

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**

SILEYR DOS SANTOS RIBEIRO

**BARBÁRIE E MEMÓRIA EM MICHEL LAUB: UMA
LEITURA DA OBRA *DIÁRIO DA QUEDA***

Vitória
2022

SILEYR DOS SANTOS RIBEIRO

**BARBÁRIE E MEMÓRIA EM MICHEL LAUB: UMA
LEITURA DA OBRA *DIÁRIO DA QUEDA***

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

Vitória
2022

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

Ribeiro, Sileyr dos Santos, 1991-
R484 Memória e barbárie em Michel Laub: uma leitura da obra
 Diário da queda / Sileyr dos Santos Ribeiro. - 2022.
 155 f.: il.

Orientadora: Fabíola Simão Padilha Trefzger. Tese
(Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Michel Laub. 2. Diário da queda. 3. Auschwitz. 4.
Memória. 5. Judaísmo. I. Trefzger, Fabíola Simão Padilha. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

SILEYR DOS SANTOS RIBEIRO

“MEMÓRIA E BARBÁRIE EM MICHEL LAUB: UMA LEITURA DA OBRA DIÁRIO DA QUEDA”

Tese apresentada ao 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 Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 18 de abril de 2022.

Comissão Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES)
Examinador interno

Prof. Dr. Robson Loureiro (UFES)
Examinador interno

Prof^a. Dr^a. Luciana Paiva Coronel (FURG)
Examinadora externa

Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula (UFG)
Examinador externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
FABIOLA SIMAO PADILHA TREFZGER - SIAPE 3324080
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 18/04/2022 às 19:08

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/451442?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
WILBERTH CLAYTHON FERREIRA SALGUEIRO - SIAPE 1172737
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 18/04/2022 às 21:54

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/451614?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ROBSON LOUREIRO - SIAPE 2212160
Departamento de Educação, Política e Sociedade - DEPS/CE
Em 18/04/2022 às 22:43

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/451645?tipoArquivo=O>



Documento assinado digitalmente

LUCIANA PAIVA CORONEL
Data: 19/04/2022 20:16:47-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>



Documento assinado digitalmente

MARCELO FERRAZ DE PAULA
Data: 19/04/2022 17:58:36-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

À minha filha, Sophie, e à minha mãe,
com todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, pelo amor e apoio.

À Fabíola, minha querida Orientadora, pelas inestimáveis contribuições e pelo grande exemplo de generosidade e de amor à docência.

Ao Tiago pelo apoio e companheirismo durante (quase) toda essa jornada.

À Fapes pela bolsa concedida.

À Sedu e à equipe do Cefope (Pró-Docência) pela viabilização dos meus horários de pesquisa.

Aos professores e aos colegas do PPGL pelas valiosas trocas.

Aos amigos e aos colegas de trabalho que direta ou indiretamente concorreram para o êxito desta empreitada.

Life Always takes the side of life, and somehow the victims are blamed, but it wasn't the best people who survived, nor did the best ones die. It was random. [...] But look at how many books have already been written about the Holocaust. What's the point? People haven't changed... Maybe they need a newer, bigger Holocaust. Anyway, the victims who died can never tell their side of the story, so maybe it's better to have any more stories.

(Art Spiegelman – *Maus*)

RIBEIRO, Sileyr dos Santos. Barbárie e memória em Michel Laub: uma leitura da obra *Diário da queda*. 155 f. 2022. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2022.

RESUMO

Parte significativa da produção literária brasileira contemporânea investe na ficcionalização de eventos históricos traumáticos – genocídios, ditaduras militares etc. – e contribuem na manutenção da memória da barbárie. Sob esta ótica, a presente pesquisa investiga como *Diário da queda*, de Michel Laub, entrelaça a memória de um trauma histórico coletivo – o Holocausto – à construção identitária do sujeito ficcional. Publicada em 2011, a narrativa está inserida entre as produções mais recentes de autores brasileiros de origem judaica que tematizam a Shoah – Catástrofe, em hebraico. Narrado em primeira pessoa, o romance laubiano apresenta um conflito entre três gerações marcadas pelo trauma: do avô, sobrevivente de Auschwitz; do pai do narrador, que lida, aos catorze anos, com o suicídio paterno; e do narrador-personagem, que apresenta problemas na vida adulta – alcoolismo e agressividade – relacionados ao trauma intergeracional e à queda do colega João, aos treze anos. Na obra, a escrita comparece como elemento conector entre as gerações judaicas e cada personagem lança mão de um gênero em sua lide com a memória do trauma. Assim, observamos: nos cadernos de verbetes escritos pelo avô, o testemunho indireto da barbárie vivenciada no campo de concentração, bem como a persistência do trauma na temporalidade psíquica do sobrevivente; na escrita do pai do narrador, a luta contra o apagamento do Alzheimer; e, no diário escrito pelo narrador – que é também o *Diário* – e destinado ao filho ainda por nascer, a tentativa de elaboração dos traumas do passado. A barbárie extrema do século XX exige não apenas um novo modelo representacional, mas também um posicionamento ético do sujeito que, por meio da arte, a retoma. Interessa-nos investigar como Laub (2011) articula os conflitos em torno da memória do trauma por meio de um projeto ético-estético – da obra *Diário* – que incorpora os desafios representacionais impostos à arte e tenta captar a barbárie por meio de sua forma fragmentária e da repetição enquanto mecanismo de manifestação do trauma. Discutimos como o escritor gaúcho lança mão de uma forma literária compatível com a temática impactante do genocídio hitlerista, na direção apontada por Theodor W. Adorno (2003), de uma isomorfia entre conteúdo e forma. A trama laubiana é composta pelo entrelaçamento de três temporalidades distintas que se articulam em uma forma fragmentária e inacabada, a qual mimetiza a própria incompletude da memória e reforça a impossibilidade da captura dos eventos traumáticos “num quadro mimético estável”. A repetição imagética e lexical confere ao romance um aspecto espiralado, ao mesmo tempo em que remete à subsistência da lembrança do Holocausto nas gerações posteriores e manifesta a persistência da memória do trauma. A herança judaica, enquanto parte significativa dessa memória legada, também possui um papel importante nos conflitos geracionais ao longo da narrativa.

Palavras-chave: Michel Laub. *Diário da queda*. Auschwitz. Memória. Judaísmo. Forma fragmentária.

RIBEIRO, Sileyr dos Santos. Barbarism and memory in Michel Laub: a reading of the work *Diary of the fall*. 155 p. 2022. Thesis (Ph.D.) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2022.

ABSTRACT

A significant part of contemporary Brazilian literary production invests in the fictionalization of traumatic historical events – genocides, military dictatorships, etc. – and contributes to the maintenance of the memory of barbarism. From this perspective, the present research investigates how Michel Laub's *Diary of the fall* intertwines the memory of a collective historical trauma – the Holocaust – with the identity construction of the fictional subject. Published in 2011, the author's narrative is included among the most recent Brazilian productions of Jewish origin that focus on Shoah – Catastrophe, in Hebrew. Told in the first person, the Laub's novel presents a conflict between three temporalities marked by trauma: of the grandfather, a survivor of Auschwitz; of the narrator's father, who, at the age of fourteen, is dealing with his father's suicide; and the narrator-character, who has problems in adult life – alcoholism and aggressiveness – related to the intergenerational trauma and the fall of his classmate João, at the age of thirteen. In the work, writing appears as a manner of each character deals with the memory of trauma. Thus, we observe: in the notebooks of entries written by the grandfather, the indirect testimony of the barbarism experienced in the concentration camp, as well as the persistence of trauma in the psychic survivor; in the narrator's father's writing, the fight against Alzheimer's erasure; and, in the diary written by the narrator – which is also the *Diary* – and intended for the unborn child, an attempt to elaborate on the traumas of the past. The extreme barbarism of the 20th century requires not only a new representational model, but also an ethical positioning of the subject who, through art, takes it up again. We are interested in investigating how Laub (2011) articulates the conflicts around the memory of trauma through an ethical-aesthetic project – from the work *Diary* – which incorporates the representational challenges imposed on art and tries to capture barbarism through its fragmentary form and repetition as a mechanism for the manifestation of trauma. We discuss how the Brazilian writer makes use of a literary form compatible with the impacting theme of Hitler's genocide, in the direction pointed out by Theodor W. Adorno (2003), of an isomorphy between content and form. Laub's novel is composed by the intertwining of three distinct temporalities that are articulated in a fragmentary and unfinished form, which mimics the very incompleteness of memory and reinforces the impossibility of capturing traumatic events “in a stable mimetic framework”. The imagery and lexical repetition give the novel a spiraling aspect, at the same time that it refers to the survival of the Holocaust memory in later generations and manifests the persistence of the memory of the trauma. Jewish heritage, as a significant part of this legacy memory, also plays an important role in generational conflicts throughout the narrative.

Keywords: Michel Laub. *Diary of the Fall*. Auschwitz. Memory. Judaism. Fragmentary form.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 <i>DIÁRIO DA QUEDA</i>	21
3 AUSCHWITZ: BARBÁRIE E (PÓS-)MEMÓRIA.....	29
4 HERANÇA JUDAICA, TRANSMISSÃO E ESCRITA	41
4.1 A LITERATURA JUDAICA DA SHOAH NO BRASIL	41
4.2 O (DES) <i>CONTINUUM</i> VERBAL JUDAICO	48
5 TRAUMA E ESCRITA EM <i>DIÁRIO DA QUEDA</i>.....	73
6 FORMA FRAGMENTÁRIA E REPETIÇÃO EM <i>DIÁRIO</i>	95
6.1 O <i>DIÁRIO</i> , MÚLTIPLAS QUEDAS	104
7 CONCLUSÃO.....	132
REFERÊNCIAS	137
APÊNDICE A – RELATO DE EXPERIÊNCIA DO PROJETO DE LEITURA DA OBRA <i>DIÁRIO DA QUEDA</i> NO ÂMBITO ESCOLAR.....	145

1 INTRODUÇÃO

Em ocasião da aula inaugural do curso de Filosofia Teorética na Faculdade de Arte e Design de Veneza, Giorgio Agamben (2009) recupera a leitura que Roland Barthes fez da obra de Friedrich Nietzsche e aproxima o contemporâneo do “intempestivo”, enquanto aquele que, graças a uma defasagem e a um anacronismo, se sente em constante desalinho em relação ao presente. Para o autor italiano, o contemporâneo percebe o escuro de seu próprio tempo “como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo.” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Dialogando com Agamben (2009), Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 110) define ser contemporâneo como “[...] ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.”

Schøllhammer (2009) observa uma sensação, perceptível em alguns autores da atualidade, de incompatibilidade e de anacronismo em relação ao presente. Nessa perspectiva, o escritor contemporâneo concebe a literatura como uma possibilidade de interação com o mundo que lhe é coetâneo, motivando-o de forma urgente a “se relacionar com a realidade histórica.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). Assim, ser contemporâneo diz respeito a uma postura de desesperança quanto à remissão no futuro e a um desconcerto em relação ao presente. Para o pesquisador brasileiro, o comportamento “intempestivo” recolhe as ruínas do passado e o reconstitui literariamente, ao passo que significa um futuro no qual estão ausentes quaisquer promessas redentoras:

O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13)

A escrita brasileira contemporânea teria como traço preponderante o resgate da memória de um passado que se presentifica à medida que é reenquadrado e reconstruído literariamente. Tal retomada é feita, particularmente, por meio da revalorização das narrativas memorialísticas e do interesse pela experiência individual. Desse modo, percebemos, na literatura brasileira atual, uma revisitação da temática ligada à ancestralidade, em ficções que se associam, de forma contundente, à recuperação da

memória. O sujeito da narrativa volta-se para o passado, (re)constrói sua própria identidade a partir da reconstituição literária dos “índices desconexos” que testemunharam barbáries sem precedentes.

Nas décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial, houve uma gradativa preocupação em não se permitir que os acontecimentos do século XX – dentre eles, o Holocausto – caíssem em desmemória. Surgiram associações entre a ação de lembrar e o dever moral de não esquecer – e de não deixar esquecer –; levou-se a história criminosa a julgamento e exigiu-se a reparação pelos traumas do passado. Para Jeanne Marie Gagnebin (2006), os eventos da Segunda Guerra Mundial provocaram um descrédito sem precedentes na ciência, na razão, no positivismo e em sua ambição de submeter o mundo ao homem. Na medida em que a sociedade ocidental do século passado vivenciou guerras, desigualdades, revoluções sociais e políticas, haveria, na atualidade, uma forte necessidade de se compreender – ou, ao menos, de tentar entender – os eventos do passado.

Parte significativa das escritas contemporâneas refletem acerca de eventos de grande impacto traumático – como é o caso da Shoah – e, apropriando-se das temáticas caras à literatura de testemunho, contribuem na manutenção da memória da barbárie. Enquanto evento histórico de proporções catastróficas, o genocídio hitlerista¹ é frequentemente rememorado nas obras de diversos artistas e escritores em todo o mundo. Dentre eles, destacam-se: Primo Levi, Paul Celan, Art Spiegelman, Winfried Georg Sebald, Claude Lanzmann, Roberto Bolaño, Alejandro Zambra, Laurent Binet, Imre Kertész, Viktor Frankl, Jean Améry, Robert Antelme, Charlotte Delbo, dentre outros.

¹Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) resgata a etimologia do termo “holocausto” e faz uma crítica: “No caso do termo ‘holocausto’, estabelecer uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e o *olah* bíblico, e entre a morte nas câmaras de gás e a entrega total a causas sagradas e superiores não pode deixar de soar como uma zombaria.” (2008, p. 40). Já a palavra *Shoah*, utilizada pelos judeus e que significa “catástrofe”, para o autor italiano, seria um eufemismo. Agamben (2008), portanto, utiliza o termo Auschwitz para falar do evento nomeado Holocausto. De forma similar, o narrador laubiano adota a mesma nomenclatura em quase todo o romance, utilizando poucas vezes a palavra “Holocausto”. Dominick LaCapra (2009) destaca os problemas transferenciais envolvidos na própria nomenclatura do genocídio nazista: o termo Holocausto, extremamente criticado por Agamben (2008), encerra uma ideia sacrificial; *Shoah*, nome amplamente difundido e tomado após o filme homônimo de Claude Lanzmann (1986), teria uma carga de “exotismo”, mas também de respeito à língua hebraica; apenas “genocídio” o nivelaria a outros massacres históricos; “solução final” seria uma terminologia nazista; enquanto “genocídio nazista” especificaria o extermínio judeu. A essa nomenclatura, soma-se o termo em polonês para Auschwitz – *Oświęcim* – utilizado por alguns estudiosos, dentre eles, Marcelo Paiva de Souza (UFPR). LaCapra (2009) aponta que o mais adequado é utilizarmos tais terminologias cientes dos problemas transferenciais nelas envolvidos e das possíveis críticas a elas associadas.

Em “Literatura da Shoah no Brasil”, Márcio Seligmann-Silva (2007) assinala que, embora o Brasil tenha participado nas frentes de batalha antinazistas durante a Segunda Guerra – após abandonar o período de “neutralidade” adotado pelo governo getulista² e romper as relações com o Eixo –, a presença da Shoah seria “extremamente marginal” nas letras nacionais. O crítico reconhece como diminuto o contingente de escritores brasileiros que se debruçaram sobre a Shoah nas décadas após a Segunda Guerra e aponta mudanças pouco significativas nesse panorama – mesmo no início do século XXI. Ainda assim, Seligmann-Silva (2007) atribui grande relevância cultural e qualidade literária a essas composições produzidas no Brasil:

A presença da Shoah na Literatura brasileira é, devemos deixar claro logo de saída, extremamente marginal. Apesar da participação brasileira nas frentes de batalha da Segunda Guerra Mundial contra as forças nazistas, não se pode perceber na cultura deste país a presença forte deste fato. Mesmo hoje em dia, no início do século 21, com a importância atribuída pelos estudos culturais ao estudo dos relatos de sobreviventes e de minorias perseguidas, este panorama não mudou, ao menos com relação à Shoah. Os sobreviventes que por uma série de motivos variados acabaram aportando no Brasil, não encontraram aí um público acolhedor aos seus testemunhos. E, da mesma forma, o escritor brasileiro que eventualmente se voltou para este tema, tampouco respondeu a uma questão cultural vista como importante. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 123)

Berta Waldman (2019) aponta Jacó Guinsburg, imigrante nascido na Bessarábia e que veio para o Brasil com sua família aos três anos de idade (em 1924), como o pioneiro na ficção brasileira sobre o Holocausto, com seu pequeno conto “O retrato”, escrito em 1946 e publicado em 1949. A autora cita, ainda, outros escritores não-sobreviventes que incursionaram pela temática do Holocausto nas letras nacionais. Dentre eles, João Guimarães Rosa, nos chamados “contos alemães” – “A senhora dos segredos”, “A velha” e “O mau humor de Wotan” –, escritos no período em que o escritor foi vice-cônsul em Hamburgo (de 1938 a 1942) e publicados postumamente em *Ave, Palavra*, de 1970; Samuel Rawet, nos contos “O Profeta”, “A prece” e “Réquiem para um solitário”,

²Apesar dessa “neutralidade” por vezes atribuída ao período getulista (1930-1945), é de amplo conhecimento casos de extradição de judeus para a Alemanha nazista, como ocorreu com Olga Benário Prestes, uma militante alemã de origem judia e esposa de Carlos Prestes, a qual foi deportada em 1936 e assassinada no campo de extermínio de Bernburg, em 1942. Em seus estudos, Maria Luiza Tucci Carneiro (USP) compila documentos diplomáticos que comprovam a rejeição de visto a dezenas de judeus que tentaram imigrar para o Brasil e fugir do nazismo, bem como a classificação do povo semita como “indesejável”. Segundo a pesquisadora “os governos brasileiros de Getúlio Vargas (1937-1945) e Eurico Gaspar Dutra (1946-1950) definiram esta emigração como um fator de risco para a nação e o povo brasileiro, razão pela qual foram promulgadas Circulares, Resoluções, Ordens de Serviço, a maioria em caráter secreto e confidencial, com o objetivo de restringir a entrada dos judeus ‘indesejáveis.’” (CARNEIRO, 2018, p. 7).

presentes em *Contos do Imigrante*, seu livro de estreia, de 1956; Meir Kucinski, imigrante polonês que veio para o Brasil no final da década de 1930 e cujas obras foram traduzidas do iídiche para o português em 2002, nos contos “Mitzves, boas ações” e “O Tio”, inseridos em *Imigrantes, mascates & doutores*, obra que apresenta narrativas publicadas originalmente em Israel, em 1963; Samuel Reibschid, em *Memorial de um herege*, publicado em 2000; Halina Grynberg, em *Mameloshn: memória em carne viva*, de 2004; bem como Cíntia Moscovich que, pertencente à terceira geração pós-Holocausto, elabora textos em que a Shoah aparece não apenas como temática, mas também como “recurso linguístico” – como no romance *Por que sou gorda, mamãe?*, de 2006. Acrescentamos a essa lista as obras *O que os cegos estão sonhando?: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945)*, de Noemi Jaffe (2012), e *Diário da queda*, de Michel Laub (2011).

O romance de Laub (2011) está inserido entre as produções mais recentes de autores brasileiros de origem judaica que tematizam a Shoah. A obra é construída por meio de um diálogo entre três gerações de uma mesma família judia – o narrador, o pai e o avô, sobrevivente de Auschwitz. Na narrativa, o escritor sul-rio-grandense amalgama dados empíricos e ficcionais, recuperando a memória de um evento histórico de grandes proporções – o Holocausto. O relato é feito do ponto de vista do narrador-personagem, o qual apresenta relações conturbadas com sua história familiar e problematiza, a partir do presente, sua identidade judaica.

No tempo da enunciação, o homem de meia-idade rememora episódios de sua adolescência, nos quais passou a pensar desde a descoberta da doença do pai – Alzheimer –, dois anos antes. Percorrendo os interstícios de sua memória, no que Laura Assis e Karl Erik Schøllhammer (2013) classificam como uma “espiral da memória”, o narrador resgata acontecimentos e conflitos da juventude. Aos treze anos, o jovem de origem abastada vai com outros colegas de escola à festa de aniversário de João, aluno *gói*³ e pobre, vítima de vários episódios de *bullying* no colégio. Em sua comemoração, o estudante bolsista é arremessado repetidamente para o alto e intencionalmente desamparado pelos colegas: “na hora do parabéns, e naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto treze vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros — nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão.” (LAUB, 2011, p. 10).

³Entre os judeus, o termo se refere ao indivíduo que não possui ascendência judaica.

Também durante a adolescência do narrador, seu pai insiste em lhe falar acerca da história e da religião judaicas, do antissemitismo, do Holocausto e de como toda a família do avô sobrevivente pereceu em Auschwitz. Em 1945, após a libertação pelas tropas da antiga União Soviética, o ex-professor de Matemática veio sozinho para o Brasil, onde trabalhou, se casou e teve um único filho, o pai do narrador. Anos após a chegada ao Brasil, o avô do narrador passa a redigir uma série de dezesseis cadernos de notas difusas e escritas em alemão, com aproximadamente cem páginas cada, cada página com trinta e uma linhas, cujos verbetes revelam uma visão distorcida da realidade e elidem a experiência concentracionária. Nesses escritos “evidentemente mentirosos” e de “tom grosseiramente otimista” (LAUB, 2011, p. 25), o sobrevivente não menciona sequer uma vez a experiência no *Lager*⁴ ou os parentes e pessoas próximas que lá pereceram – três irmãos, o pai, a mãe, a namorada, ao menos um primo e uma tia.

