto (KERTÉSZ, 2004, p. 56).

Se, de um lado, a literatura pode servir como uma aliada da força testemunhal, contribuindo com a reflexão ética a respeito da memória do Holocausto, de outro lado, deve-se reconhecer que a mesma contribuição se dá a partir do acolhimento (im)possível que o texto literário oferece ao evento histórico, conforme já foi debatido no último capítulo, seria esse o ponto estratégico da literatura: possibilitar a manutenção da memória sem, todavia, lançar uma pretensão totalizante para abarcar o acontecimento. Recuperando a argumentação de Márcio Seligmann-Silva em seu texto já citado:

> É na literatura e nas artes onde esta voz [do testemunho] poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 78).

Reconhecido o valor dos hieróglifos propostos pelos escritores, caberia, no entanto, tecer uma ressalva à afirmação de Márcio Seligmann-Silva: seria, de fato, utópico conceder à arte o papel de dispositivo testemunhal aos sobreviventes de genocídios ou de ditaduras? A quem caberá a responsabilidade de manutenção de memória quando os últimos sobreviventes desaparecerem? Em outras palavras, por que não seria justificável aceitar a contribuição ética dos textos ficcionais para construção de uma política da memória das catástrofes?

6 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O arquivo e o testemunho. In: _____. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann São Paulo: Boitempo, 2008, p. 139-169.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASPIUNZA, Jaime. "La expresión en la escritura de Imre Kertész". In: _____ *Estudos Filologicos 44.* Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, 2009. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/pdf/efilolo/n44/art01.pdf . Acesso em 10 de dezembro de 2017.

ASSIS, Laura; SCHOLLHAMMER Karl Erik. Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub. In: _____. Revista Graphos. João Pessoa: UFPB, v. 15, n. 2, 2013. Disponível em: http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/16556/10023. Acesso em: 09 de maio de 2014.

AZEVEDO, Mônica Klein. O narrador de *Diário da queda*, de Michel Laub, e a representação da memória na narrativa contemporânea. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/130021/000969078.pdf?sequence=1. Acesso em: 18 de maio de 2016.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. O rumor da língua. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

BELLUCCI, Giuseppe. *I chiodi nell'etnografia antica e contemporanea*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1919.

BENJAMIN. Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 101-119.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. I.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 123-128.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. I.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. I.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BLANCHOT, Maurice. *Depois do Golpe, ensaio, precedido por O ir-e-vir eterno (O idílio – A última palavra).* Trad. Amanda Mendes Casal e Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1*: *a palavra plural.* Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite.* Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, Paulista, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O livro seguinte. In: ____ *A poética do hipocentauro*: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 249-260.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____ *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.

COTTA, José Alberto. A questão do desterro humano: diálogos entre a experiência clínica e a obra literária de Imre Kertész. In: _____. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo: Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, 2015, p. 369-382. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v18n2/1415-4714-rlpf-18-2-0369.pdf. Acesso em: 18 de agosto de 2017.

DESCARTES, René. Discurso do método. Tradução, introdução e notas de João Cruz Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

DERRIDA, Jacques. História da mentira: prolegômenos. In: ____*Estudos Avançados*. São Paulo: USP, 1996, p. 7-39. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8934/10486. Acesso em 15 de agosto de 2017.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Morada*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Viseu: Edições Vendaval, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Paixões.* Trad. Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995.

DIAS, Felício Laurindo; OLIVEIRA, Paulo César. Entrevista com Michel Laub. In: _____. *Soletras online*. Rio de Janeiro: UERJ, 2013. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/7323/5317. Acesso em: 07 de maio de 2017.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Nas entrelinhas do talvez. Derrida e a literatura.* Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2014.

FERRAZ, Flávia Coimbra. *O Holocausto na obra de Imre Kertész: uma linguagem violentada.* Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2010.

FILHO, Osvaldo Fontes. Uma "possibilidade impossível de dizer": o acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida. In: _____. Trans/Form/Ação. São Paulo: UNESP, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732012000200008. Acesso em: 04 de maio de 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298 (col. Ditos e Escritos; v. III).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629-658.

GUARDALUPE, Simone Damasceno; Mairim Linck Piva. Memória, identidade e imaginário em Diário da queda, de Michel Laub. In: ____ *Letras em Revista*. Teresina: UESPI, 2015. Disponível em: https://ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/article/view/509. Acesso em: 03 de abril de 2016.

ILG, Andreas. La pluma férrea: escribir la vida. El Kaddish por el hijo no nascido de Imre Kertész. In: ____ *Acta poetica*. Vol. 27, Nº. 2. Coyoyacán: Universidade Nacional Autónoma de Mexico, 2006, págs. 219-240. Disponível em: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2703229. Acesso em: 08 de dezembro

KERTÉSZ, Imre. A quem pertence Auschwitz? In: _____. *A língua exilada*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KERTÉSZ, Imre. *Liquidação.* Trad. Paulo Schiller São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

KLINGER, Diana Irene. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

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

LAUB, Michel. Entrevista no Rascunho, por Rogério Pereira. Curitiba: Jornal Rascunho, 2011. Disponível em: http://rascunho.com.br/merecido-descanso/. Acesso em: 02/02/2018.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1991.

LÉVINAS, Emmanuel. Totalidade e Infinito. Lisboa: Edições 70, 1980.

MENDA, Leniza Kautz. *Diário da queda:* a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade. In: ____ WebMosaica. Revista do Instituto cultural judaico Marc Chagall. Porto Alegre: UFRGS, 2013, p. 20-30. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/webmosaica/article/download/45017/28499. Acesso em: 10/10/2017

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: _____. NASCIF. Rose Mary Abrão: LAGE. Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV:* interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010, p. 189-207.

NIETZSCHE, Friederich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RODRIGUES, Carla. Paixões da literatura: ética e alteridade em Derrida In: ____ *Sapere Aude* – Belo Horizonte, v.4 - n.7, p.47-59 – 1º sem. 2013..

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.* São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SCHRAMM, Fermin Roland. Acerca da moralidade do suicídio. In: _____. *Revista Lugar Comum*. Rio de Janeiro: Uninômade, 2010, p. 193-203. Disponível em:

http://uninomade.net/wpcontent/files_mf/110410120837Acerca%20da%20moralidade%20do%20suic%C3%83%C2%ADdio%20-%20Fermin%20Roland%20Schramm.pdf. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

SELIGMANN-Silva, Márcio. *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2003).

SELIGMANN-Silva, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: _____ *Psicologia clínica [online]:* vol 20, nº 1, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

SIBILIA, Paula. Eu autor e o culto à personalidade. In:____. O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 149-193.