Além de não falar acerca de Auschwitz e da vida na Alemanha nazista, o avô sobrevivente passou os últimos anos trancado no escritório e cometeu suicídio quando o filho, pai do narrador, tinha apenas catorze anos. Restou ao jovem preencher, pelas vias literárias, a lacuna deixada pelo pai, principalmente por meio da leitura de *É isto um homem?*. Citada diversas vezes ao longo do romance, a obra de Primo Levi (1988) permitiu que o pai do narrador resgatasse a história do genitor, conhecesse as atrocidades pelas quais ele passou e tentasse justificar os últimos anos de vida do imigrante, conforme expresso no seguinte trecho do romance:

Meu avô nunca falou sobre Auschwitz, 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. (LAUB, 2011, p. 80-1).

Os intrincados conflitos presentes na obra relacionam-se tanto à postura do narrador a respeito do Holocausto quanto à posição assumida pelo avô e pelo pai mediante o contato com “a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”

⁴Termo em alemão para campo de concentração ou de extermínio.

(LAUB, 2011, p. 146). Durante a adolescência, o narrador tem dois caminhos possíveis: assumir o dever de memória do Holocausto – e da história do avô – ou reconhecer os eventos catastróficos do passado, insistentemente trazidos à tona pelo pai, como algo distante e que não lhe diz respeito. Inicialmente, o narrador não se sente relacionado ao que ocorreu ao avô e ao povo judeu durante a Segunda Guerra.

Após informar ao genitor acerca da mudança da escola judaica para um colégio não confessional, o pai e o narrador se desentendem e, durante a contenda, o filho rejeita de modo violento a história do avô e o judaísmo: “e eu olhando para ele fui capaz de repetir dessa vez devagar, olhando nos olhos dele que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu.” (LAUB, 2011, p. 49-50). Extremamente transtornado, o pai bate no filho, o qual reage arremessando contra o primeiro um suporte de durex pesado e pontiagudo que, felizmente, não o atinge. Lenira Menda (2013) assinala essa desavença como um ponto de cesura, tanto na própria obra quanto na relação entre ambos. Depois da briga, o pai conta ao descendente sobre os últimos dias do avô e mostra-lhe as traduções dos cadernos de verbetes, o adolescente assume, então, uma postura mais respeitosa diante da história do sobrevivente. Ao tomar conhecimento dos cadernos deixados pelo antepassado, a história do sobrevivente passa a fazer sentido em sua individualidade e a afetá-lo:

Meu pai falou dos últimos dias do meu avô, e foi o suficiente para eu entender que não deveria mais ser leviano com esse tema. Eu entendi que era algo que deveria respeitar tanto quanto meu pai respeitava meu direito de estudar numa escola nova, e a partir desse acordo tácito a minha relação com ele passou a ser outra: a minha raiva desapareceu naquele dia, e nas semanas seguintes era como se tudo voltasse a ser como antes da queda de João [...] (LAUB, 2011, p. 53).

Ao ler parte dos verbetes escritos pelo avô, o narrador conclui ser impossível imaginar que todo esse horror não se relacione à Auschwitz, tampouco que a experiência concentracionária não tenha influenciado o modo como o avô mostrou-se ao filho. Certamente, a maneira como o avô lidou com a memória da barbárie repercutiu na forma como o pai do narrador se relacionou com as leituras posteriores sobre o Holocausto. A descoberta dos cadernos do avô é, conforme afirma Lenira Menda (2013, p. 26-7), “um momento crucial na vida do adolescente, visto que ele se depara com a revelação do sofrimento familiar e passa, naquele instante da revelação do segredo, a sentir-se parte da cadeia transgeracional.” Auschwitz passa a significar, para o narrador, mais do que uma

experiência coletiva e histórica e torna-se algo correlato à sua própria vida e à de seus antepassados. Ciente dos desdobramentos da ascendência em sua individualidade, o narrador passa a se reconhecer como contíguo à herança cultural judaica:

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. (LAUB, 2011, p. 15).

Em *Diário*, a inserção da Segunda Guerra Mundial e de Auschwitz tornam o texto muito mais abrangente do que as histórias limitadas a problemas de relacionamentos íntimos familiares e individuais. Como afirma Rejane Rocha (2017, p. 177), no romance laubiano, “o movimento é o de explicitar que a História só faz sentido, na contemporaneidade, quando inscrita na individualidade mais imediata.” Destarte, o vínculo entre o narrador e as gerações predecessoras se firma no momento em que tais discursos fazem sentido em sua individualidade, a partir da rememoração de um evento particular: “Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário.” (LAUB, 2011, p. 33).

O romance de Laub (2011) obteve uma boa recepção junto à crítica e conta com um número cada vez mais expressivo de produções acadêmicas que se debruçam sobre diversos aspectos da obra. Dentre elas, destacamos aquelas que privilegiam a investigação de como compõem o judaísmo, a memória, o trauma e a escrita ao longo da narrativa. Como o trabalho de Christini Roman de Lima (2015), intitulado “Entre a voz usurpada e a febre por contar: o sobrevivente como testemunha nas obras de Moacyr Scliar e de Michel Laub”. Ao aproximar *Diário da queda* e o conto “Em minha triste cabeça o Holocausto”, de Scliar (1986), Christini de Lima (2015) faz importantes reflexões sobre a cultura judaica e o sortilégio dos judeus na condição de estrangeiros em terras longínquas após a Segunda Guerra Mundial. O narrador do conto é emblemático quanto à postura cética que pode ser assumida pelos ouvintes do testemunho acerca do Holocausto. Desacreditado e refutado pelo narrador e pelas demais personagens, o sobrevivente Mischa tem a voz usurpada e invalidada pela narrativa de seu duplo – Avigdor. Tal retrato reproduz um pesadelo recorrente de Primo Levi⁵, no qual a falta de

⁵Levi (2004) destaca como recorrente o medo de, em seus sonhos, os sobreviventes não serem ouvidos e acreditados quando testemunhassem: “Quase todos os sobreviventes, oralmente ou em suas memórias

uma escuta fiduciária e compreensiva impossibilitava o testemunho. Já em *Diário*, ao silenciar sobre a experiência concentracionária, o avô abre mão da necessidade – “elementar”, segundo Primo Levi (1988)⁶ – de falar para depurar o sofrimento.

Em “Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub”, Laura Assis e Karl Erik Schøllhammer (2013) verificam como o trauma comparece na temporalidade de *Diário* e influencia tanto na linguagem quanto no próprio curso da narrativa. No trabalho intitulado “Memória, identidade e imaginário em *Diário da queda*, de Michel Laub”, Simone Damasceno Guardalupe e Mairim Linck Piva (2015) investigam a relação entre memória, identidade e imaginário no romance de Laub. As autoras apontam como a narrativa laubiana apresenta diversas imagens que remetem à cultura judaica, as quais estão intimamente ligadas às questões acerca da memória e da identidade familiar das personagens.

Em “*Diário da queda*: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade”, Leniza Kautz Menda (2013) faz uma interessante análise dos aspectos transgeracionais que se impõem às personagens do romance. A pesquisadora mostra como aspectos negativos acerca do judaísmo são passados entre as gerações da obra, as quais espelham, por meio de comportamentos deletérios – intolerância, violência e silenciamento –, o trauma não elaborado pelo avô sobrevivente. Já em “O gosto de areia na boca: sobre *Diário da queda*, de Michel Laub”, Stefania Chiarelli (2013) compara personagens de alguns contos de Samuel Rawet aos do romance de Laub, lançando luz

escritas, recordam um sonho muitas vezes recorrente nas noites de confinamento, variado nos particulares mas único na substância: o de terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente”. (LEVI, 2004, p. 10).

⁶Levi (1988) destaca o testemunho dos sobreviventes como algo elementar e diretamente ligado à sobrevida de quem experiencia um evento-limite – ainda que a linguagem não dê conta do ocorrido em sua integralidade. *Diário da queda* é perpassado pela lacuna do testemunho do avô do narrador que, diferentemente dessa “compulsividade em testemunhar”, opta pelo silêncio. Levi (1988) aponta que, após a libertação, testemunhar concorria com outras necessidades incompressíveis por parte dos sobreviventes: “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares.” (LEVI, 1988, p. 8). De forma similar, Dori Laub (1992), que passou parte da infância em campos de concentração, constata não apenas a dependência entre sobreviver para contar, mas também entre contar para sobreviver. O psiquiatra israelense-americano ressalta que o imperativo de *contar* e de ser ouvido por parte dos sobreviventes tornou-se uma tarefa de vida, a qual é quase sempre acompanhada pela sensação de que não há palavras nem tempo suficientes para articular a história e captá-la discursivamente. Assim, o testemunho manifesta-se entre uma “necessidade premente” de contar o vivido e “a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e de sua conseqüente inverossimilhança.” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 46).

sobre o modo como ambos os autores interpelam o passado e a tradição judaica por meio de suas narrativas.

Na tese de doutorado intitulada *Imagens de língua na prosa literária brasileira: as narrativas do século XXI* (USP; 2017), Rafael Barreto do Prado dedica alguns capítulos à obra do escritor gaúcho. O pesquisador chama atenção para o hibridismo textual, isto é, para as diferentes modalidades de escrita que consolidam as vozes das personagens de *Diário*, as quais são transcritas pelo narrador ao longo do romance. A voz do avô sobrevivente se dá a conhecer graças às citações dos verbetes; a do pai, acometido pelo Alzheimer, devido à reprodução de trechos do seu caderno de memórias; e, por fim, a do próprio narrador, em virtude da elaboração de seu diário, destinado ao filho que vai nascer. Assim, a obra de Laub inscreve-se no binômio esquecer-lembrar, inserindo fragmentos que retomam para cada figura uma forma idiossincrática de lidar com a memória. Quanto aos cadernos do avô, Rafael do Prado (2017) opta por analisá-los não como mentira ou fantasia, mas sim como um desejo de mundo que se contrapõe ao horror e à violência experienciados no campo de concentração.

Assinalamos, ainda, como produções acadêmicas recentes sobre *Diário*, algumas dissertações de mestrado. Dentre elas, “O narrador de *Diário da queda*, de Michel Laub e a representação da memória na narrativa contemporânea” (UFRS, 2015), de Mônica Klein de Azevedo. Ao estudar o narrador de *Diário*, a autora traça um breve percurso da literatura brasileira contemporânea e insere a obra laubiana em uma tendência das narrativas atuais que articula simultaneamente o passado e o presente, a memória individual e a coletiva. Em “Ética e estética na (auto)ficção de Michel Laub e Imre Kertész” (Ufes, 2017), Bruno Bianchi, por sua vez, analisa as inter-relações – e as tensões éticas e estéticas – entre o factual e o ficcional na construção das obras (auto)ficcionais que, como as narrativas *Liquidação* (2003), de Kertész, e *Diário*, de Laub, abordam traumas históricos coletivos sob a perspectiva individual.

Em “A *Chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, e *Diário da queda*, de Michel Laub: notas da inscrição do judaísmo na literatura” (UFPE, 2013), Jessica Sabrina de Oliveira Menezes propõe a leitura dos romances de Levy e de Laub – ambos de origem judaica – a partir da inserção do judaísmo em suas obras. Já no trabalho “Páginas da memória: a escrita do trauma em *Diário da queda*, de Michel Laub” (UFMG, 2018), Bárbara Luiza Vilaça dos Santos insere *Diário* em um viés da literatura brasileira contemporânea que relata sujeitos deslocados de algum modo – cultural, social, econômica, política ou

religiosamente – e que se voltam criticamente para o passado e para sua ancestralidade. Para a pesquisadora, tal revisitação é característica presente em alguns escritores que, como Laub, partilham uma ascendência judaica, como: Tatiana Salem Levy, Cíntia Moscovich e Luiz S. Krausz. As personagens de *Diário* funcionariam “em uma articulação interna de um conflito de gerações, da relação entre passado, presente e futuro que se interconectam em uma narrativa complexa e profunda, considerada pela crítica ‘uma obra densa e refinada’” (SANTOS, 2018, p. 13).

Em nossa pesquisa, investigamos como Laub articula os conflitos em torno da memória do trauma por meio de um projeto ético-estético – da obra *Diário* – que incorpora os desafios representacionais impostos à arte e tenta captar a barbárie por meio de sua forma fragmentária e da repetição enquanto mecanismo de manifestação do trauma. Assim, a própria morfologia do romance laubiano expõe tanto a persistência do trauma quanto o impacto da memória de Auschwitz nos modelos tradicionais de representação. A repetição imagética e lexical confere ao romance o aspecto espiralado, ao mesmo tempo em que se conecta à subsistência da lembrança do Holocausto nas gerações posteriores. A herança judaica, enquanto parte significativa dessa memória legada, também possui um papel importante nos conflitos intergeracionais ao longo da narrativa.

Principiamos nosso percurso, em “*Diário da queda*”, situando a obra de Michel Laub na literatura brasileira contemporânea e comentando sua trajetória literária, iniciada em 1998, com a publicação da coletânea de contos *Não depois do que aconteceu*. Discutimos algumas tendências da literatura brasileira atual, dentre elas, o diálogo com a memória do passado, sobretudo, com os acontecimentos históricos de grande impacto, bem como com a profusão das escritas de si, principalmente, da *autoficção*.

Em “Auschwitz: barbárie e (pós-)memória” expomos como o regime nazista criou não apenas um novo “imperativo categórico”⁷ – o de evitar que Auschwitz se repita –, como também expôs o risco de supressão da lembrança, uma vez que o caráter único do “intento genocidiário” reside justamente na tentativa de apagamento dos rastros da barbárie, dos nomes e dos corpos das vítimas. Mediante a constatação da morte dos últimos sobreviventes, o narrador laubiano expõe os conflitos em torno da

⁷Adorno (1995), dialogando com os postulados kantianos, estabelece a não repetição de Auschwitz como um novo *imperativo categórico* instituído por Hitler, após os acontecimentos bárbaros do século passado.

transmissibilidade da (pós-)memória, bem como a repercussão de um trauma histórico coletivo na individualidade das gerações posteriores.

Em “Herança judaica, transmissão e escrita” retomamos o breve panorama da escrita judaica brasileira traçado por Regina Igel (2000) e comentamos de que modo a obra laubiana se posiciona em relação à tradição judaica e à literatura sobre a Shoah produzida em terras nacionais. Analisamos, ainda, como as personagens anônimas da obra de Laub (2011) são construídas orbitando em torno da memória de Auschwitz e de suas relações com a tradição judaica, a família, o trauma e a escrita.

No capítulo “Trauma e escrita em *Diário da queda*”, em diálogo com Dominik LaCapra (2009), Cathy Caruth (1996) e Sigmund Freud (1996), discutem-se as implicações do trauma histórico coletivo – Auschwitz – e do individual – a queda do colega João e o suicídio do avô sobrevivente – nas diferentes gerações da narrativa laubiana. O trauma refere-se a uma quebra na psique ocasionada por um evento que, devido à desmesura entre a dor sofrida e a capacidade de a vítima compreender o ocorrido em sua integralidade, não pode ser traduzido para a esfera linguística. Na concepção de Gagnebin (2006, p. 110), o trauma “é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito”.

Em “Forma fragmentária e repetição em *Diário*” analisamos como, em face de um trauma histórico, Laub (2011) incorpora a problemática representacional ao romance, construindo uma narrativa cuja disposição fragmentária evidencia o impacto do choque e na qual a repetição funciona como um mecanismo de manifestação do trauma. À vista disso, discutimos como Laub (2011) lança mão de uma forma literária compatível com a temática impactante do genocídio hitlerista e promove uma correspondência entre o conteúdo e a forma. A trama laubiana é composta pelo entrelaçamento de três temporalidades distintas – passado, presente e futuro – que se articulam em uma forma fragmentada e inacabada, a qual mimetiza a própria incompletude da memória e reforça a impossibilidade da captura dos eventos traumáticos “num quadro mimético estável”. (BIANCHI, 2017, p. 48). A escrita espiralada do romance, repleta de idas e vindas dos eventos do passado, manifesta a persistência da memória do trauma.

Composto por frases curtas, o estilo de *Diário* oscila entre uma linguagem seca e um lirismo descritivo. A narrativa é não linear, fragmentada, feita em primeira pessoa e repleta de repetições, o que, ao mesmo tempo em que a distancia da forma do romance

tradicional, o aproxima do testemunho tanto oral quanto escrito – ao emular as características tipicamente encontradas nos relatos dos sobreviventes. No último capítulo de nosso trabalho, analisamos, ainda, como a imagem da queda aparece repetidamente ao longo do romance, reforçando o impacto da memória da barbárie nas três gerações da família judia.

2 DIÁRIO DA QUEDA

Parte importante da produção literária brasileira contemporânea investe na ficcionalização de eventos históricos traumáticos (genocídios, ditaduras militares etc.) numa perspectiva crítica, intervindo no debate sobre a factualidade recortada. Em *Diário*, Laub (2011) articula a memória histórica e a individual; o drama identitário e o trauma do passado; a tradição judaica e o deslocamento do sujeito no mundo. No romance, conforme assinala Bruno Bianchi (2017), comparecem dados históricos acerca do genocídio judeu, bem como elementos (auto)ficcionais, o que faz com que a obra se configure como “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.” (BIANCHI, 2017, p. 14).

Ao discutirmos as inquietações geradas pela inserção de dados biográficos e/ou históricos em obras ficcionais, é praticamente incontornável a menção a dois textos basilares: “A morte do autor”, de Roland Barthes, de 1968, e “O que é um autor?”, de Michel Foucault, de 1969. Barthes (1987) concede primazia ao texto literário e estabelece o próprio ato de escrita como apagamento de toda voz autoral. Para o crítico francês, o que “fala” no texto não é o autor, mas sim a linguagem. A construção de sentido estaria vinculada à leitura da obra. Assim, o momento inicial de sua consecução coincidiria com a destruição de toda voz que remetesse a uma origem. A escrita seria, então, um ponto neutro a partir do qual se diluiria toda a identidade, inclusive, a de quem escreve. Na concepção do autor: “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 1987, p. 49).

Foucault (2011), por sua vez, concebe a indiferença pela identidade do enunciador como um dos principais fundamentos que norteiam as escritas contemporâneas. O pensador francês problematiza os conceitos de obra e de autoria, relacionando a escrita à morte, uma vez que a obra teria adquirido o direito de “assassinar” seu próprio autor:

A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Vejam Flaubert, Proust, Kafka. Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através

de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor. (FOUCAULT, 2011, p. 88).

Tanto o texto de Barthes (1984) quanto o de Foucault (2011) proporcionaram uma significativa mudança na crítica literária e foram bastante referenciados desde suas publicações. Sobretudo, por se colocarem no centro de discussões que questionavam o posto ocupado pelo autor e por rechaçarem a crítica biografizante e psicologizante, as quais concentravam na pessoa do autor o *locus* a partir do qual provinha o sentido do texto. Embora na contemporaneidade ocorra o que alguns críticos auguram ser “o retorno do autor”, a figura autoral é retomada, na atualidade, enquanto repleta de falhas e de rupturas, desconstruindo-se a concepção cartesiana de um sujeito uno e pleno.

Consoante Diana Klinger (2007), as narrativas atuais aproximam-se da autoficção⁸, integrando o hibridismo e a ambivalência em torno da figura do autor, o qual se exhibe como personagem “ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.” (KLINGER, 2007, p. 62). Conforme afirma Ana Cláudia Viegas (2008), na atualidade, o narrador em primeira pessoa das escritas de si expressa a indecidibilidade entre os elementos acontecidos e inventados:

A criação de narrativas que sustentam a ambiguidade entre o espaço da ficção e as referências extratextuais, aproximando-se do conceito de autoficção, é uma das marcas desse narrador em 1ª pessoa da atualidade. Essas “ficções de si” constituem-se como narrativas híbridas, ambivalentes, tendo como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. (VIEGAS, 2008, p. 9).

⁸Ao se deparar com a afirmação de Philippe Lejeune (1996) sobre desconhecer a existência de um romance cujo narrador tivesse o nome próprio do autor, Serge Doubrovsky quis preencher a lacuna categórica proposta e utiliza, no quarto frontispício de seu romance *Fils* (1977), a nomenclatura *autoficcion*. Assim, até sua obra *Fils*, a autoficção seria para o romancista francês “[...] o avatar da autobiografia, referencial em teoria, mas ficcional na prática, romanesca no sentido de certa modernidade, inédita em seu gênero [...]” (COLONNA, 1989, p. 22, tradução nossa). Vincent Colonna (1989) tipifica quatro categorias de autoficção: a fantástica, pautada na inventividade criativa; a biográfica, que narra acontecimentos passíveis de serem investigados; a espetacular, na qual o foco principal não é o autor – este aparece “refletido em um espelho” – e a autoral, na qual o autor tece comentários acerca de suas vivências. Para Luciana Hidalgo (2013), a importância da autoficção reside na inauguração da leitura ao mesmo tempo ficcional e referencial de um texto literário.

Em uma obra literária, o autor pode apropriar-se de dados empíricos – inclusive, dos de sua própria vida – sem que seja necessário ser fiel a essa realidade. Além disso, ele pode mesclar dados imaginados com fatos empíricos sem prestar contas à realidade de sua fabulação. Embora em *Diário da queda*, por exemplo, haja indícios de empiria – como o sobrenome judaico que o narrador afirma ter herdado do pai e do avô –, as remissões à figura autoral podem ser usadas em graus variados e com liberdade inventiva. No entanto, como nos lembra Michel Laub (2014), ao incluir elementos factuais no texto ficcional, o autor não se exime de um compromisso ético com a realidade extratextual. O escritor gaúcho destaca a responsabilidade que deve ser assumida pelo escritor ao lançar mão de dados empíricos em obras literárias.

Laub (2014) pontua seu interesse pelas implicações dos textos elaborados provocativamente como autobiográficos, mas que são deliberadamente ficcionais. Assim, o contista destaca a porosidade das posturas que cindem o “fato” da “criação” e acentua o comprometimento ético da escrita com a realidade. Embora o escritor deva ter cautela ao amalgamar dados empíricos de sua vida e da de outras pessoas à ficção, a liberdade inventiva faz com que a obra literária não precise ser necessariamente pautada pelo relato de uma realidade a priori. Laub (2011) pôde, por exemplo, *fabricar* um avô sobrevivente de Auschwitz e fazê-lo cometer suicídio.

Desde seu lançamento, *Diário* é estudado sob vários prismas – inclusive, como um romance autobiográfico. Segundo Luciana Hidalgo (2013, p. 221), o fato de a escrita laubiana ser “anominal ou nominalmente indeterminada” impossibilitaria uma coincidência identitária entre o narrador e o autor baseada no nome. No entanto, algumas pesquisas leem *Diário* como uma autoficção – como na análise de Bruno Bianchi (Ufes, 2017) – graças àquilo que a autora reconhece como “brechas” que sugeririam “um caminho em direção à identidade onomástica” (p. 224), isto é, em virtude dos dados que autor e narrador compartilham em comum.

Michel Laub é filho do engenheiro Werner Heinz Feliz Laub e da professora Claudia Judite Laub, nasceu no ano de 1973, em Porto Alegre, e, desde 1997, vive em São Paulo. Romancista, contista e jornalista, o escritor publicou oito romances e uma coletânea de contos. Laub é judeu, estudou durante todo o ensino fundamental e médio em uma escola judaica – Colégio Israelita Brasileiro, em Porto Alegre – e passou a infância e a adolescência no Rio Grande do Sul, nas décadas de 1970 e 1980. Em 1991, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(UFRGS) e formou-se cinco anos depois. Em seguida, iniciou o curso de jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), o qual não foi concluído. Foi redator e jornalista em periódicos como *Carta Capital* (1995) e *Bravo!* (até 2005). Foi também colunista da *Folha de São Paulo* e do *Globo*. De 2005 a 2010, Laub trabalhou coordenando cursos e publicações no Instituto Moreira Salles. Atualmente, o autor sul-rio-grandense dedica-se exclusivamente à carreira literária e colabora esporadicamente com alguns periódicos.

Em *Diário*, assim como Michel Laub, o narrador de meia-idade é jornalista, judeu e gaúcho; os anos de 1980 também são palco de sua formação; sua escola é igualmente judaica – ao menos até a mudança de instituição –; envereda-se da mesma forma pelo Direito e pelo Jornalismo; e, na vida adulta, se muda similarmente de Porto Alegre para São Paulo. Embora a obra seja catalogada como um romance, o narrador não seja nomeado e não haja um reconhecimento, no ato da leitura, da presença de dados biográficos sabidos a priori sobre o autor – características que usualmente pautam a classificação de uma narrativa como autoficcional –, a trajetória do autor abriria “brechas” para uma coincidência identitária entre ambos. Cômico de tal deixa, durante a divulgação de *Diário*, o próprio autor declara que nenhum de seus avôs foi prisioneiro ou é sobrevivente de um campo de concentração nazista – na família do autor, apenas o avô de um primo seria um sobrevivente do Holocausto – e que essas são apenas “situações que rendem ficcionalmente.” (BRENDLER, 2011, não paginado).

Laub possui uma carreira notável como escritor. Até o momento, suas obras foram traduzidas para dez línguas diferentes e indicadas para diversas e importantes premiações⁹ no cenário nacional e internacional. Conforme sugere Bárbara Luiza dos Santos (2018), memória e trauma revelam-se como eixos centrais não apenas no construto de *Diário*, mas sim em quase toda a obra laubiana, desde a publicação de seu romance de estreia até os seis livros posteriores – *Música anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O segundo*

⁹Michel Laub é um dos integrantes da edição de melhores jovens escritores brasileiros da revista *Granta* (2012). Publicado em 2001, *Música anterior* foi agraciado com o Prêmio Érico Veríssimo da União Brasileira de Escritores. O escritor gaúcho coleciona importantes indicações a premiações no cenário nacional e internacional, dentre elas, destacamos: na categoria revelação *Wingate* (2015), na Inglaterra; o *Transfuge* (2014), na França; o *Jabuti* (2014), conquistando o segundo lugar; o *Copa de Literatura Brasileira* (2013), o *Bravo Prime* (2011), e foi ainda finalista dos prêmios *Dublin International Literary Award*, na Irlanda, em 2016 e do *Portugal Telecom* em 2005, 2007 e 2012. Em 2005, Michel Laub foi contemplado com a bolsa da Fundação Vitae, a qual viabilizou a escrita de *O segundo tempo*. Já *Diário da queda* foi escrito com o apoio da Bolsa Funarte. Em 2012, a obra recebeu o *Prêmio Brasília de Literatura* na 1ª Bienal Brasília do Livro e da Leitura, na categoria romance; além disso, em 2011 recebeu o *Prêmio Bravo/Bradesco* de melhor romance e indicação ao prêmio *Portugal-Telecom* (2012).

tempo (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), *Maçã envenenada* (2013) e *O tribunal da quinta-feira* (2016). Neles, a problemática em torno desses dois elementos é tanto o elo entre os elementos narrativos quanto o ponto a partir do qual as tensões se instauram, as quais são expressas por artifícios formais variados, como: a retomada de momentos que se costuram nas idas e vindas da memória, a articulação truncada das temporalidades e dos eventos, bem como a forma fragmentária e as lacunas que vão se completando ao longo da narrativa.

Publicado em 2020, *Solução de dois estados* é a mais recente obra de Laub. No romance, Brenda, uma cineasta alemã, vem ao Brasil para gravar um documentário sobre a violência e investigar um acontecimento de grande repercussão no cenário intelectual. Raquel, uma jovem artista que pesa 130 kg, foi espancada durante uma performance por um homem próximo ao seu irmão, Alexandre Tommazzi, radicalista religioso e dono de uma rede de academias. Durante a entrevista, os irmãos ganham voz em uma história que resgata conflitos familiares e temas como violência e intolerância.

Em *Música anterior* (2001), um juiz tem sua vida pessoal e profissional marcadas, respectivamente, por dois acontecimentos: um matrimônio desgastado e sem filhos e a condenação de Luciano – sem provas suficientes –, réu em um processo por pedofilia. Valendo-se da fragmentação e da repetição, o primeiro romance de Laub parte de conflitos no presente – a esterilidade do narrador e os problemas no casamento – e resgata acontecimentos traumáticos do passado – após a morte da mãe, o garoto estabelece uma relação problemática com o pai e o irmão. Além disso, a obra é perpassada pela brutalidade da história do psicopata Luciano, atormentado por traumas de sua infância.

Já *Longe da água* (2004), narrado em primeira pessoa, parte da história de um homem de trinta anos que, destroçado emocionalmente, retoma um trauma de sua adolescência. O narrador reflete o peso das memórias construídas em torno de uma experiência traumática e das dificuldades enfrentadas em continuar vivendo depois e apesar dela. Angustiado pelos acontecimentos do passado, o narrador anônimo revive reiteradamente ao longo da narrativa a lembrança de sua relação ambígua com o melhor amigo, Jaime, e com a namorada dele, Laura. Jaime morre por afogamento enquanto surfa com o narrador em Albatroz, um balneário do Rio Grande do Sul. Anos após o acidente, o narrador reencontra Laura e eles começam um relacionamento. No entanto, a ex-namorada de Jaime morre em um acidente automobilístico, no qual era passageira do veículo conduzido pelo narrador. Aos poucos, o narrador revela os acontecimentos em

torno do trágico incidente de Jaime – a omissão de socorro e o afastamento do amigo que se afogava – e desvela seus pensamentos de inveja e de rancor, além de uma culpa pelo acidente do amigo e pela posterior morte de Laura.

Lançada dois anos depois, a obra *O segundo tempo* (2006) é organizada de forma fragmentária e marcada pelos deslizamentos entre a memória do jogo da semifinal do Campeonato Brasileiro de 1989 – entre o Internacional e o Grêmio – e o presente da enunciação, com o narrador já adulto. A partida serve como pano de fundo em que se desenrolam os conflitos de uma adolescente de quinze anos que assiste à dissolução de sua família e que se vale do desempenho do time como artifício para proteger o irmão mais novo, Bruno, do fim do casamento dos pais e dos conflitos da mãe depressiva e do pai adúltero. Aos trinta e cinco anos, o narrador retoma os eventos traumáticos do passado – a tentativa de suicídio da mãe, aos onze anos, e a gravidez da amante do pai, cuja notícia faz o narrador se tornar um cúmplice involuntário da traição paterna.

O gato diz Adeus (2009) focaliza um triângulo amoroso entre Márcia, atriz, balzaquiana e esposa de Sérgio; Sérgio, escritor e professor universitário de meia idade; e Roberto, o qual tem a mesma profissão do amigo e mentor. Após a ruptura do relacionamento abusivo, no qual Márcia se submetia a ter relações com outros homens para agradar o ex-marido, a atriz inicia um novo relacionamento com Roberto, que foi apresentado a ela por Sérgio. Márcia continua saindo com o ex-marido e descobre estar grávida, porém, após ter o filho, entra em depressão e se mata. Anos após as ocorrências, o escritor publica uma obra mantendo o nome dos envolvidos e, graças a isso, uma jovem estudante de Letras – chamada Andreia – entra em contato com a história e com as incertezas envolvendo sua paternidade.

Diferentemente das duas obras anteriores – *Longe da água* e *O segundo tempo* –, o quarto romance de Laub não parte de invocações de momentos da adolescência de um narrador já adulto. Além disso, é a primeira obra laubiana marcada pela polifonia de vozes em primeira pessoa e por relatos que, aos poucos, vão se costurando à envolvente trama. Embora não parta de um diálogo com a memória, tais recursos conferem uma fragmentação à narrativa e retomam um recurso bastante utilizado pelo autor gaúcho.

Em entrevista concedida a Rogério Pereira em 2011, Laub anuncia as estreitas relações entre *Diário* e seus dois romances posteriores, *A maçã envenenada* (2013) e *Tribunal da Quinta-Feira* (2016), os quais compõem uma trilogia que se vale do memorialismo para narrar a repercussão de catástrofes históricas e traumas coletivos em

indivíduos. *A maçã envenenada* tem como palco a década de 1990. O narrador, prestando serviço militar obrigatório, enfrenta o dilema entre acompanhar Valéria ao show da banda Nirvana, em São Paulo, ou permanecer no quartel enquanto a namorada iria com Unha, amigo cuja dubiedade comportamental desperta ciúmes e desconfiança no narrador. Por um lado, essa última opção salvaguardaria a obediência ao aquartelamento, por outro, significaria uma ruptura no relacionamento com a companheira. Valéria vai ao show com Unha e morre após o uso excessivo de lança-perfume.

O narrador de *A maçã envenenada* elabora uma possível autobiografia, cujo tom testemunhal emerge em um hibridismo de formas, rateadas entre as vozes que compõem a trama. Tal qual *Diário*, *A maçã envenenada* tematiza o suicídio – da mãe de Valéria, do cantor Kurt Cobain e de uma tentativa de suicídio, no passado, da namorada do narrador – e de sua repercussão nos indivíduos ligados direta ou indiretamente às vítimas. Além disso, a obra dialoga com um evento histórico de grandes proporções – o genocídio dos tutsis pelos hutus durante a Guerra Civil em Ruanda, ocorrida entre 1990 e 1994 – e entrelaça a memória da sobrevivente Immaculée Ilibagiza à narrativa.

Em resenha crítica publicada no jornal *Rascunho*, Leonardo Lamha (2013), estabelece como ponto comparativo entre *Diário* e *A maçã envenenada* a presença das catástrofes históricas no construto de ambas as narrativas. No entanto, enquanto na primeira os acontecimentos se relacionam a uma ancestralidade cultural e familiar que, contraposta simbolicamente ao embotamento da memória do pai, reitera a tensão entre a memória histórica e a individual; na segunda, a miscelânea de ocorrências diz respeito a uma “malha de coincidências” que ratificam o questionamento principal: as influências de eventos de uma maior escala na vida comum do narrador.

Último a integrar a trilogia memorialística “de catástrofes históricas”, *O tribunal da quinta-feira* (2016) conta a história do narrador-personagem José Victor, um publicitário bem-sucedido, e do amigo de longa data Walter, homossexual e soropositivo. A obra difere das anteriores por incluir suportes virtuais à narrativa – páginas de e-mails trocados entre os amigos, transcrição de áudios e de comentários em redes sociais – e por abordar o linchamento virtual sofrido pelo narrador. O romance é perpassado pelo resgate das histórias de pessoas famosas que morreram de Aids e por acontecimentos em torno da epidemia que eclodiu entre as décadas de 1980 e 1990.

Na trilogia memorialística do escritor gaúcho, percebemos o diálogo não apenas com a memória individual, mas também com a memória coletiva e com os traumas

históricos que outrora afetaram a vida de milhares de indivíduos. Conforme percebe Jonatan Silva (2017), em resenha publicada pelo jornal *Rascunho*, assim como em *Diário da queda*, “o olhar para o passado – em um misto de contemplação e arrependimento – é sempre a força-motriz do universo que o escritor gaúcho desenvolve.” (SILVA, 2017, p. 12). Desse modo, grande parte das obras de Laub partem de conflitos no presente e retomam a memória do passado, o que contribui na elaboração dos traumas – ou das “quedas” – vivenciados pelos narradores-personagens. Como veremos no próximo capítulo, em *Diário*, o narrador laubiano resgata os traumas do passado, ao mesmo tempo em que problematiza a transmissibilidade da memória.

No deslizamento entre reconhecimento e recusa da memória do Holocausto por parte do narrador de *Diário*, percebemos, na obra, uma sobreposição da memória individual à coletiva, dado que um evento de grande impacto histórico é ressignificado à luz da experiência individual e esta, por sua vez, assume um papel preponderante ao longo da narrativa. No início da obra, o narrador contrapõe a memória individual à coletiva, quando afirma que a queda de João o afeta – no sentido de “sentir intensamente, como algo palpável e presente” (LAUB, 2011, p. 13) – mais do que a história do avô. De modo similar, uma catástrofe universal – a Shoah – é trazida à tona graças à experiência individual descrita por Levi em seus livros.

3 AUSCHWITZ: BARBÁRIE E (PÓS-)MEMÓRIA

Em suas teses “Sobre o conceito de história”¹⁰, Walter Benjamin (2005)¹¹ afirma que uma ação propriamente militante em relação ao passado permitiria resgatar a memória dos vencidos e viabilizaria, no presente, a luta e a ação. Na perspectiva benjaminiana, o historiador materialista não se deixa seduzir pelo cortejo dos poderosos e, portanto, se recusa a tomar parte no préstito dos vitoriosos que marcham por sobre aqueles que jazem por terra. Na medida em que a redenção dos oprimidos não ocorrerá sem a luta contra o curso das coisas, caso o historiador acaricie o pelo “muito luzidio” da história, esta produzirá novas catástrofes: a ele cabe, portanto, “escová-la a contrapelo”.

Contra-pondo-se à perspectiva historicista da transmissão e da continuidade da história dos vencedores e pelos vencedores, Benjamin (2005) vê a história como um sucessivo empilhamento de catástrofes. Em uma das notas preparatórias às teses “Sobre o conceito de História”, o pensador alemão afirma: “A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o contínuo da história.” (LÖWY, 2005, p. 204). Na articulação da história, o historiador deve estar constantemente vigilante para não se identificar – mesmo que inconscientemente – com o vencedor e ser cúmplice dos crimes abomináveis do passado, bem como para não perpetuar o silêncio imposto aos oprimidos¹². Nas “Teses”, o anjo da história é mudo e, conforme percebe Shoshana

¹⁰Em nosso trabalho, utilizamos a referência às “Teses” transcritas na obra *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história* (2005), de Michael Löwy. O texto benjaminiano foi impresso pela primeira vez em 1942 pelo Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt – já exilado nos Estados Unidos – em uma tiragem de algumas centenas de exemplares. No entanto, somente após a compilação organizada por Adorno sob o nome de *Schriften*, de 1955, iniciaram-se as primeiras discussões sobre as “Teses”. Michael Löwy (2005) o considera como um dos mais emblemáticos textos do século XX e destaca, sobretudo, o ecletismo entre ideias provenientes do Romantismo alemão, do messianismo judaico e do marxismo, bem como a escrita ensaística e fragmentária – característica das demais obras benjaminianas.

¹¹Walter Benjamin suicidou-se em 1940, em Portbou, fronteira entre a Espanha e a França, enquanto fugia da ocupação nazista. Embora não tenha presenciado os trágicos desdobramentos da Segunda Guerra (1939-1945), a obra do teórico alemão constitui-se como um aviso de incêndio, pois o filósofo previu a catástrofe que o avanço industrial e tecnológico da sociedade burguesa poderia gestar. Benjamin (2005) observa que há uma compatibilidade entre o fascismo e o modelo industrial-capitalista, inclusive, o próprio progresso do século XX ensejou a concretização dos regimes totalitários. A interpretação rasa da *aufklärung* pressupõe, na história, um progresso temporal linear, homogêneo e que rumo a um aperfeiçoamento ao mesmo tempo humano, industrial e científico. Porém, sabe-se que o avanço técnico pode ser acompanhado de regressão relativamente ao fator humano, como o próprio nazismo, que foi “uma manifestação patológica da modernidade industrial.” (LÖWY, 2005, p. 88).

¹²Na concepção de Shoshana Felman (2014), Walter Benjamin antecipou-se em relação a vários estudiosos do século XX ao elucidar a relação entre a história (enquanto trauma, opressão e violência) e o silenciamento dos oprimidos, antevendo a necessidade de reparação não apenas pelos crimes abomináveis cometidos contra as vítimas no século passado, mas também pelo silêncio que lhes foi historicamente

Felman (2014, p. 75), “sua boca está silenciosamente aberta, à medida que ele é impotentemente *empurrado para trás rumo ao futuro*, empurrado para trás da Segunda Guerra mundial para a experiência silenciosa da primeira.”

A história geral do mundo, a qual “é tão somente um acúmulo de massacres” (LAUB, 2011, p. 133), ratificaria a força irremediável da “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”. O narrador de *Diário* apresenta uma visão da história da humanidade muito similar à de Benjamin e, diante da repetição de tal “inviabilidade”, observa nela um acúmulo de cadáveres e de tragédias. O narrador avalia a Shoah como um evento que, embora único por concentrar todas as catástrofes acumuladas ao longo da história, não deixa de confirmar a impossibilidade da experiência humana, diante da qual nada poderia ser feito. A história do avô sobrevivente se liga à do pai do narrador, as quais são marcadas pela inexorabilidade do “acúmulo de massacres” que está por trás de “qualquer gesto, qualquer memória”:

[...] cadáveres que se acumulam, uma pilha até o céu, a história geral do mundo que é tão somente um acúmulo de massacres que estão por trás de qualquer discurso, qualquer gesto, qualquer memória, e se Auschwitz é a tragédia que concentra em sua natureza todas essas outras tragédias também não deixa de ser uma espécie de prova da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares — diante da qual não há o que fazer, o que pensar, nenhum desvio possível do caminho que meu avô seguiu naqueles anos, o mesmo período em que meu pai nasceu e cresceu e jamais poderia ter mudado essa certeza. (LAUB, 2011, p. 133).

Nas décadas subsequentes à Segunda Guerra, observamos uma preocupação crescente de se evitar que as tragédias do século XX fossem esquecidas. Assim, ao lado da noção de dever de memória¹³ foram instituídas novas modalidades jurisprudenciais

imposto. Felman (2014) dialoga com os escritos benjaminianos e retoma um inovador conceito literário utilizado pelo pensador alemão. O termo *sem-expressão* – das *Ausdrucklose* – remete a um instante de morte, em que seres ainda vivos, a quem a violência excessiva impossibilitou a transmissão de sua própria dor, foram tratados como mortos e privados de expressão. Desse modo, os sem-expressão são aqueles “que a violência privou de expressão; aqueles que, por um lado, foram historicamente reduzidos ao silêncio e que, por outro, foram historicamente tornados sem rosto, privados de seu *rosto humano* – privados, a saber, não só de uma linguagem e de uma voz, mas mesmo da expressão muda, sempre presente no rosto de um *vivo*. Aqueles que a violência paralisou, suprimiu ou debilitou, aqueles que a violência tratou em suas vidas como se já estivessem *mortos*, aqueles que foram tornados (em vida) sem-expressão, sem uma voz e sem um rosto tornaram-se – de forma muito semelhante aos mortos – historicamente (e filosoficamente) *sem-expressão* (das *Ausdrucklose*)”. (FELMAN, 2014, p. 42-3, grifos da autora).

¹³Aliadas à concepção de “dever de memória”, Paul Ricoeur (2003) concebe as noções psicanalíticas de “trabalho de memória” e “trabalho de luto” como possibilidades de, por meio da rememoração, transformar o passado em uma lição permanente. Para Paul Ricoeur (2003) o “dever de memória” é uma maneira de retardar a erosão do passado pelo esquecimento integral e é, igualmente, um dever moral, na medida em que as vítimas de uma história criminosa apelam à justiça pela lembrança do ocorrido.

por meio dos “crimes contra a humanidade”¹⁴, cuja principal característica é a de lidarem com uma temporalidade imprescritível. Todorov (2000) pontua que os regimes totalitários do século passado significaram exatamente o contrário desse esforço de inscrever a lembrança dos acontecimentos, uma vez que revelaram um perigo até então insuspeito: o da supressão da memória. Não é que a ameaça de apagamento já não existisse há bastante tempo¹⁵, mas sim que, durante o nazismo, tal empreitada revelou-se com uma nova e mais alarmante roupagem. Como afirma Primo Levi (2004, p. 26), “toda a história do curto ‘Reich Milenar’ pode ser relida como uma guerra contra a memória, falsificação orwelliana da memória, falsificação da realidade, negação da realidade, até o ponto de fuga definitiva da realidade mesma” ou, conforme denomina Seligmann-Silva (2003a), como um “memoricídio”¹⁶.

O “intento genocidiário” visava a não deixar rastros, a promover o apagamento higiênico da barbárie ocorrida durante a Segunda Guerra Mundial e a diluir toda e qualquer culpabilidade. Afinal, a remissão da responsabilidade a setores burocraticamente inextricáveis – ao “governo de ninguém”, como diria Hannah Arendt – faria com que não se alcançassem os culpados. Conforme a pensadora alemã, os nazistas “sentiam-se profundamente persuadidos de que uma das melhores probabilidades de sucesso da sua iniciativa resultava do fato de ninguém, no exterior do seu círculo, ser capaz de acreditar na sua realidade”. (ARENDRT apud DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 34).

¹⁴Para Shoshana Felman (2014), o Tribunal de Nuremberg (1945-1946) foi, ao mesmo tempo, o palco em que se ratificou o poderio das potências vencedoras da Segunda Guerra Mundial e um momento ímpar na instituição da categoria “crimes contra a humanidade”, a qual criou um modo inédito até então de se julgar esses crimes. Nele, pela primeira vez, convocou-se à esfera jurídica um trauma social coletivo – a violência intensa contra os judeus. Crime contra a humanidade, segundo o *Estatuto do Tribunal Militar de Nuremberg*, em seu artigo 6º, é o nome atribuído ao “assassinato, extermínio, escravidão, deportação ou outro ato desumano contra a população civil antes ou durante a guerra, ou perseguições baseadas em critérios raciais, políticos e religiosos, independentemente se em violação ou não do direito doméstico do país em que foi perpetrado.” (MAZZUOLI, 2004, p. 158). Os grandes julgamentos do século passado possibilitaram o exercício de uma justiça legal como resposta da civilização à barbárie que a atingiu, além disso, fizeram com que os traumas individuais dos sobreviventes se transformassem em traumas coletivos de um povo. Em Nuremberg, pela primeira vez, direito e história se cruzaram e, a partir daí, “não só se tornou admissível julgar a história, como também se tornou judicialmente necessário fazê-lo. [...] na segunda metade do século XX, tornou-se parte da função dos julgamentos reparar judicialmente não só injustiças privadas, como também injustiças históricas coletivas.” (FELMAN, 2014, p. 41).

¹⁵Ao chegarem à América, os espanhóis, por exemplo, mandaram apagar todos os sinais da grandeza dos vencidos, demonstrando sua hostilidade em relação à inscrição das memórias.

¹⁶Conforme nos lembra Seligmann-Silva (2008), o discurso de Hitler previa o apagamento e o negacionismo antes mesmo do extermínio: “Não por acaso se conta que Hitler em um discurso a seus chefes militares em 22 de agosto de 1939, às vésperas da invasão da Polônia, teria dito ‘Quem se lembra hoje do extermínio dos armênios [durante a Primeira Guerra Mundial]?’ Sua intenção era clara: apenas o lado heroico da guerra seria lembrado, a impunidade estaria garantida. A negação antecedeu o próprio ato, ou seja, a tentativa de extermínio dos judeus europeus. A memória da barbárie tem, portanto, também este momento iluminista: preservar contra o negacionismo, como que em uma admoestação, as imagens de sangue do passado”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

Em virtude da natureza excessivamente hedionda dos *Lager*, as informações que apareciam sobre eles eram por vezes desacreditadas, o que, para Georges Didi-Huberman (2020), teria assombrado Levi em seus mais íntimos pesadelos: “sofrer, sobreviver, relatar – e depois enfrentar a incredulidade por se tratar de algo inimaginável. Como se uma injustiça fundamental continuasse a perseguir os próprios sobreviventes na sua vocação para o testemunho.” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 34).

Tanto os soldados *SS*¹⁷ quanto os sobreviventes sabiam do absurdo e da dificuldade de se acreditar no que ocorria nos *Lager*. Após as tropas russas chegarem a Auschwitz em 1945, os soldados alemães, além de queimarem inúmeros arquivos, tentaram esconder o ocorrido implodindo as câmaras de gás e os fornos crematórios. Dos 7000 prisioneiros sobreviventes de Auschwitz, 90 por cento eram judeus e a maioria morreu após a libertação. Dias antes, os nazistas levaram aproximadamente 65 mil para uma marcha mortal tentando esconder o ocorrido. Conforme explicita Jeanne-Marie Gagnebin (2006), após a iminente derrota do Reich, os prisioneiros foram obrigados a desenterrar os mortos e a tentar apagar os últimos vestígios do ocorrido. Os *Lager* são “laboratórios de desaparecimento” nos quais não era suficiente assassinar as vítimas, mas era também necessário fazer desaparecer todo o resto. É célebre a citação de Primo Levi (2004) dos soldados *SS* vaticinando aos prisioneiros que ninguém acreditaria no ocorrido:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos *Lager*. (LEVI, 2004, p. 9).

Para os soldados nazistas, apenas exterminar os prisioneiros dos campos de concentração não era suficiente, pois precisavam “fazer desaparecer todo o resto”, desenterrar os corpos de milhares de judeus assassinados para queimá-los e lançar suas cinzas de volta à terra. Mesmo diante da iminente derrota da Alemanha na Segunda Guerra, os soldados nazistas destruíram os próprios “utensílios do desaparecimento”, foi assim que queimaram registros, arquivos e implodiram o crematório V de Auschwitz. O inimaginável do Holocausto foi fomentado pela própria “Solução Final”, a qual foi

¹⁷Abreviação de *Schutzstaffel*, a “Tropa de Proteção” do Regime Nazista.

encoberta por um segredo absoluto, escondida sob a linguagem dos campos de concentração.

Mediante a tentativa de apagamento dos rastros da barbárie por parte dos algozes, manter a lembrança da Shoah é um dever moral para com as vítimas que pereceram. Alguns dos sobreviventes, para os quais o crime hitlerista é uma lembrança, assistem, nas últimas décadas, à “transformação da memória em história.” (VIDAL-NAQUET, 1988). Como aponta Imre Kertész (2001), parte dos sobreviventes guardam a memória da Shoah como um tesouro a ser por eles devidamente protegido da deterioração. Diante de tal conjuntura, o prêmio Nobel de Literatura questiona: à medida que as últimas vítimas diretas do genocídio judeu forem morrendo, a quem pertencerá tão doloroso legado? Às novas gerações, nascidas após o massacre, que escolhem lidar com o fantasma de Auschwitz e, igualmente, reclamar para si essa triste herança?

Uma vez que as testemunhas que viveram e sentiram na pele os horrores da “Era das catástrofes” – evocando a imagem-síntese de Eric Hobsbawm para descrever o século XX – estão morrendo, urge que suas memórias não sejam esquecidas e que sejam defendidas das apropriações indevidas e das denegações. Como expresso em *Diário*, a premência de se transmitir a memória da barbárie assoma em um contexto marcado pela morte dos últimos sobreviventes: “11. Em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de Auschwitz. 12. Em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de Auschwitz.” (LAUB, 2011, p. 118). O narrador do romance problematiza se, a despeito dos milhões de mortos, o termo “Auschwitz” terá a mesma importância¹⁸ que o de outros nomes de campos de concentração com o decorrer do tempo:

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

14. Alguém lembra se morreram oitenta ou oitenta mil pessoas em Majdanek, duzentas ou duzentas mil pessoas em Sobibor, quinhentas ou quinhentas mil em Belzec? Faz diferença pensar em termos numéricos, no fato de que Auschwitz e os campos que seguiram o seu modelo mataram cerca de seis milhões de judeus? (LAUB, 2011, p. 118).

¹⁸Encontramos um questionamento similar em outra obra brasileira contemporânea que trata sobre a Shoah, *O que os cegos estão sonhando?: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945)*, de Noemi Jaffe (2012): “Faltam, no máximo, vinte anos para que os sobreviventes desapareçam, morram. Quando isso acontecer, outra etapa desta história vai começar e é preciso preparar-se para ela. O que serão os campos de concentração daqui a cinquenta anos? Um nome? A história deverá preparar-se para isso? A palavra Auschwitz será como a palavra Troia, a palavra Peloponeso, a palavra Manchúria?” (JAFJE, 2012, p. 186).

O relato dos sobreviventes, certamente, é uma das maneiras de evitar que um evento como Auschwitz caia em desmemória. No entanto, o testemunho carrega o signo da impossibilidade de conseguir dar conta, por meio da palavra, de todo o horror experienciado, isto é, a “tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido para não ser esquecido” (GAGNEBIN, 2006, p. 51). A fala dos sobreviventes¹⁹ não pode apagar o Holocausto, tampouco trazer as vítimas de volta. No entanto, lidar com narrativas de eventos traumáticos é um processo dialógico em que se enfrenta a perda e, por meio de uma disposição à escuta, se possibilita a reconciliação entre dois mundos distintos: um, brutalmente suspenso, é o da vida de antes da experiência concentracionária; e outro, o do presente, é aquele em que reside o dia a dia dos sobreviventes. Destarte, poder testemunhar “implica uma saída (mesmo que apenas simbólica) desta situação [do trauma]”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 80).

Décadas após a libertação, a profusão de relatos dos sobreviventes denota a necessidade de contar acerca da experiência concentracionária daqueles que, sabendo que em breve iriam desaparecer, desejavam, como ressalta Michel Pollak (1989, p. 7), “[...] inscrever suas lembranças contra o esquecimento.” Desse modo, os jovens intelectuais judeus também revisitam as memórias que foram conservadas e transmitidas pelas associações de deportados. Uma vez que, ao contar nossas vivências, tentamos construir uma narrativa coerente e que reconstrua nossa história, reforçando os traços lógicos entre os eventos enquadrados, podemos “imaginar, para aqueles e aquelas cuja vida foi marcada por múltiplas rupturas e traumatismos, a dificuldade colocada por esse trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história”. (POLLAK, 1989, p. 13).

Por um lado, o desaparecimento dos últimos sobreviventes do genocídio nazista desperta o interesse pela produção das “memórias do Holocausto”, as quais contribuem com o registro desse trágico acontecimento e atendem à vontade da testemunha de inscrever suas lembranças e de lutar contra o esquecimento. Por outro, a atenção voltada ao trauma histórico e o interesse despertado pelo Holocausto geraram o que LaCapra

¹⁹O *Yale Fortunoff* que, em finais de 1996, já contava com três mil e setecentas declarações, é um dos conjuntos de testemunhos de sobreviventes dos Campos de Concentração mais revisitados e proeminentes da atualidade.

(2009) caracteriza como um *superávit* de publicações e de disputas em torno do tema – como foi o caso da “Querela dos historiadores”²⁰.

Ademais, a preservação da memória dos últimos sobreviventes ajuda a combater os perigos oferecidos pelo revisionismo²¹, doutrina produzida sobretudo na Alemanha e nos Estados Unidos segundo a qual “o genocídio praticado na Alemanha nazista contra judeus e ciganos não existiu e pertence ao domínio do mito, da fabulação, da fraude”. (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 117). No capítulo intitulado “Notas 2”, de *Diário da queda*, o narrador expõe o alcance desse sectarismo e cita uma série de questionamentos negacionistas que, em uma rápida pesquisa pela internet, é possível encontrarmos. Como expresso no romance, tais falas tentam invalidar alguns aspectos do Holocausto e até mesmo negar sua ocorrência:

Basta um clique, e está lá escrito que não há fotos ou plantas arquitetônicas das câmaras. Que não havia razão para matar prisioneiros que estavam trabalhando para os alemães. Que não havia por que diminuir a capacidade de campos que produziram carvão, borracha sintética, componentes químicos, armas e combustíveis, e o impulso que isso deu à economia do país beneficiando empresas como a BMW, a Daimler-Benz, o Deutsche Bank, a Siemens e a Volkswagen. Já li que a fome matou não apenas judeus, mas uma

²⁰O *Historikerstreit* ou “disputa dos historiadores” é referente aos textos publicados durante a década de 1980 que debatem a problemática acerca da lembrança do Nazismo e demonstram o mal-estar da historiografia alemã em lidar com o genocídio semita. O artigo de Ernst Nolte, intitulado “O passado que não quer passar”, publicado originalmente no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* em 06 de junho de 1986, propõe a superação do sentimento culpatório e enquadra a “solução final” em uma série de acontecimentos políticos que visavam a combater tanto a “ameaça bolchevista” quanto a “suspeita” posição judaica ocupada durante a Segunda Guerra Mundial – aliada aos adversários alemães à época. (NOLTE, 1993, p.18-23). Além disso, o autor acusa um interesse por parte de supostos “beneficiários coletivos” – judeus sionistas – que desejariam colocar-se em evidência e, com isso, obter privilégios. Segundo o autor, o “passado que não quer passar” constrange o historiador a abrir mão da inteligibilidade do passado ao passo que o tempo decorre. Faz igualmente parte do debate a réplica de Jürgen Habermas em artigo veiculado pelo *Die Zeit* em 11 de junho de 1986, intitulado “Uma forma de liquidação dos prejuízos: as tendências apoloéticas da historiografia alemã relativa ao período contemporâneo”. O ponto que se popularizou em tal debate foi acerca dos modos de interpretação do genocídio hitlerista: se a comparação do Terceiro Reich a outros genocídios modernos – em particular, aos *gulags* soviéticos – normatizavam e diminuíam Auschwitz para mitigá-lo em uma harmonização histórica, incorporando-o devidamente à história nacional alemã. (Cf. VIDAL-NAQUET, 1988, p. 185-195).

²¹Tal sectarismo, além de negar a existência das câmaras de gás, altera o número de mortos, equipara o Holocausto a outros massacres – atenuando seu teor –, questiona a autenticidade dos testemunhos e dos documentos relativos à “solução final” e refuta a instrumentalidade racional de Auschwitz, aproveitando-se das tensões instauradas entre uma historiografia que insiste no caráter absolutamente singular e indizível da *Shoah* e outra que visa a integrar o Holocausto a uma história universal. Segundo Vidal-Naquet (1988), os seguidores de tal seita reuniram-se em um Congresso em Los Angeles, em 1980, e possuíam, ainda, um periódico intitulado *The Journal of Historical Review*. Resgatando a discussão filosófica acerca da prova ontológica da existência de Deus, o autor afirma que os revisionistas buscam uma prova “não-ontológica” da inexistência das câmaras: estas não existem porque não existem, assim, não existem é um dos atributos de sua existência. Tais seitas se obstinam em, por meio de ensaios, panfletagens e livros, “destruir, não a verdade, que é indestrutível, mas a tomada de consciência da verdade”. (NAQUET, 1988, p. 9). Os principais expoentes do revisionismo seriam os trabalhos de Robert Faurisson e de Paul Rassinier, além daqueles editados desde a década de 1960, pela *La vieille Taupe*.

grande parcela da população alemã da época. Que a questão não são as mortes, e sim se houve ato deliberado em relação a elas, e que nesse sentido não há um único documento que registre uma ordem expressa para a solução final, nem um único testemunho nazista feito com a assistência de um advogado e sob juramento, o que seria inverossímil em se tratando de uma alegada decisão de cúpula transmitida a generais, coronéis, maiores, tenentes, sargentos, cabos e soldados, além de todos os funcionários civis e policiais das máquinas de extermínio. (LAUB, 2011, p. 106-7).

Mediante as disputas em torno da memória do Holocausto, o narrador justifica o porquê de trazer à tona um acontecimento aparentemente esgotado como Auschwitz: “nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim” (LAUB, 2011, p. 9). Com isso, o jornalista antecipa, desde as primeiras páginas, o conflito em torno da transmissibilidade da memória que perpassa toda a obra, bem como a repercussão de um trauma histórico coletivo em sua individualidade. No texto de Laub, é patente o conflito entre a herança histórica e a assunção de uma postura do indivíduo no presente: quer pelo avô, que lida com seu passado em Auschwitz; quer pelo pai, que enfrenta o silêncio e o suicídio paternos; quer pelo narrador, que questiona a pertinência da manutenção de tais memórias na atualidade.

Assim como a memória resulta do movimento entre o esquecer e o lembrar, para Paulo Werneck (2011), *Diário* constitui-se enquanto “jogo da memória” entre Auschwitz e o Alzheimer. Na obra, há um desequilíbrio entre a lembrança e o esquecimento, resultante do excesso de memória no discurso paterno contraposto à ausência de testemunho sobre Auschwitz por parte do avô. Tal desencontro leva o narrador a desejar que o filho ainda por nascer “comece do zero” e rompa com a transmissão impositiva da memória do trauma. Assim, o narrador acena para uma possibilidade de redenção não apenas de sua história pessoal, mas também da do filho diante do legado traumático: “Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso.” (LAUB, 2011, p. 151).

O conflito do narrador reside tanto no conteúdo da memória herdada quanto na atitude a assumir frente a ela. O jornalista se rebela diante do silêncio impotente do avô, bem como da performance sufocante do pai ao falar de Auschwitz. Dessa maneira, considerando sua posição como terceiro membro de uma cadeia geracional, o narrador assegura a transmissão da experiência, com a lição de quem teve também de encontrar

um meio de fazê-lo. Ao quarto elo dessa cadeia – o filho que ainda não nasceu – resta o desafio de também lidar com a situação de herdeiro de um sobrevivente de Auschwitz.

Mariane Hirsch (2008) destaca o impacto da herança traumática na vida, nos sentimentos e nas produções artísticas das gerações pós-Holocausto, as quais convivem não apenas com a dor da ausência dos entes queridos e os sintomas do choque por parte de quem testemunhou a barbárie, mas também com o sentimento de, de algum modo, compensarem as perdas irrecuperáveis dos sobreviventes nos campos de concentração. Aludindo ao subtítulo da obra *Maus*, de Art Spiegelman, a pesquisadora afirma que a história do horror desmesurado de Auschwitz e as perdas sofridas pelos sobreviventes “sangram” de uma geração a outra:

Certamente, os filhos daqueles diretamente afetados por traumas coletivos herdam um passado horrível, desconhecido e incognoscível ao qual seus pais não deveriam sobreviver. A ficção da segunda geração, arte, livro de memórias e testemunho é moldada pela tentativa de representar os efeitos de longo prazo de viver em estreita proximidade com a dor, depressão e dissociação de pessoas que testemunharam e sobreviveram a traumas históricos massivos. Eles são moldados pela confusão e responsabilidade da criança, pelo desejo de reparar e pela consciência de que a própria existência pode muito bem ser uma forma de compensação por perdas indescritíveis. A perda da família, do lar, do sentimento de pertença e segurança no mundo “sangra” de uma geração para a outra, como Art Spiegelman tão apropriadamente colocou em seu subtítulo para *Maus I*, “My father bleeds history.” (HIRSCH. 2008, p. 121, tradução nossa).²²

Como vimos, na obra laubiana, há uma lacuna do testemunho do avô sobre os sofrimentos e perdas em Auschwitz. O sobrevivente aparece, na narrativa, apenas por meio de retratos antigos ou dos relatos da avó e do pai do narrador, os quais replicam o mutismo sobre a Shoah. O caderno de verbetes do imigrante são um trabalho de memória no qual, justamente pelo que não é dito, a onipresença do trauma em sua vida se manifesta. A escrita do *Diário* faz com que o narrador assuma a função de preencher as lacunas deixadas pelo avô. Enquanto isso, o pai do narrador experiencia a “pós-memória” da

²²“To be sure, children of those directly affected by collective trauma inherit a horrible, unknown, and unknowable past that their parents were not meant to survive. Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child’s confusion and responsibility, by the desire to repair, and by the consciousness that the child’s own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss. Loss of family, of home, of a feeling of belonging and safety in the world ‘bleed’ from one generation to the next, as Art Spiegelman so aptly put it in his subtitle to *Maus I*, ‘My father bleeds history.’ (HIRSCH. 2008, p. 121).

geração imediatamente após o Holocausto, sobre a qual se impõe – “sangra” – a memória do trauma da geração predecessora.

Mariane Hirsch (2012) aprofunda o conceito de “pós-memória” e alerta para o significado do prefixo “pós” adicionado à palavra principal. A pesquisadora de origem romena salienta que o termo não denota estar “além da memória”, tampouco puramente na história, mas sim que a pós-memória se diferencia da memória justamente pela distância geracional; e da história, por sua vez, graças à conexão pessoal entre o sujeito e os acontecimentos do passado. A adoção da “pós-memória” pelos membros da cadeia geracional depende de um posicionamento ativo dos indivíduos, os quais a inscrevem de modo profundo no plano emocional. Consoante a pesquisadora, a pós-memória é vivenciada pelo “investimento imaginativo, pela projeção e criação” dos herdeiros pós-memoriais, os quais resgatam os acontecimentos traumáticos das gerações anteriores de modo tão afetivo que é como se se lembrassem deles verdadeiramente, como se eles fossem suas “memórias de próprio direito”. Eles recordam tais eventos por meio de “histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram” (HIRSCH, 2008, p. 106-107, tradução nossa)²³.

Em *Diário*, o pai do narrador faz parte da geração pós-Holocausto que, por meio das leituras sobre Auschwitz, do testemunho dos sobreviventes – sobretudo o de Primo Levi – e do judaísmo, assume o papel de herdeiro pós-memorial. No trecho a seguir, o narrador assinala a presença assídua da obra de Levi no discurso do pai sobre o Holocausto:

Meu pai é um leitor bastante razoável. Apesar disso, não lembro de ele ter citado mais do que dez livros durante a minha adolescência. Talvez não mais que cinco. Lembro de um apenas, *É isto um homem?*, que ele leu numa edição importada, porque ele vivia repetindo as descrições sobre o funcionamento de um campo de concentração, as noites em que Primo Levi dormia dividindo a cama com um relojoeiro, as histórias sobre números altos e baixos, tarefas, uniformes, sopa. (LAUB, 2011, 40-41).

Diante da ausência de um testemunho da experiência por parte do avô, o pai do narrador tenta compreender o trauma do sobrevivente, adotando a memória do

²³A citação completa, no texto original: “Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and effectively as to seem to constitute memories in their own right.” (HIRSCH, 2008. p. 106-7).

Holocausto como se fosse sua e investindo em sua passagem à geração seguinte – à do narrador. Assim, o narrador conclui que seu pai se apoiou na leitura das obras de Primo Levi não apenas para compreender o que se passara com o avô, mas também para continuar seguindo adiante apesar da raiva e da vergonha. Nos cadernos de memória que passa a escrever após a descoberta do Alzheimer, o pai do narrador questiona inclusive se, após tantos anos, faria algum sentido chorar ou sofrer por tudo isso novamente:

Eu tinha muita raiva de muita coisa, muita vergonha, mas como disse antes eu não quero mais falar sobre isso. Tem uma hora que você cansa de pensar nisso. A vida de ninguém é só isso. Olha a minha idade agora, olha o que está acontecendo comigo. Vale a pena remoer isso? Sofrer por isso? Será que tanto tempo depois eu ainda conseguiria chorar por isso? Ou sentir alguma coisa por causa disso? (LAUB, 2011, p. 146).

A “pós-memória” é simultaneamente constituída por memórias de acontecimentos reais e por elementos de natureza ficcional que se relacionam ao evento traumático, como: fotografias, longas-metragens, imagens etc. Essa dupla formação favorece o “incorporamento” – *embodiment* – de elementos associados à memória legada e às histórias familiares por parte do herdeiro pós-memorial, para o qual a “pós-memória” parece real e efetivamente vivida. Devido à carga afetiva tanto da memória quanto da pós-memória, descendentes de traumas são profundamente conectados às lembranças dos acontecimentos a ponto de chamá-las de “memórias”, mesmo não as tendo vivenciado efetivamente. Em um trecho que será oportunamente analisado, podemos perceber tal incorporamento afetivo por parte dos herdeiros do trauma. Nele, o narrador imagina o pai doente vestindo um pijama azul, o que reforça a presença da pós-memória em sua vida. O uso dessa indumentária, que alude ao uniforme concentracionário, assinala o incorporamento – *embodiment* –, por parte do pai do narrador, do trauma do ancestral em Auschwitz.

Conforme sinalizam Milena Alves Borba e Alfeu Sparemberger (2020), a religião judaica é uma das maneiras por meio das quais o pai do narrador tenta dar continuidade às experiências do sobrevivente, bruscamente interrompidas devido ao regime concentracionário e ao posterior silêncio. O narrador conjectura que é justamente a perda do avô e a forma como ela ocorreu que podem ter induzido o pai, ainda adolescente, a se interessar pelo judaísmo, uma vez que religião não costuma ser algo em que se “pense aos catorze anos, mesmo que essa religião tenha a carga histórica e cultural do judaísmo [...]” (LAUB, 2011, p. 30-31). Assim, no romance, a leitura de Levi (1988), a religião e a

cultura judaicas subsidiam a vivência da “pós-memória” pelo herdeiro pós-memorial – no caso, o pai do narrador –, ao mesmo tempo em que completam as lacunas da memória que o avô renuncia compartilhar com as gerações seguintes.

4 HERANÇA JUDAICA, TRANSMISSÃO E ESCRITA

4.1 A LITERATURA JUDAICA DA SHOAH NO BRASIL

Márcio Seligmann-Silva (2007) aponta o texto de Regina Igel²⁴ como o primeiro a traçar um panorama da “literatura da Shoah” no Brasil. O trabalho foi publicado originalmente na revista *Noaj* (n. 6, agosto de 1991, p. 55-65) e, seis anos depois, em uma versão ampliada, como um capítulo de sua obra *Imigrantes judeus/escritores brasileiros* (1997). Ao mapear as escritas produzidas por autores judeus no Brasil, Regina Igel (2000) reconhece dois contextos político-administrativos bastante distintos. O primeiro, ocorrido durante o período Colonial (1500-1822), é marcado por uma ausência quase absoluta de produções que tematizam o judaísmo – muito embora haja relatos de judeus que coabitaram entre os colonizadores à época; já no segundo, imediatamente pós-Independência (de 1822 em diante), o “fantasma da Inquisição” ainda assombrava as terras brasileiras. Graças a isso, ocorre um paulatino aumento do número de migrantes judeus para o Brasil apenas no início do século passado. No entanto, esse fluxo é interrompido pelas medidas antijudaicas do período getulista e retomado logo após o fim da Segunda Guerra.

Essa fase é marcada pela projeção de alguns aspectos ligados às vivências dos expatriados judeus no Brasil, expressos, sobretudo, pela predominância do tema do imigrante e pela recorrência da escrita memorialística. O tópico da imigração – retomado pela técnica memorialístico-ficcional – é frequentemente encontrado nas publicações de escritores de ascendência judaica radicados no Brasil a partir de meados do século XX. Tais obras, impressas em pequeno número, de caráter documental e sem aparentes pretensões de reconhecimento literário²⁵, refletem as condições do imigrante judeu na

²⁴Conforme levantado por Seligmann-Silva (2007), Regina Igel (1997) cita diversas obras de escritores brasileiros que falam sobre a Shoah, dentre elas: *Quero viver... Memórias de um ex-morto* (1972), de Joseph Nichthausen; *...E o mundo silenciou* (1972), de Ben Abraham; *Pesadelos, como é que eu escapei dos fornos de Auschwitz e de Dachau (memórias)* (1976), de Konrad Charnatz; *Rumo à vida* (1979), de Olga Papadopol; *Os lobos* (1983), de Alexandre Stolch; *Lembranças enevoadas* (1984), de Sonia Rosenblatt; e *Memórias do inferno* (s.d.), de I. Podhoretz.

²⁵Como destaca Regina Igel (2000) alguns escritos do período, além do caráter eminentemente documental, foram alçados a “alto valor literário”, mesmo que inintencionalmente, como é o caso de Frida Alexandr, cuja única obra foi *Filipson*, uma coletânea de 56 crônicas sobre a fazenda onde ela nasceu e viveu com a família e demais colonos.

lide com as novas e árduas condições de vida. Dentre eles, inserem-se: Adão Voloch, autor da trilogia composta pelos romances *O Colono Judeu-Açu. Romance da Colônia Quatro Irmãos, Um gaúcho a pé* e *Nos horizontes do sol*, surgidos em 1987; e Sara Riwka Erlich, autora de *No tempo das acácias*, de 1978.

Conforme Seligmann-Silva (2007), o estudo de Regina Igel de 1997 assinala duas vertentes na ficção sobre a Shoah dos autores de origem judaica. A mais recente é composta, em sua maioria, por obras de escritores que não passaram pela experiência dos campos de concentração e que ficcionalizaram o evento; já a outra, produzida cronologicamente mais próxima ao Holocausto, por relatos dos imigrantes europeus. De forte “teor testemunhal”, essa última categoria apresenta tanto escritos que repelem fortemente a estetização do horror e buscam uma linguagem o mais objetiva possível – “antiliterária” – quanto aqueles que assumem “um tom e um estilo mais literários”. As obras de cunho mais “representacionista” foram predominantes no contexto imediatamente pós-Holocausto, momento de grande enfoque nos testemunhos históricos e jurídicos. Já os escritos produzidos posteriormente questionam a capacidade de um relato objetivo da experiência concentracionária:

Em um momento posterior, a elaboração das catástrofes aos poucos integra um questionamento desta suposta capacidade de transmissão objetiva da realidade. A memória tende a assumir seu caráter individual. Ocorre um tensionamento do “dever de testemunho”, que assume seus limites na mesma medida em que encara o seu caráter “medial”, ou seja, o seu elemento linguístico. Tanto sobreviventes como não-sobreviventes produzem este tipo de obras marcadas por este trabalho reflexivo com a linguagem. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 124).

Evidentemente, tal divisão não tem a pretensão de resumir as obras sobre a Shoah em categorias estanques, uma vez que os textos que partem da Catástrofe devem ser vistos como “eventos complexos que devem ser encarados em todos os seus estratos: estéticos, testemunhais, individuais, coletivos, mnemônicos, históricos etc.” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 124). Todavia, traçar um panorama geral dessas produções é indispensável para uma melhor compreensão do impacto da Shoah na produção literária feita no Brasil.

Seligmann-Silva (2007) opta por diferenciar os relatos de modo mais histórico e, assim, os classifica como “testemunhos primários” – de escritores emigrados da Europa durante ou após a Segunda Guerra – e “testemunhos secundários” – constituídos, em sua maioria, por obras de descendentes de judeus imigrantes. Nessa última categoria, há as

narrativas de Roney Cytrynowicz, como *A vida secreta dos relógios e outras histórias* (1994), e um livro de histórias sobre a Shoah, denominado *Memória da barbárie* (1990); bem como as de Moacyr Scliar, com destaque para *A guerra no Bom Fim* (1972). A literatura judaica produzida no Rio Grande do Sul atingiu um grande reconhecimento público e crítico por meio da publicação dos trabalhos de Scliar. Em suas obras, o escritor gaúcho mescla o real e o fantástico, com traços de ironia e do humor tipicamente judaico – muitas vezes, autoderrisório. Devido à sua originalidade, Regina Igel (2000) afirma que Scliar se aproxima da temática do judaísmo como nenhum outro escritor brasileiro judeu teria feito anteriormente: “com tanto vigor e perseverança, combinando temas de preocupação judaica multimilenar com estratégias literárias inovadoras.” (IGEL, 2000, p. 331).

Já na outra categoria traçada por Seligmann-Silva (2007) – dos escritos feitos por imigrantes europeus – incluem-se: *Quero viver... Memórias de um ex-morto*, de Joseph Nichthauser – livro de 1972, publicado em 2000 –; e *O Sobrevivente. Memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz* (LAKS; SENDER, 2000), de Aleksander Henryk Laks. Os “testemunhos primários” feitos no Brasil, de tom mais testemunhal, apresentam temáticas recorrentes na literatura de sobreviventes produzida em outras línguas. Dentre elas, destaca-se a necessidade premente de *contar* o ocorrido, justificando-a ora como uma forma de se livrar do fardo dessas memórias de sofrimento; ora como um dever diante da memória daqueles que não sobreviveram; ora como uma denúncia acerca da barbárie impetrada; ora como um legado deixado às próximas gerações, advertindo-as sobre o mal experienciado e prevenindo – pelo “exemplo negativo” – a repetição da catástrofe. Tais narrativas focalizam, sobretudo, as vivências do período concentracionário em detrimento da vida pós-libertação.

De modo similar, Berta Waldman (2019) afirma que, como nos escritos de Levi, os relatos dos sobreviventes do Holocausto tematizam o paradoxo entre a necessidade de narrar o ocorrido e a impossibilidade de transpor para a esfera linguística aquilo que foi vivenciado por eles nos campos de concentração. A pesquisadora afirma que os escritores pertencentes à segunda ou terceira geração pós-Holocausto também tematizam diretamente a Shoah, quer pela criação de personagens sobreviventes deslocados em um mundo pós-concentracionário, quer por meio de obras que retomam – por vezes, de modo fantástico – elementos da Alemanha nazista.

Complementando o panorama anteriormente traçado por Regina Igel (1997) e Seligmann-Silva (2007), Marcelo Ferraz de Paula (2019) reconhece uma significativa mudança na abordagem sobre a Shoah na segunda década do século XXI. Esse período é marcado por uma ampliação do interesse pelas produções testemunhais, o que pode ser facilmente constatado também pelo significativo aumento do contingente de simpósios, dossiês, projetos de pesquisa e eventos sobre o tema. Tal crescimento estaria ligado a um alargamento dos estudos que se voltam para as questões ligadas à memória e à identidade, em um contexto em que o Brasil, mesmo que de modo limitado e a “duras penas”, reabre questões deliberadamente relegadas ao esquecimento²⁶ – graças, sobretudo, à instauração da Comissão Nacional da Verdade²⁷. O pesquisador aponta que, simultaneamente, acontece em nível mundial o fortalecimento de movimentos de extrema-direita, pautados por ideologias de cunho negacionista e revisionista. Nessa conjuntura, o interesse pela memória de opressão e de traumas históricos – como o Holocausto – surgiria como uma reação à ameaça de regressão que tais discursos encerram.

Marcelo de Paula (2019) percebe uma relação entre os romances mais recentes que tematizam a Shoah e as produções mais consagradas na literatura contemporânea. Assim, o pesquisador conclui que essas obras ora se aproximam do romance histórico, como em *A segunda pátria* (2015), de Miguel Sanches Neto, ou *O cisne e o aviador* (2014), de Heliete Vaitsman; ora retomam a identidade judaica sob um “ângulo mais intimista”, como em *Diário da queda*, ou nos contos “breves e introspectivos” de Cíntia Moscovich. Desse modo, Marcelo de Paula (2019) analisa obras em que, muito mais do que como temática, a Shoah aparece como um ponto de vista decisivo na construção das narrativas, como é o caso de *K. relato de uma busca* (2013) e de *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski; *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque; *O que os cegos estão sonhando?: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945)* (2012), de Noemi Jaffe; e *Diário da queda*, de Laub.

Regina Igel (2000) observa, já no final da década de 1990, uma maior inserção das obras de autores de origem judaica nas produções mais recentes da literatura brasileira.

²⁶Em um conhecido trecho do romance *K. relato de uma busca*, B. Kucinski denomina – provocativamente – essa “tendência ao esquecimento” no Brasil de “mal de Alzheimer nacional.” (KUCINSKI, 2014, p. 12).

²⁷A Comissão Nacional da Verdade (CNV), órgão temporário criado pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011 e que finalizou suas atividades em 10 de dezembro de 2014, foi responsável por, dentre outras coisas, investigar os crimes cometidos por militares contra militantes comunistas durante a Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1985) (Cf. FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, p. 17-20).

Devidamente adaptados à cultura brasileira e em uma situação muito diversa daquela vivida pelos imigrantes judeus no pós-Guerra, tais escritores ampliam o repertório temático e produzem obras que lançam mão de recursos estilísticos variados. Para a pesquisadora, os autores judeus dessa fase pós-imigratória “integram-se na corrente literária brasileira nos quadrantes fundamentais da arte de narrar: a liberdade criativa, o cultivo da língua portuguesa, a procura de originalidade na elaboração da trama e a organização imagética.” (IGEL, 2000, p. 327).

De modo similar, Marcelo de Paula (2019, p. 164) reconhece, na atualidade, um diálogo maior entre as produções de escritores de origem judaica e as “formas de narrar consagradas na literatura contemporânea”. Para o pesquisador, embora os autores brasileiros que resgatam a Shoah sejam, em sua maioria, judeus e familiares de sobreviventes – como é o caso de Kucinski, Laub e Jaffe –, suas obras, lançadas por grandes editoras e bem recebidas pela crítica,

não causam no leitor a impressão de se direcionarem prioritariamente a um nicho específico de leitores judeus ou de apresentarem estratégias narrativas estranhas às linhas mais debatidas da produção atual. Ao contrário, incorporam elementos amplamente identificados e estudados como característicos dessa produção, como o hibridismo de gêneros, a autoficção, o multiperspectivismo e o embaralhamento deliberado entre o “real” e o ficcional. (PAULA, 2019, p. 164).

Michel Laub pertence à geração de escritores brasileiros de origem judaica que, enquanto “testemunhas secundárias”, inserem a temática da Shoah em suas obras. Em *Diário*, o autor gaúcho inclui alguns dos tópicos apontados por Seligmann-Silva (2007) como presentes na ficção sobre o Holocausto tanto no Brasil quanto no mundo. Dentre eles, destacamos: a problematização da condição do judeu imigrante após a Segunda Guerra – na figura do avô do narrador –; os impasses na passagem da memória do Holocausto às futuras gerações – sem pressupor que os membros das gerações pós-holocausto possuem o “dever de memória” diante da Shoah, o narrador questiona a pertinência da lembrança da Catástrofe para as gerações atuais –; bem como o sentimento de culpa – vivenciado pelos sobreviventes ao se lembrarem daqueles que pereceram dentro dos *Lager*.

Embora esteja inserido entre as produções mais recentes dos escritores de origem judaica, *Diário* segue a tradição temática e técnica apontada por Regina Igel (2000) nas obras publicadas logo após a Segunda Guerra. No romance, Laub (2011) lança mão da

técnica memorialística e retoma ficcionalmente, na figura do avô sobrevivente, a condição do imigrante judeu no contexto brasileiro durante a segunda metade do século XX. René Decol (1999) estima que, entre os anos de 1930 e 1949, mais de 30 mil judeus migraram para o Brasil. Durante esse período, o Integralismo, adaptando as doutrinas nacional-socialistas, buscava a construção de uma identidade brasileira atinente ao ideário do colonizador português – branca e católica –, proibindo, inclusive, o uso de línguas estrangeiras. Ademais, as políticas restritivas quanto à concessão de visto solaparam a vinda de um maior contingente de refugiados, pois qualquer imigração poderia significar um abalo em tal pretensão identitária.

O narrador de *Diário* afirma que, nas descrições fantasiosas presentes nos cadernos do antepassado, “o Brasil de 1945 era um país que não tinha passado pela escravidão. Onde nenhum agente do governo fez restrições à vinda de imigrantes fugidos da guerra. Um lugar repleto de oportunidades para um professor de matemática que não falava português.” (LAUB, 2011, p. 27). Em outro trecho do romance, o narrador aponta como parte da elite gaúcha – representada pelo sogro do avô, homem rico e germanófilo – trata o sobrevivente judeu, pobre e recém-chegado ao Brasil. No excerto abaixo, o bisavô do narrador recebe o genro com um jantar, ouvindo músicas de Bach – artista valorizado pelo regime nazista – e Schubert – compositor judeu. A contraditória escolha do sogro diletante reforça o tom irônico do relato, visto que as composições de Schubert foram consideradas como “arte degenerada” pelo regime nazista:

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

O avô do narrador, ocupando a posição de “testemunha primária” na ficção laubiana, além de não mencionar absolutamente nada acerca do que viveu no campo de concentração, apresenta um comportamento similar ao de muitos sobreviventes ao silenciar sobre a vida pós-concentracional em seus testemunhos. Márcio Seligmann-

Silva (2007) afirma que tal lacuna se deve ao fato de o objetivo principal desses relatos ser contar sobre a experiência vivida nos *Lager*. Portanto, nesse tipo de escrito, o sobrevivente “não narra nada de sua vida pós-libertação, este é um traço típico das narrativas testemunhais cronologicamente mais próximas do evento e com uma função de atestação dos fatos.” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 128). Em um primeiro momento, o sobrevivente do romance de Laub (2011) silencia sobre a vida pós-libertação, atitude muito frequente em alguns ex-prisioneiros. No entanto, o avô do narrador estende esse mutismo a todas as experiências da Segunda Guerra. Seu “testemunho”, então, comparece de modo oblíquo ao longo da narrativa, por meio dos restos recolhidos pelo neto – das distorções presentes nos verbetes fantasiosos, das fotografias, dos relatos da avó e do pai.

Stefania Chiarelli (2013) relembra que, assim como o avô de Laub, esses “judeus expatriados” – que povoam as narrativas da primeira metade do século XX – são também tema da obra de estreia do escritor de origem polonesa Samuel Rawet. As personagens rawetianas que compõem as narrativas de *Contos do imigrante* refletem o deslocamento identitário e geográfico do próprio autor²⁸. Após a publicação da obra, Rawet se afasta da temática do judaísmo, inclusive, se posiciona publicamente como “antijudaico”. Como cita a pesquisadora, o escritor assim declara sobre o judaísmo:

Meu maior conflito, e não sei se isso me enriquece ou empobrece, é pessoal, é ligado à minha condição de judeu, ou de ex-judeu, que mandou o judaísmo às favas. De repente, percebi que estava sendo vítima de minha própria chantagem afetiva. O judeu, a vítima de perseguições injustas, o mártir do nazismo alemão, o horror dos campos de concentração etc. Isso me fazia aceitar muita coisa como uma espécie de desculpa para certos comportamentos, e me fazia aceitar muita coisa naquela base do imigrante

²⁸A trajetória das personagens de *Contos do imigrante* reflete o deslocamento linguístico e social do imigrante judeu na sociedade brasileira do século passado. Ida, do conto “A prece”, por exemplo, é inicialmente tratada como uma novidade, como “bicho raro de outras terras que tem história para mais de um mês” (RAWET, 1956, 25). No entanto, com o decorrer do tempo, a personagem lida com o desprezo e o escárnio dos vizinhos. Sozinha em uma terra que lhe é hostil, restam-lhe retratos de seus entes queridos e de sua terra distante. Já no conto “O profeta”, o personagem, alcunhado dessa maneira pela vilania de terceiros, sofre pela ausência de escuta ao seu testemunho e pelo deslocamento identitário. Após silenciar sobre a experiência concentracionária, o sobrevivente resolve falar sobre a guerra, todavia, o relato tardio é recebido com indiferença: “Pensou em alterar um pouco aquela ordem e principiou a narrar o que havia negado antes. Mas agora não parecia interessar-lhes. Por condescendência (não compreendiam o que de sacrifício isso representava para ele) ouviram-no das primeiras vezes e não faltaram lágrimas nos olhos das mulheres. Depois, notou-lhes aborrecimento, enfado, pensou descobrir censuras em alguns olhares e adivinhou frases como estas: ‘Que quer com tudo isso? Por que nos atormenta com coisas que não nos dizem respeito?’ Havia rugas de remorso quando recordavam alguém que lhes dizem respeito, sim. Mas eram rápidas. Sumiam como um vinco em boneco de borracha. Não tardou que as manifestações se tornassem abertas, se bem que mascaradas: – ‘O senhor sofre com isso. Por que insiste tanto?’ Calou. E mais do que isso, emudeceu. [...] Interrogava-se, às vezes, sobre sua capacidade de resistir em um mundo que não era mais seu.” (RAWET, 1956, p. 14).

pobre que chega, luta e vence. Admirável! Apoteose final de alguma superprodução de algum Ziegfield qualquer. Hoje não sei distinguir bem o nazismo alemão do nazismo judaico. (GOMES, 1979, p. 165 apud CHIARELLI, 2013, p. 26).

Sempre houve uma atribulada relação entre Rawet e o judaísmo, de modo que o escritor questionava “visceralmente” a tradição. Assim como o autor de origem polonesa, o narrador de *Diário* apresenta relações conturbadas com sua história e, como veremos adiante, com a construção do judeu como “vítima das perseguições injustas”. Conforme afirma Stefania Chiarelli (2013), ao resgatar os elos com a tradição judaica, ambos a interrogam em seus aspectos mais dogmáticos: “Samuel Rawet e Michel Laub, ficcionistas que interpelam a tradição naquilo que ela tem de petrificado, põem a própria transmissão da experiência em questão, explorando a dimensão ética e política da memória.” (CHIARELLI, 2013, p. 20). Enquanto Rawet (1956) retrata um outro lado do imigrante judeu – além daquele expresso pelos relatos quase documentais das obras literárias anteriores –, Laub (2011) relê a tradição sob o julgamento das próximas gerações que, longe de recebê-la passivamente, lançam luz sobre a problemática em torno das (des)continuidades da memória, da cultura e da religião judaicas.

4.2 O (DES)CONTINUUM VERBAL JUDAICO

Conforme Pierre Nora (1993), o povo judeu, “povo da memória”, é chamado a reconhecer-se indivíduo por meio de sua herança religiosa e cultural, assim, ser judeu exige o sentimento de pertencimento e a lembrança de fazer parte desse grupo. Pois “nesta tradição, que só tem como história sua própria memória, ser judeu é se lembrar de ser judeu”. (NORA, 1993, p. 17). Desse modo, ser judeu é algo profundamente ligado ao sentimento de pertencimento e à memória em torno do povo judeu. Mesmo que pertencer à classe média brasileira, na década de 1980, para Laub (2011), não implique o mesmo que ser judeu na Europa pós-Segunda Guerra, o autor gaúcho admite, em entrevista ao site *Público* (2013b), que a memória das perseguições está presente nas famílias judias de forma direta ou subentendida, nas conversas dos adultos e nos círculos de conhecidos.

Assim como no romance laubiano, nos núcleos de convívio das crianças, desde a mais tenra idade, suscitam-se as memórias em torno do judaísmo e da violência sofrida ao longo da história:

Ser judeu no Brasil, nascer muito depois da guerra, de uma família de classe média alta, estável, não significa a mesma coisa que ser judeu na Ucrânia em 1938. E ao mesmo tempo toda aquela herança da Ucrânia, dos pogroms, está nas conversas, ou nas entrelinhas das conversas, porque seu pai viu ou conhece alguém que viu ou passou a infância ouvindo o pai dele, que por sua vez viu ou viveu isso. Não há como escapar desse círculo, ele acaba chegando até você. (LAUB, 2013b, não paginado).

Para Zilá Bernd (2014), a herança judaica se estabelece enquanto um “*continuum* verbal”, isto é, como uma tradição de escrita que se prolonga até a contemporaneidade por meio dos textos, estudados pelas novas gerações sob a instrução de um rabino. De forma semelhante, Amós Oz e Fania Oz-Salzberger, em sua obra *Os judeus e as palavras* (2015), afirmam que a continuidade hebraica dar-se-ia não pela crença religiosa, nem por uma localização geográfica, tampouco por uma – talvez impossível – identificação genética entre judeus da atualidade e os judeus da Galileia, mas sim por meio das palavras escritas transmitidas de uma geração para outra.

No capítulo “Notas I” de *Diário da queda* – que funciona como uma interrupção entre as duas séries de blocos intituladas “Algumas coisas que sei sobre...” e “Mais algumas coisas que sei sobre...” –, o narrador resgata memórias de sua infância e demonstra como a relação entre ele e o pai é permeada pela palavra escrita. Na descrição do ato amoroso de um pai ensinando ao filho as primeiras letras, observamos a presença das “letras de imprensa” relacionadas à futura profissão do narrador – jornalista. A primeira palavra lida pelo garoto remete à relação de proteção que a “casa” representa para a criança. O ambiente em que se passa a cena comporta uma escrivadinha, mesmo tipo de mesa de trabalho sobre a qual o avô interrompeu sua vida. No entanto, ao invés de se trancar no escritório como o avô fez nos anos finais de sua vida, o pai do narrador abre as portas ao filho e o ensina a ler:

Eu aprendi a ler antes que ensinassem na escola, e meu pai treinava comigo mostrando palavras no jornal e dizendo, que letra é esta, e eram letras de imprensa, diferentes das que eu aprenderia na cartilha da abelhinha que aplicavam na época, barriga para este lado é a, sem as costas é c, para o outro lado é b, a cobra é s, e o barulhinho que a cobra faz antes de atacar é ssssss mas se está dormindo é zzzzzz, e a primeira palavra que li foi casa, e a escrivadinha onde meu pai abria o jornal tinha um apontador fixo na borda, com manivela,

uma caixa de lápis e o barulho da lâmina cortando a madeira, a força, uma bolha no dedo. (LAUB, 2011, p. 57).

Esse momento da infância do narrador remete não apenas ao *continuum* verbal judaico – devido à relação permeada pela palavra escrita desde a infância –, mas também à ligação entre o par pai-filho. Para Oz e Oz-Salzberger (2015), embora quase todas as civilizações antigas tomassem a transmissão intergeracional como forma de continuidade de sua memória e cultura, nenhuma se compararia à judaica em se tratando do contato com a palavra escrita desde a mais tenra idade, o qual é alentado pela perseverança do judaísmo em ensinar aos mais jovens as tradições e os costumes. Tal modelo de conversa intergeracional é de extrema importância e aparece constantemente nos textos hebraicos antigos, por meio de dois pares fundamentais: pais e filhos; professores e alunos. Conforme lemos em Oz e Oz-Salzberger (2015):

Estes pares [professores e alunos] são indiscutivelmente mais importantes, até mesmo mais importantes, que mulher e homem. A palavra *dór*, geração, aparece dezenas de vezes tanto na Bíblia como no Talmude. Ambas as obras adoram enumerar cadeias de gerações, com origem no passado distante e apontando para o futuro longínquo. Um bocado é dito sobre o elo mais básico da cadeia, o Pai e o Filho [...] De Adão e Noé até a destruição dos reinos de Judá e Israel, a Bíblia fecha e abre o foco sobre pais e filhos específicos, a maioria deles pertencente a genealogias meticulosamente listadas. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 15).

Dessa forma, Oz e Oz-Salzberger (2015) chamam especial atenção não apenas para as relações paterno-filiais no estabelecimento de um *continuum* verbal do povo judeu, mas também para o vínculo eletivo entre professor e aluno – *rabi* e *tamid*. Desde a literatura judaica pós-bíblica até os tempos modernos, a escola era o local que os jovens frequentavam dos três aos treze anos, onde aprendiam os rudimentos da língua hebraica e se dedicavam ao estudo incondicional dos textos e escrituras. Os rabis eram invariavelmente venerados e mantinham uma relação de respeito mútuo com seus discípulos, os quais, por sua vez, eram incentivados a questionar intelectualmente os próprios mestres e a, no futuro, assumir a função de professores.

Mesmo que de forma oral, a tradição judaica passada entre as gerações é proveniente de papiros, peles, pergaminhos e, mais tarde, de livros. Ainda que as famílias com menos posses não dispusessem de textos – por vezes, pouco acessíveis –, no Templo, na casa de vizinhos ou de parentes mais abastados, a cultura estava escrita. Assim, é do texto escrito recitado que se retiraram as histórias, os ensinamentos e as leis a serem

repassados de geração em geração. A injunção bíblica “Contarás a teu filho” – verbo é *hagued*, denotando transmissão falada – foi posta por escrito, e o escrito tornou-se canônico”. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 26). Destarte, no judaísmo, ser pai ou mãe implica executar, de algum modo, um ensinamento fundamentado em um texto e ser filho, por sua vez, em recitar fórmulas e em garantir a continuidade da herança verbal.

Como em outras sociedades pré-modernas, a preservação da memória judaica foi garantida pela continuidade das histórias entre as gerações predecessoras e as posteriores, porém, acrescenta-se à equação “pai-história-filho” o seu equivalente hebraico: “pai-livro-história-filho”. Se, por um lado, a repetição dos textos no convívio familiar – reforçada por um calendário de leituras semanal, mensal e anualmente impostas – deixa pouco espaço para a criatividade, por outro, confere musicalidade às palavras proferidas e reproferidas, o que pode fazer as crianças as levarem, como canções, por toda a vida.

Em *Diário*, o pai ensina ao descendente as primeiras letras, mantendo o vínculo por meio da palavra escrita passada às futuras gerações. Do mesmo modo, o genitor tenta transmitir ao filho a memória judaica, instruindo-o a frequentar a sinagoga e a aprender o significado das palavras repetidas pelo rabi, reforçando que “ser judeu é se lembrar de ser judeu”. (NORA, 1993, p. 17). No entanto, como veremos adiante, tanto a repetição dos aspectos negativos do judaísmo por parte do pai quanto a lembrança da violência que o adolescente foi capaz de praticar contra João afetam negativamente a aceitação da herança judaica pelo narrador.

No romance laubiano, além dos conflitos na cadeia geracional pai-filho, é possível observarmos uma corrupção no par professor-aprendiz. Distante da associação eletiva entre *rabi-tamid* repleta de respeito e de admiração mútuos – conforme descrita por Oz e Oz-Salzberger (2015) –, na narrativa, o que ocorre é uma relação acintosa, autoritária e venal. Valendo-se da *violência simbólica*²⁹, o mestre religioso assume uma postura extremamente autoritária, humilha e deprecia os aprendizes, como descrito no excerto abaixo:

Pouco depois do início pegava um dos alunos, em geral o que não havia estudado, e sentava ao lado dele, e falava com o rosto quase encostado no dele, e o fazia cantar de novo e de novo cada verso e sílaba, até que o aluno errasse

²⁹Conceito proposto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu para designar o tipo de violência que, embora não seja pautada pela agressão física, causa danos morais e/ou psicológicos. A violência simbólica perpassa o romance laubiano, principalmente, pelas agressões verbais e morais sofridas por João na escola judaica.

pela segunda ou terceira vez e o rabino desse um soco na mesa e gritasse e ameaçasse que não faria o Bar Mitzvah de ninguém [...] (LAUB, 2011, p. 9).

Além de descrever o rabino de forma caricata, o narrador afirma que o mestre é interesseiro e vive do dinheiro da sinagoga; é diabético, viúvo e não tem filhos; possui um temperamento irascível e autoritário. A relação com os aprendizes não é eletiva, pois é ele o único responsável na cidade pelo preparo dos jovens para o *Bar Mitzvah*³⁰. Os pupilos, por sua vez, pregam-lhe maldosas peças, conforme lemos no seguinte trecho:

O rabino tinha unhas grandes e cheiro de vinagre. Era o único que fazia essa preparação na cidade, e era comum que na hora de ir embora esperássemos na cozinha enquanto ele tinha uma conversa com nossos pais, na qual dizia que éramos desinteressados, e indisciplinados, e ignorantes e agressivos, e no final do discurso ele pedia um pouco mais de dinheiro. Nessa hora era comum também que um dos alunos, sabendo que o rabino era diabético, que já tinha parado no hospital por conta disso, que tinha havido complicações e uma das pernas chegou a correr o risco de ser amputada, esse aluno se oferecia para pegar mais chá e em vez de adoçante, botava açúcar na xícara. (LAUB, 2011, p. 9).

Ao longo da obra, o narrador tece críticas à tradição judaica – representada pelos ritos, pela indumentária e pelas celebrações – e aponta com descrédito a organização para o *Bar Mitzvah*. Durante o período preparatório, os alunos levavam para casa fitas contendo trechos da Torá gravados pelo rabino e, duas vezes por semana, deveriam recitá-los de cor. O mestre iracundo chamava os aprendizes de ignorantes e amedrontava aqueles que falhavam na repetição dos mantras. Os alunos, por sua vez, decoravam os ritos sem ver neles qualquer significado. O narrador afirma que, embora até a vida adulta pudesse repeti-los, não sabia – e nunca soube – o significado de uma única palavra: “Meu pai me buscava na casa do rabino e sempre perguntava, o que você aprendeu hoje, e eu dizia, não aprendi nada, só decorei um monte de palavras que eu não sei o que significam, e ele dizia, o rabino precisa explicar do que falam estes trechos da Torá.” (LAUB, 2011, p. 57).

Se, por um lado, essa prática de repetição ilustra a passagem dos textos escritos para as gerações seguintes, por outro, o modo mecânico com que é realizada demonstra o esvaziamento de sentido tanto na prevalência da tradição entre os mais jovens quanto na

³⁰Cerimônia religiosa em que o jovem judeu, ao completar treze anos, se converte em “filho do dever” – ou “filho do mandamento”, em tradução literal a partir do termo em hebraico –, e atinge a “maioridade religiosa”, sendo responsável por observar os preceitos judaicos e a praticar todos os 613 mandamentos divinos.

relação *rabi-tamid*. A transmissão da cultura e da religião judaicas às gerações mais jovens aparece depreciada, uma vez que a própria relação entre os aprendizes e o mestre se mostra igualmente corrompida.

No romance, o avô não frequentava a sinagoga e não parecia engajado com as práticas judaicas, não escreveu qualquer linha sobre o assunto, tampouco falou ao filho sobre a conversão da esposa ou sobre o judaísmo. É possível que o comerciante não tenha sequer dado “uma explicação ou pista eventual sobre qualquer traço de identidade que o diferenciassse do mundo ao redor” (LAUB, 2011, p. 30). O pai do narrador, por outro lado, começa a se interessar pela religião e cultura judaicas após a morte do sobrevivente. Os traumas assumidos de modo inconsciente pelo pai do narrador, receptor direto da memória traumática do avô, avultam após a leitura dos cadernos de notas do antepassado. O pai do narrador, assaltado pela “mania de perseguição individual e coletiva” (MENDA, 2013, p. 24), se relaciona com o judaísmo de modo autodestrutivo e negativo.

Segundo Lenira Menda (2013), décadas depois do término da Segunda Guerra, após receberem milhares de pacientes que passaram pelos campos de concentração ou parentes de sobreviventes, os estudiosos da psicanálise debruçaram-se sobre os efeitos da Transmissão Psíquica entre Gerações. Por meio de tais estudos, foi possível observar que a transmissão de um “objeto de identificação, um pensamento, uma história ou afetos de uma pessoa a outra, de um grupo para outro, de uma geração para outra” (MENDA, 2013, p. 23) pode ocorrer de dois modos. Enquanto no intergeracional o receptor preserva sua personalidade; no transgeracional, as transmissões são inconscientes e podem desestruturá-lo psiquicamente. Assim, na transgeracionalidade, “a transmissão de valores atravessa o psiquismo, invadindo-o violentamente, numa passagem direta de informações psíquicas de um sujeito a outro, de uma geração a outra, sem a preservação dos espaços ou das bordas de subjetividade.” (MENDA, 2013, p. 23).

O narrador de *Diário* passa a nutrir raiva pela memória que lhe é insistentemente imposta e, “obedecendo ao mandato transgeracional” (MENDA, 2013, p. 26), espelha alguns comportamentos e fantasmas do próprio pai, perpetuando, em algumas fases de sua vida, “o silêncio, o segredo, os medos, a internalização negativa do judaísmo e os sentimentos persecutórios.” (MENDA, 2013, p. 26). O pai do narrador, por exemplo, omite o suicídio do avô até o instante em que revela o acontecimento ao filho que, por sua vez, silencia sobre a queda de João até o momento em que escreve o diário destinado ao filho ainda por nascer. Assim, o narrador repete o silêncio das gerações anteriores e

segreda de suas três esposas o que ocorreu em seu passado: “Nenhuma das mulheres com quem casei soube de João. Depois de adulto eu nunca comentei a respeito [...]” (LAUB, 2011, p. 69).

Em *Diário*, a passagem transgeracional pressiona os membros seguintes na cadeia familiar, sobretudo o narrador, durante a infância e a adolescência. Dentre os elementos que coagem o jovem, há uma pressão familiar para que ele se insira no judaísmo e se identifique com a memória do sofrimento judaico. Para Lenira Menda (2013), a imposição dessa memória coletiva pode ser destruturante, já que a geração seguinte – a do narrador – a recebe com desafeto. Tal transposição invasiva resulta em um distanciamento do narrador não apenas da história do avô, mas também das práticas e ritos da cultura judaica. Para o narrador, por exemplo, o *Bar Mitzvah*, cerimônia que representa uma significativa passagem na vida do jovem judeu, é apenas uma convenção social burguesa: “Praticamente todos os meus colegas fizeram *Bar Mitzvah*. A cerimônia era aos sábados de manhã. O aniversariante usava *talit* e era chamado para rezar junto com os adultos. Depois havia um almoço ou janta, em geral num hotel de luxo [...]” (LAUB, 2011, p. 10).

A postura negativa do pai do narrador, por sua vez, impede a construção de uma identidade baseada nos aspectos positivos do judaísmo, pois a sensação de pertencimento e de admiração diante da cultura judaica inexistem em seus diálogos com o filho. Conforme observa Lenira Menda (2013), as concepções do pai sobre o judaísmo parecem vindas de fora, pela identificação de “preconceitos e de estereótipos moldados ao longo da história” (MENDA, 2013, p. 24). Não é incomum que, ao longo do romance, nos deparemos com a repetição de tais estereótipos, como na fala do genitor acerca dos vizinhos: “[...] e eles dizem o que sempre se dirá dos judeus, que você que rouba o emprego dos outros, que empresta dinheiro a juros, que explora, que conspira, que ameaça, que oprime.” (LAUB, 2011, p. 44).

O pai do narrador assume uma postura semelhante quanto à escolha da profissão pelo filho e aconselha-o a seguir uma ocupação que não dependa de coisas circunstanciais – como a língua e as leis de algum país –, pois a qualquer momento poderia ser obrigado a deixar tudo para trás, assim como os antepassados durante as perseguições religiosas ao longo da história. Para o genitor, portanto, ser médico ou dentista traria o sustento ao filho independentemente da opinião dos vizinhos sobre o fato de ele ser judeu. Apesar da contrariedade paterna, o filho escolhe, algum tempo depois, estudar Direito e

Jornalismo. O discurso do pai é imbuído de estereótipos em relação ao povo judeu e de uma projeção, no tempo presente, das condições e dos acontecimentos da Alemanha nazista. Ao mesmo tempo em que a memória é o elemento conector dos eventos distantes no espaço e no tempo, graças às lembranças trazidas à tona pelo pai do narrador, ocorre um afastamento entre o narrador e sua ancestralidade judaica.

O pai se apega às leituras acerca do Holocausto e ao judaísmo, porém, enxerga na religião apenas a herança do sofrimento ao longo da história. O narrador, por sua vez, se sente pouco afetado pela história do avô e demonstra, durante a adolescência, um desconforto em relação aos ritos judaicos e à insistência do pai em relembra-lo das perseguições e das aflições que atingiram o povo judeu. Do lado oposto à lacuna deixada pelo silêncio do avô, há o excesso de memória, o dever de lembrar por parte do pai do narrador. Diante disso, o narrador questiona sua relação com as vítimas do Holocausto e o sentido de ter que pensar em Auschwitz todos os dias:

Porque eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de 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 pai do narrador fala incessantemente acerca do antissemitismo e da Alemanha na década de 1930, de como os judeus já assimilados tiveram os direitos retirados, foram perseguidos e enganados sem sequer imaginar que seriam expropriados, perderiam tudo e teriam que deixar o lugar ao qual se adaptaram para se refugiarem em um local desconhecido:

Meu pai falava muito na Alemanha dos anos 30, em como os judeus foram enganados com facilidade, e era fácil achar que uma casa invadida era um evento isolado, que o ataque a uma ótica ou ferragem cuja porta amanhecia com uma estrela pintada era obra de um bando qualquer de vândalos, porque se você tem negócios e paga impostos e gera empregos e vive confortavelmente adaptado ao país onde nasceram seus parentes até o terceiro grau de ascendência não vai querer imaginar a hipótese de perder tudo, e da noite para o dia embarcar num navio, você com a roupa do corpo rumo a um lugar onde não conhece nada dos costumes, da política, da história. (LAUB, 2011, p. 26).

Durante a adolescência, o narrador teve pouco contato com o pai, pois este chegava em casa tarde após o trabalho e o filho, na maioria das vezes, já havia jantado e dormido.

Mais de metade das conversas entre eles era acerca do judaísmo e do antissemitismo. Além de passarem pouco tempo juntos, o narrador relata como essa postura do genitor compromete a comunicação entre eles:

Se eu fosse contar o tempo que passávamos juntos por semana não daria mais que algumas horas, e como nessas horas estavam incluídos os discursos sobre os judeus que morreram nas Olimpíadas de 1973, os judeus que morreram em atentados da OLP, os judeus que continuariam morrendo por causa dos neonazistas na Europa [...] é possível que mais da metade das conversas que ele teve comigo girassem em torno desse tema. (LAUB, 2011, p. 36).

A insistência do pai em contar as histórias dos deportados e assassinados pelo regime hitlerista fazia com que o narrador tivesse pesadelos durante a infância. Embora essas histórias impactassem o narrador quando criança, com o passar do tempo, ele percebe que as narrativas tinham pouco ou nada a ver com a vida de um adolescente brasileiro, socioeconomicamente privilegiado e vivendo décadas após o Holocausto. Com isso, o narrador afirma que, ao chegar à adolescência, os relatos repetidos pelo pai – com a voz embargada e tomado por uma genuína emoção – pouco o afetam:

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, 2011, p. 36).

O narrador relaciona o episódio da queda de João aos discursos do pai sobre o Holocausto e responsabiliza o genitor pelo mal praticado contra o colega bolsista. Para o garoto, a fala paterna expressa uma persistência do sofrimento judaico no presente e reforça a necessidade de os judeus se defenderem a qualquer custo dos inimigos que desde sempre os ameaçam:

[...] de algum modo meu pai era responsável pelo que aconteceu com João, aquelas histórias todas sobre o Holocausto e o renascimento judeu e a obrigação de cada judeu no mundo de se defender usando qualquer meio, o inimigo que você nunca deixará de enfrentar, em quem você nunca mais deixará de pensar porque agora ele está numa cadeira de rodas. (LAUB, 2011, p. 71).

Se, por um lado, o genitor revela uma visão persecutória e negativa em relação ao judaísmo, por outro, credita alguma confiança à força gregária do povo judeu. Desse modo, o pai relata as dificuldades enfrentadas, no passado, por ser o único judeu em uma escola não judaica e observa na condição do filho uma oportunidade que ele próprio não teve, isto é, a de estudar em uma escola em que ser judeu seja algo compartilhado entre os indivíduos que a frequentam e não um motivo para sofrer humilhações. Mesmo ao tentar dissuadir o filho de mudar de colégio, o pai mantém a concepção negativa e a sensação persecutória em torno de ser judeu:

Eu não tive a oportunidade de estudar numa escola como a sua, o meu pai disse. A vida inteira eu estudei em escolas onde não havia judeus. Eu era o único judeu entre quinhentos alunos, ele disse, e você não sabe o que é estudar todo dia sabendo que a qualquer momento alguém vai lembrar disso. Alguém um dia olha torto para você e a primeira coisa que vê é isso. Não adianta você ser amigo de todos porque eles sempre falarão disso. Não adianta ser o melhor porque eles sempre esfregarão isso na sua cara. (LAUB, 2011, p. 43).

O narrador reconhece nos discursos persecutórios do pai a ideia de que os *goim* – dentre eles, João – são potenciais inimigos do povo judeu, dos quais eles precisam se proteger. Ter participado dos atos de violência contra João impossibilita ainda mais que o narrador aceite o discurso embotado do pai, o qual constrói uma postura vitimada do povo judeu. De modo contrário à imagem que povoava as narrativas do genitor, o que o adolescente vê são atitudes covardes dele e dos colegas que se unem para humilhar e agredir um aluno *gói*. Após o episódio da queda de João, o narrador se sente ainda mais desconfortável diante das histórias paternas que, ao resgatarem os sofrimentos do povo judeu e a promessa de que eles não se repetirão, incitam a união, no presente, contra os potenciais algozes. Como constata Alex Keine de Almeida Sebastião (2016, p. 11), “do confronto entre João e Auschwitz, o texto desliza para uma relação de causa e efeito”. Assim, o incômodo do narrador diante do discurso paterno se mistura ao sentimento de vergonha devido à participação do adolescente na queda de João:

Não fazia sentido que eu quase tivesse deixado um colega inválido por causa disso, ou porque de alguma forma havia sido influenciado por isso, o discurso do meu pai como uma reza antes das refeições, a solidariedade aos judeus do mundo e a promessa de que o sofrimento dos judeus do mundo nunca mais haveria de se repetir, enquanto o que eu vi durante meses foi o contrário: João sozinho contra um bando. (LAUB, 2011, p. 37).

Ao citar as abordagens sobre o Holocausto feitas pelo pai e pela escola judaica, o narrador afirma que, nelas, os massacres e perseguições sofridos pelo povo judeu ao longo da história resultam de “uma espiral de ódio fundada na inveja da inteligência, da força de vontade, da cultura e da riqueza que os judeus criaram apesar de todos esses obstáculos.” (LAUB, 2011, p. 11). É possível associarmos essa constante “espiral de ódio” contra o povo judeu ao que Hannah Arendt chama de “mito do eterno antissemitismo”. A pensadora alemã afirma que tal ideia, amplamente utilizada para “explicar” o antissemitismo moderno e estabelecê-lo como uma continuidade do ódio religioso dirigido aos judeus nos séculos anteriores, ajuda a naturalizar o sentimento antijudaico e a violência contra judeus:

O ódio aos judeus é apresentado como reação normal e natural, e que se manifesta com maior ou menor virulência segundo o desenrolar da história. Assim, as explosões do antissemitismo parecem não requerer explicação especial, como consequências “naturais” de um problema eterno. É perfeitamente natural que os antissemitas profissionais adotassem essa doutrina: é o melhor álibi possível para todos os horrores. Se é verdade que a humanidade tem insistido em assassinar judeus durante mais de 2 mil anos, então a matança de judeus é uma ocupação normal e até mesmo humana, e o ódio aos judeus fica justificado, sem necessitar de argumentos. (ARENDT, 1989, p. 26-27).

Diferentemente dos discursos propagados pela instituição judaica e pelo pai do narrador, Arendt (1989) não concebe o antissemitismo totalitário como uma continuidade ao ódio religioso contra os judeus ao longo da história ocidental, mas sim como resultado da própria crise e declínio do Estado-Nação. Os judeus, figuras com grande influência econômica, mas com quase ou nenhuma participação política, eram, por vezes, associados ao próprio Estado. A posição do povo judeu ao longo dos séculos XIX e XX era extremamente ambígua, uma vez que sua exceção enquanto judeus lhes conferia alguns privilégios, mas também os segregava dos demais membros da população do país em que residiam. Os judeus eram o único grupo social que parecia representar o Estado³¹. Então,

³¹Em artigo intitulado “Antissemitismo e totalitarismo em Hannah Arendt”, Adriano Correia (2018) esclarece que tal consórcio entre o Estado e os judeus remonta aos séculos XVII e XVIII. O Estado sempre apoiou o judeu enquanto exceção, com interesse no estatuto de “cidadão intereuropeu” garantido ao povo semita e no financiamento por parte dos banqueiros judeus. No entanto, tal consórcio fez com que o próprio povo judeu, autoisolado dos gentios, se amparasse na figura do Estado e não percebesse suas transformações no decorrer dos séculos XIX e XX. Assim, após a Primeira Guerra Mundial, o desequilíbrio de poder entre as nações europeias e as mudanças na figura do Estado provocaram profundas alterações nas estruturas políticas e sociais. No entanto, embora tenha ocorrido uma dispersão do povo judeu pela Europa – como uma multidão de pessoas com poder econômico, mas sem um Estado próprio e sem o amparo político de algum país em que fizessem residência –, as pessoas ainda associavam a figura estatal ao povo judeu, o qual se encontrava apartado politicamente, mas detentor de riquezas.

para “que um grupo de pessoas se tornasse antissemita em um dado país num dado momento histórico dependia exclusivamente das circunstâncias gerais que as levavam a violento antagonismo contra o governo.” (ARENDT, 1989, p. 48).

Para Arendt (1989), tanto o antissemitismo quanto o totalitarismo, adormecidos em uma corrente subterrânea da história europeia, passaram ao largo da atenção dos intelectuais. Havia, decerto, a presença de sentimentos antijudaicos nas classes mais educadas durante o século XIX, mas o antissemitismo era algo reservado aos “lunáticos”. Para Arendt (1973), o clímax do antissemitismo ocorre quando os judeus perdem suas funções sociais, mas preservam sua riqueza, pois o povo tende a tolerar a fortuna apenas quando associada a algum poder. A riqueza apartada – mesmo que da lógica explorador-explorado – tende a fazer com que o povo identifique os possuidores do dinheiro como “parasitas”. Para a pensadora alemã, os acontecimentos políticos do século XX,

[...] atiraram o povo judeu no centro do turbilhão de eventos; a questão judaica e o antissemitismo, fenômenos relativamente sem importância em termos de política mundial, transformaram-se em agente catalisador, inicialmente, da ascensão do movimento nazista e do estabelecimento da estrutura organizacional do Terceiro Reich, no qual todo cidadão tinha de provar que *não* era judeu ou descendente dos judeus; e, em seguida, de uma guerra mundial de ferocidade nunca vista, que culminou, finalmente, com o surgimento do genocídio, crime até então desconhecido em meio à civilização ocidental. (ARENDT, 1989, p. 20).

O pai do narrador se ampara naquilo que Arendt denomina de “mito do eterno antissemitismo” e observa uma continuidade entre os sentimentos antijudaicos na Europa durante os séculos anteriores e o antissemitismo do século XX. Com isso, o genitor menciona apenas o caráter persecutório do judaísmo ao longo da história. No entanto, a vitimização irrestrita do povo judeu e o imperativo de união professados por ele não condizem com a atualidade do narrador adolescente que, estudando em uma escola judaica, se une covardemente aos amigos para humilhar e agredir o colega não judeu e pobre.

Tzvetan Todorov (2000) alerta para a possibilidade de se fazer mau uso da memória e destaca como alguns grupos podem, valendo-se do estatuto de vítimas no passado, tentar justificar as iniquidades praticadas no presente: “Se se consegue estabelecer de maneira convincente que um grupo foi vítima da injustiça no passado, isso lhe abre no presente uma linha de crédito inesgotável” (TODOROV, 2000, p. 54, tradução nossa).

Diferentemente da postura de repúdio assumida abertamente por Levi³², o narrador laubiano não chega a se enveredar pelas discussões em torno da fundação do Estado de Israel – em uma passagem do romance, que é antecedida por questionamentos à tradição judaica, observamos apenas o seguinte exercício em que os adolescentes, no acampamento judaico, simulam estratégias das batalhas do Estado de Israel:

À noite éramos separados em dois grupos, um exercício que se chamava ataque à bandeira, um camuflado na vegetação e o outro que se encarregava da defesa, e durante a madrugada num descampado formávamos pelotões que reproduziam as estratégias de uma patrulha, com bússola e coluna, lança e escalada, uma simulação do que tínhamos ouvido em palestras onde os monitores falavam sobre a Guerra dos Seis Dias, a Guerra de Independência, a Guerra de Yom Kippur, a Guerra do Líbano. (LAUB, 2011, p. 18).

Embora não mencione diretamente tal problemática, o narrador relata como esses mesmos colegas participantes dos acampamentos, que simulavam as táticas das batalhas israelenses, estiveram envolvidos nas maldades orquestradas em grupo contra os pares e professores. Além disso, o narrador repudia a violência do presente lastreada por acontecimentos do passado. Exemplo disso é expresso no trecho de “Notas (2)”, no qual o narrador enumera as falas negacionistas acerca do Holocausto e afirma que aquilo que se chamou de indústria do Holocausto “serve hoje para justificar qualquer tipo de opressão ativa que, com um tanto de elasticidade retórica e moral, daria para comparar à opressão sofrida na Segunda Guerra.” (LAUB, 2011, p. 107). Diferentemente do pai, o narrador se opõe à expropriação histórica de eventos traumáticos, critica a extensão do estatuto de vítimas do povo judaico até a atualidade e, portanto, analisa a responsabilidade dos envolvidos no episódio de violência contra João independentemente da herança de sofrimento dos antepassados.

Ao falar sobre os acontecimentos que precederam a queda do aluno bolsista, a repetição consecutiva do pronome “eu” reforça o tom confessional do *Diário*. Além disso, o sentimento de culpa do narrador pela participação no acidente é evidenciado pelo uso

³²Côncio da possibilidade de apoderamento da memória como justificativa para atos no presente, o registro experimental de Primo Levi, inclusive, precisou ser construído de forma que refutasse as apropriações mal intencionadas de sua narrativa – às quais Levi se opunha aberta e veementemente –, tanto por parte dos revisionistas, quanto pelos que usam a Shoah para justificar as campanhas bélicas israelenses. Primo Levi condenou abertamente tais campanhas, dentre elas, o bombardeio à Beirute que, em 1982, atingiu milhares de civis e devastou parte do sul da Líbia. A despeito das críticas recebidas pelo repúdio público às investidas israelenses, o escritor ratificou sua reprovação à associação entre o Holocausto e os ataques, conforme lemos em Judith Butler (2017, p. 190): “a Shoah pode ser usada para apresentar razões para a violência de Estado, e para isso Levi oferece uma objeção moral e política clara e inequívoca.”

do recurso anafórico: “*Eu* acordei cedo naquele sábado. *Eu* me vesti, fui até a geladeira e passei a manhã no quarto. *Eu* gostava de ver televisão [...] *Eu* dei parabéns a João quando cheguei à festa. *Eu* entreguei o presente dele. É possível até que *eu* tenha cumprimentado o pai dele [...]” (LAUB, 2011, p. 21, grifos nossos). Ainda no mesmo parágrafo, a mudança da conjugação dos verbos para a primeira pessoa do plural inclui os colegas no atentado: “Nós todos vestidos e ensaiados e unidos na espera pela hora do bolo e pelo parabéns.” (p. 21). Na nota seguinte, o pronome pessoal “eu” é omitido no início do período, mediante a incerteza do grau de participação ou de colaboração no atentado – as flutuações da memória, graças ao tempo decorrido, trazem dúvidas ao narrador: “Não sei se participei por causa desses outros colegas [...] seria fácil a esta altura culpá-los por tudo.” (p. 21).

O atentado contra João foi premeditado por cinco colegas, dentre eles, o narrador, o qual, durante a série de arremessos para o alto, segura o pescoço do garoto. Tal parte, por ser a mais sensível do corpo e a que sustenta a cabeça, o leva a refletir na vida adulta que “era só ter esticado o braço, só ter amortecido o impacto e João teria levantado.” (LAUB, 2011, p. 36). Ao lembrar-se do evento, no tempo da enunciação, o jornalista se questiona sobre seu grau de colaboracionismo ou de envolvimento ativo na execução do atentado, conforme expresso no seguinte trecho:

Não sei se participei por causa desses outros colegas, e seria fácil a esta altura culpá-los por tudo, ou se em algum momento eu fui ativo na história: se nos dias anteriores tive alguma ideia, se fiz alguma sugestão, se de alguma forma fui indispensável para que tudo saísse exatamente como planejado, nós em coro no verso final, *muitos anos de vida* antes de nos aproximarmos dele, um em cada perna, um em cada braço, eu segurando o pescoço porque essa é a parte mais sensível do corpo. (LAUB, 2011, p. 37).

Além de compor as oscilações entre temporalidades distintas ao longo do romance, a queda de João possibilita a reflexão acerca da convivência com o exercício do mal. Em uma das frequentes retomadas do acidente, o narrador descreve a normalidade dos diferentes momentos do dia em que participa do atentado: a rotina de um final de semana; o divertimento na festa; a tranquilidade de alguém que, em alguns minutos, executaria uma maldade arquitetada junto com os demais colegas; a frieza de, após a queda, não ajudarem a vítima, saírem correndo da festa e mentirem à coordenação da escola e às famílias acerca da natureza intencional do acidente. Tudo isso acentua a inserção da

violência não apenas no cotidiano escolar, mas também na vida dos sujeitos que não se afetam pelo ocorrido e que, anos depois, provavelmente nem se lembram do evento.

O romance de Laub denuncia o modo corriqueiro com que os colegas de escola, após uma série de práticas de violência e de intolerância, planejam e executam um ato bárbaro contra João. Além disso, a obra lança luz sobre o potencial de, dentro de um grupo, ninguém impedir que o mal seja exercido. Não é sem razão que, após a queda, o narrador rejeita ainda mais a fala paterna. Talvez isso ocorra justamente pelo fato de ele vislumbrar a continuidade da intolerância e da violência não como algo direcionado a um grupo particular de indivíduos ao longo da história – judeus – que, por extensão, seria incapaz de praticá-las, mas sim como algo prevalente na própria condição humana.

Na escola em que se ambienta parte do romance laubiano, havia outros alunos não judeus, os quais são considerados “privilegiados” pelo narrador, por serem dispensados de rituais, das rezas, dos feriados, das aulas de língua e de cultura hebraicas. Parte deles, inclusive, também sofria e/ou praticava *bullying*. No entanto, João era o único que não reagia às ofensas e às agressões. No trecho abaixo, o narrador caracteriza a escola judaica como um local de agressões similares às de outras instituições que recebem alunos provenientes de realidades socioeconômicas distintas, porém, com algumas particularidades no que tange às abordagens acerca do judaísmo e do antissemitismo:

Uma escola judaica, pelo menos uma escola como a nossa, em que alguns alunos chegam de motorista, outros passam anos sendo ridicularizados, um deles com a merenda cuspidada todos os dias, outro trancado numa casa de máquinas a cada recreio, e o colega que se machucou no aniversário já havia sofrido com isso, nos anos anteriores ele foi repetidamente enterrado na areia — uma escola judaica é mais ou menos como qualquer outra. A diferença é que você passa a infância ouvindo falar de antissemitismo: há professores que se dedicam exclusivamente a isso, uma explicação para as atrocidades cometidas pelos nazistas, que remetiam às atrocidades cometidas pelos poloneses, que eram ecos das atrocidades cometidas pelos russos, e nessa conta você poderia botar os árabes e os muçulmanos e os cristãos e quem mais precisasse, uma espiral de ódio fundada na inveja da inteligência, da força de vontade, da cultura e da riqueza que os judeus criaram apesar de todos esses obstáculos. (LAUB, 2011, p. 11).

No comportamento do narrador em relação à queda de João, é possível observarmos o eco de elementos associados à Shoah, dentre eles, o questionamento acerca da passividade da vítima, a perpetuação da violência e o sentimento de culpa. Percebemos, ao longo da obra, a descrição minuciosa de características e de situações que reforçam a condição de “bode expiatório” de João. O aluno é bolsista e pobre, conjuntura que por si

só já demonstra o hiato econômico e social entre ele e a maioria da clientela da escola judaica. O pai de João matricula o filho nessa renomada instituição por de lá saírem industriais, advogados e médicos. No entanto, o cobrador de ônibus precisa se desdobrar em trabalhos extras para custear as despesas educacionais remanescentes.

O narrador contrapõe a vida de abundância dele e dos demais colegas, alguns dos quais chegam à escola de limusine, à vida pobre de João e do pai. Acentuando as diferenças socioeconômicas entre ele e o colega agredido, o narrador declara que já viajou para os principais centros turísticos norte-americanos, como Disneylândia e *Busch Gardens*; que mora em uma casa grande com piscina, ar-condicionado, videogame e que conta com uma funcionária à disposição. João mora em um modesto prédio e ajuda o pai com as tarefas da casa. Enquanto os colegas que já haviam feito *Bar Mitzvah* enviavam convites feitos em gráficas, usavam *talit*³³ durante a celebração e ofereciam um jantar em um hotel de luxo após a cerimônia, na festa de João, “não havia mais que um bolo de chocolate e pipoca e coxinhas e pratos de papel” (LAUB, 2011, p. 12). Após entregar para toda a sétima série os convites feitos à mão e com canetinha hidrocor, o aniversário do estudante bolsista ocorre “num salão de festas, um prédio que não tinha elevador nem porteiro.” (LAUB, 2011, p. 11).

João é um aluno estudioso, não participa das vilanias dos demais estudantes, não se insurge contra nenhuma das reiteradas agressões sofridas e obedece passivamente aos seus algozes. As frequentes humilhações praticadas pelos colegas no tanque de areia da escola judaica são acompanhadas pelo refrão “come areia, come areia, *gói* filho de uma puta” (LAUB, 2011, p. 22, grifo do autor), o qual é repetido – “como em um ritual” – da mesma forma que os mantras ensinados pelos rabinos aos aprendizes. Nesse jogo de “gato e rato”, o narrador acrescenta que as atitudes estoicas de João diante dessas ofensas funcionam como uma admissão pública de sua adequação a elas:

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

³³Espécie de xale utilizado como cobertura durante as preces judaicas.

A juventude judaica retratada em *Diário* age perversamente contra o rabino, os professores, os convidados do *Bar Mitzvah* – que ficam hospedados em hotéis de luxo durante o período de realização das cerimônias – e os colegas mais vulneráveis da escola – dentre eles, João. Percebemos um agrupamento perverso entre sujeitos que apresentam recorrentemente comportamentos de humilhação e de violência e que parecem disso extrair seu gozo. Em se tratando da atitude notadamente atroz para com o outro, Freud (2016) define a *perversão* – em seus estudos sobre a sexualidade – como o comportamento desviante daquele orientado pela penetração peniano-vaginal. Assim, a “patologia perversa” decorre de uma recusa à castração edipiana e, conseqüentemente, de um não incorporamento das normas sociais e da alteridade. Segundo o fundador da Psicanálise, em cada indivíduo haveria algum caráter “perverso” em sua meta sexual considerada “normal”, de modo que a nomenclatura “perversão” não deveria ser utilizada “reprovativamente”. (FREUD, 2016, p. 55).

Luís Flávio Couto e Paulo Roberto Ceccarelli (2004) relembra que, do ponto de vista freudiano, o componente perverso estaria presente mesmo nas condutas sexuais consideradas normais. Assim, os autores sugerem ser possível o engendramento de “parcerias perversas” entre os indivíduos. O indivíduo perverso saberia como despertar o “ponto extático” a partir do qual o outro se encontra paralisado e esse último, por sua vez, possuiria esse “ponto” integrado à sua própria dinâmica psíquica. Couto e Ceccarelli (2004) discutem esse “ponto nodal” e traumático de um espectador que, mediante a visão de uma cena perversa, é levado a um estado caracterizado por uma “paralisia motora”. Os pesquisadores utilizam o termo lacaniano *extático* (*extatique*) para nomear essa “inércia” causada pelo desencadeamento, em um sujeito, “de uma certa experiência real acompanhada de paralisia, que o deixa preso àquilo que vê e do qual, fascinado pela verdade insuportável, não é capaz de desvencilhar-se facilmente.” (COUTO; CECCARELLI, 2004, p. 271).

No tempo da enunciação, o jornalista é assolado pela culpa. Ao lembrar as humilhações dirigidas contra João, o narrador ora reconhece sua participação na condição de algoz ativo, ora como sujeito *extático*, isto é, como um espectador paralisado e absorvido pelas vilanias impetradas contra o colega não judeu. O grupo hegemônico de estudantes da escola judaica demonstra especial prazer em praticar suas vilanias contra os mais fracos, bem como uma resistência à internalização das normas sociais e familiares. Assim, humilham o colega e disso parecem obter o gozo:

[...] o colega o mandava ficar de pé, e ele ficava. O colega jogava o sanduíche de João longe, e ele ia buscar. O colega segurava João e o forçava a comer o sanduíche, mordida por mordida, e no rosto de João não se via nada – nenhuma dor, nenhum apelo, nenhuma expressão. (LAUB, 2011, p. 18).

Haveria, em cada conduta perversa, um “fantasma de vingança” sustentado pela hostilidade. Assim, aquele que, no passado, sofreu passivamente, passa a agir ativamente: “Traumatismo e humilhação: eis os ingredientes fundamentais da perversão. Humilhando o traumatismo é vencido. Humilhando, submetendo o outro ao seu cenário perverso, este outro é desumanizado e transformado em objeto (fetiche).” (COUTO; CECCARELLI, 2004, p. 271). Os atos de violência dos estudantes são caracterizados por uma “mudança de papéis”, uma vez que os aprendizes passam de objeto da violência verbal do rabino – portanto, passivos – a agentes ativos na prática de *bullying* contra os colegas na escola judaica.

João, por seu turno, se transforma de um indivíduo passivamente humilhado pelos colegas em um sujeito ativo na violência dirigida ao narrador na nova escola, na qual ambos passam a cursar a oitava série. O cenário perverso se inverte e, de cúmplice e agente nas humilhações contra João no ano anterior, o garoto judeu torna-se vítima de intolerância religiosa e de piadas antissemitas. João conta aos colegas do colégio não confessional sobre o episódio da queda e sobre a ascendência do narrador. Assim como o avô e o pai, o narrador revela não ter um sobrenome tipicamente associado ao de uma família de origem judaica, o que inviabiliza sua identificação imediata como judeu na escola em que passa a cursar a oitava série e garante a preservação de sua identidade:

Demorou para os colegas perguntarem se eu era judeu, porque identificar sobrenomes é coisa de pessoas mais velhas e em geral também judias, e o meu não termina em man ou berg ou qualquer desses sufixos óbvios que dão pistas a quem não sabia onde eu tinha estudado antes. (LAUB, 2011, p. 64).

No entanto, após as revelações feitas por João acerca da ancestralidade do narrador, alguns dos alunos da nova escola passam a depositar bilhetes anônimos com ilustrações variadas de Hitler e de símbolos do nazismo dentro da mochila do adolescente. Embora os diferentes tipos de desenho e de caligrafia indiquem mais de um autor, o narrador questiona até que ponto João incentiva ou é diretamente responsável pelos envios. No trecho a seguir, o narrador descreve os detalhes das ilustrações recebidas:

[...] não era incomum eu achar dentro da mochila um papel com o desenho de Hitler. Não é difícil desenhar Hitler, e se você fizer esforço e comparar grafias e traços de trabalhos esporádicos feitos em aula é capaz até de descobrir quem é o autor, embora talvez não fosse apenas um autor, porque o bigode às vezes era retratado como uma sucessão de linhas paralelas e às vezes como um borrão de pontos, e o quepe podia ter uma aba curta ou ser parecido com o chapéu de um cozinheiro, e a suástica podia ter as hastes duplas e pintadas ou ser análoga aos palitinhos de criança [...] (LAUB, 2011, p. 81).

Para o narrador, as piadas e os bilhetes antissemitas, que em outras circunstâncias ele consideraria ridículos, soam com maior gravidade após tomar ciência do que efetivamente ocorreu com o avô. O narrador passa a observar nas atitudes de João algo que denuncie a autoria ou a colaboração nos ataques anônimos e decide revidar. O adolescente começa, então, a depositar dentro da mochila de João escritos que profanam a memória da mãe deste último. Em um dos envios, o narrador esboça um desenho e escreve: “*os coveiros abrem o caixão da tua mãe e fodem o esqueleto dela todos os dias*, uma lápide levantada, cinco homens vestidos de preto, quatro em pé olhando para baixo, um deles dentro da tumba com os olhos e as orelhas e o sorriso de um demônio [...]” (LAUB, 2011, p. 89, grifos do autor).

Exatamente como o narrador prevê, o ex-amigo não reage aos recados recebidos, pois teria que expor uma história – a da doença e do posterior suicídio da mãe – da qual nunca falou e sobre a qual o narrador ficou sabendo graças ao pai de João. Assim, o narrador conclui que o amigo “não poderia falar dos bilhetes, assim como eu não poderia falar dos desenhos de Hitler, porque ele não iria querer falar da mãe em público, assim como eu não falaria do meu avô.” (LAUB, 2011, p. 88). Após depositar os recados dentro da mochila de João diariamente, os envios antissemitas cessam, todavia, o narrador não tem absoluta certeza de sua autoria. No final do ano, o narrador decide mudar-se de escola novamente e, tomado pela dor do fim da amizade com João e por arrependimento pelo que fez, inicia os episódios de alcoolismo e de violência que o acompanham até o presente da enunciação.

Em ambos os cenários, é possível associarmos os xingamentos direcionados ao aluno bolsista quando estudava no colégio judaico – “sujo, e fraco, e desprezível” – e aqueles proferidos contra o narrador na nova escola – “rato judeu” que “infestava as casas” – ao imaginário que foi construído em torno dos judeus durante a Alemanha nazista. Assim como o discurso do pai do narrador apresenta uma visão estereotipada

sobre os judeus, para o narrador, a hostilidade verbal dos colegas da nova escola frutifica das imagens caricatas de judeus recorrentemente representados como “[...] velhos que apareciam em filmes e novelas de TV usando roupa preta e falando com sotaque estrangeiro e dentes de vampiro.” (LAUB, 2011, p. 65).

A descrição do judeu como um estrangeiro – “com sotaque estrangeiro” – também remete ao ideário antisemita. Do mesmo modo que os alemães não deveriam confiar nos judeus, acusados de não se vincularem à nação onde residiam e de agirem apenas por interesse próprio, João não poderia acreditar no narrador que, seguindo seus “instintos”, fugiria no momento da confusão e ainda denunciaria o “bando”, como o jornalista revela no seguinte trecho da narrativa:

[...] tantas vezes em que alguém olhou para mim e falou de *dinheiro* e de uma *conspiração de ratos que infestam as casas desde a Idade Antiga e espalham a discórdia e o ódio entre as pessoas de bem* [...] passou a ser de conhecimento público que eu o deixei cair no aniversário, minhas *patas de rato judeu* se desviando do seu pescoço, meu instinto de *rato judeu* fugindo no momento da confusão, meu caráter de *rato judeu parasita argentário câncer* entregando os demais do bando para me preservar e continuar *sugando o sangue e a saúde alheia*. (LAUB, 2011, p. 72, grifos nossos).

Presente nas palavras dos agressores na nova escola, a associação pejorativa entre o judaísmo e as atividades cambiais remete a uma condenação medieval do judeu como usurário. Enquanto isso, a imagem de “parasita” – “sugando o sangue e a saúde alheia” – e de “vampiro” indicam a “espoliação” dos menos favorecidos pelo “explorador” estrangeiro, ao mesmo tempo em que reforça a suposta falta de ligação dos judeus às nações em que viviam. Além de replicar imagens aviltantes associadas ao judaísmo e ao povo judeu, a fala dos garotos revela a perversidade e a espantosa leviandade com que se colocam diante da barbárie. No trecho a seguir, os adolescentes fazem chiste com a morte nas câmaras de gás e com os fornos crematórios de Auschwitz:

[...] quando mencionaram Auschwitz pela primeira vez, no vestiário depois da educação física, a primeira vez em que alguém disse para conferir se era água que estava saindo do chuveiro, ou quando eu estava na cantina e disseram para não chegar perto do forno. (LAUB, 2011, p. 121).

Conforme percebemos, a partir do episódio da queda de João, o jornalista traz à tona temas que remetem diretamente à Shoah: a violência, o sentimento de culpa, a responsabilidade de quem arquiteta ou participa de um ato de barbárie, bem como a

passividade dos prisioneiros durante o confinamento nos campos de concentração³⁴. Embora se sinta culpado ao rememorar o episódio da queda, o narrador expressa revolta pela inação do colega bolsista diante das humilhações no antigo colégio. Além da inversão de cenários na troca de escola, João passa por uma significativa mudança física – está mais alto e mais forte. Diante disso, o narrador avalia como o colega poderia finalmente reagir e, dessa vez, não sofrer a violência do ano anterior:

[...] é só reagir uma vez, é só fechar os olhos e partir para cima de quem o provocou e não largar o pescoço dele ou soltar a mandíbula que arranca um pedaço dele se preciso, uma única vez e ninguém nunca mais vai dizer que você é fraco ou medroso ou góí ou judeu filho de uma puta. (LAUB, 2011, p. 66).

Lenira Menda (2013) reforça o paralelo entre a queda de João e a Shoah. A pesquisadora afirma que a crença do narrador de que o colega poderia reagir à violência revela uma indignação do jornalista diante da inação do garoto. Tal sentimento, por sua vez, se relaciona à revolta mediante a “passividade” atribuída aos prisioneiros judeus nos Campos:

A passividade de João por ocasião dos episódios de bullying remete à passividade dos judeus durante o Holocausto. O narrador-personagem fica indignado diante da não reação de João e acredita que um ato de rebeldia poderia ter revertido a situação e impedido que o menino fosse massacrado pelos colegas. Elementos como passividade, não reação, agressividade e perda da dignidade aparecem de forma recorrente ao longo das três gerações. (MENDA, 2013, p. 28).

Embora questione a inação de João, o narrador admite sentir vergonha pelo episódio da queda e afirma que a covardia não é da vítima, mas sim dos agressores, que agiram em bando:

³⁴Com os bens confiscados e sem direitos políticos, a população judaica ficou praticamente sem condições de se articular e de reagir às medidas antissemitas durante o regime nazista. Nos Campos, em situação de extrema miserabilidade, pouco se poderia fazer além de sobreviver. Mesmo assim, houve movimentos de resistência durante o período, como a conhecida ação de membros do *Sonderkommando* de Auschwitz que, em 1944, implodiram uma câmara de gás. Tatiana Poggi (2007, p. 14) assim descreve a sublevação: “Em sete de outubro de 1944, os membros do *Sonderkommando* começam o incêndio do crematório 4, atacando os SS com machados, martelos e pedras. Ao verem as chamas lambendo os céus, os prisioneiros de crematório 2 entram também em ação, matando um Kappo e outros SS. Centenas de prisioneiros escaparam de Birkenau, sendo quase todos capturados, posteriormente, pelos alemães e guardas. No dia seguinte, outros 200 prisioneiros foram executados por tomarem parte na revolta. Nas investigações decorrentes, foi descoberta a participação das três mulheres acima mencionadas, que foram enforcadas.”

[...] João sozinho contra um bando, sem se importar de ser humilhado, sem nunca ter dado um sinal que demonstrasse a derrota quando era enterrado na areia, e foi por causa dessa lembrança, a consciência de que a covardia não era dele, e sim dos dez ou quinze que o cercávamos, uma vergonha que grudaria em mim para sempre se eu não tomasse uma atitude, foi por causa disso que decidi mudar de escola no final do ano. (LAUB, 2011, p. 37).

Marcelo Andrade (2010) afirma que a passividade das vítimas confinadas no campo de concentração e o “colaboracionismo” – a parcela de culpa – dos dirigentes das comunidades judaicas durante as deportações foram, dos temas tratados por Arendt (1999), aqueles que renderam as mais acaloradas discussões³⁵ no cenário intelectual ocidental. Na leitura de *Diário*, é possível dialogarmos com a pensadora alemã não apenas devido à crítica da passividade judaica durante o período concentracionário reverberar na percepção do narrador sobre a conduta de João, mas também relativamente à continuidade do mal na humanidade e à sua conversão à normalidade. No romance, o narrador cita diretamente a filósofa de origem judaica: “Hannah Arendt escreveu que Auschwitz revelou a existência de uma forma específica de mal.” (LAUB, 2011, p. 96).

Em *Eichmann em Jerusalém*, Arendt (1999) relata o processo e o julgamento de Adolf Eichmann, “especialista na questão judaica”, isto é, incumbido de gerenciar os comboios de deportados durante o regime nazista, realizado em Jerusalém, em 1961. A figura de Eichmann enquanto “chefe de família” e cumpridor zeloso de seu dever revela a natureza do mal não como algo demoníaco, patológico ou um efeito de uma conjuntura sócio-histórica determinista, mas sim como a promoção de uma ação hedionda à normalidade. Conforme Andrade (2010), o conceito arendtiano de “banalidade do mal” retrata a condição em que “[...] um ato mau torna-se banal não por ser comum, mas por ser vivenciado *como se fosse* algo comum. A banalidade não é normalidade, mas passa-se por ela, ocupa indevidamente o lugar da normalidade” (ANDRADE, 2010, p. 114, grifos do autor)³⁶.

³⁵ Embora, à época, a pensadora já fosse mundialmente reconhecida graças à publicação de *As origens do totalitarismo*, em 1951, Arendt foi duramente criticada nos círculos intelectuais judeus americanos e israelitas. Os desdobramentos mais polêmicos de *Eichmann em Jerusalém* foram aqueles direcionados ao povo israelita – pela não reação durante o período de confinamento nos campos de concentração – e aos chefes judeus – acusados não apenas de agir por ingenuidade, mas também por cumplicidade.

³⁶ Para Machado (2010), em *Eichmann em Jerusalém*, Arendt (1999) tenta compreender os motivos que desencadearam o Holocausto, como foi possível sua ocorrência e qual a parcela de culpa de cada um do envolvidos. A culpa de Eichmann, assim como sua sentença, é individual, no entanto, a responsabilidade pela Shoah é coletiva. O castigo pelo mal praticado não impede seu reaparecimento – quase sempre certo: “Faz parte da própria natureza das coisas humanas que cada ato cometido e registrado pela história da humanidade fique com a humanidade como uma potencialidade, muito depois de sua efetividade ter se tornado do passado. Nenhum castigo jamais possuiu poder suficiente para impedir a perpetração de crimes.

Para Machado (2010), as reflexões de Arendt reiteram que a punição não pode evitar o ressurgimento do mal – quase sempre certo –, no entanto, sugerem que o pensamento enquanto prática de “examinar o que quer que aconteça ou chame a atenção independente de resultados e conteúdo específico” (MACHADO, 2010, p. 119) pode levar a humanidade a abster-se de praticar e de repetir o mal. O pesquisador afirma que, na obra arendtiana, o mal é fruto da irreflexão, portanto, o exercício do pensamento pode evitar que uma barbárie desmesurada como Auschwitz se repita.

Em *Diário*, na escola judaica, os responsáveis pela queda de João afirmam à coordenadora que o evento foi acidental, enquanto o narrador conta a verdade para ela, em um momento de mal-estar físico e moral. A confissão faz com que o aluno seja isentado da suspensão, porém, ele começa a ser hostilizado e chamado de delator pelos amigos. João, vítima de um atentado covarde e cruel, fica debilitado durante os meses subsequentes, ao passo que os colegas de sala recebem apenas uma suspensão de dois dias. A ausência de uma punição da escola e a retaliação branda por parte do pai do narrador – que inicialmente o reprime, mas nunca mais fala no assunto – compõem um cenário da pouca relevância atribuída ao mal praticado contra o discente bolsista.

A escola não judaica, por sua vez, é também cenário de violência, de intolerância religiosa e de impunidade. Nos dois colégios pelos quais o narrador e João passam, o ensino ofertado parece oscilar entre falar exaustivamente sobre o Holocausto e conferir pouca importância ao tema. Na escola judaica “você passa a infância ouvindo falar de antissemitismo: há professores que se dedicam exclusivamente a isso” (LAUB, 2011, p. 11). Na escola nova, a Shoah é marginalmente abordada e os alunos não se interessam pelos fatos relacionados à dimensão catastrófica do evento:

Nas aulas da escola nova o Holocausto era apenas eventualmente citado entre os capítulos da Segunda Guerra, e Hitler era analisado pelo prisma histórico da República de Weimar, da crise econômica dos anos 30, da inflação que fazia as pessoas usarem carrinhos para levar o dinheiro da feira, e a história dos carrinhos despertava tanto interesse que se chegava ao vestibular sabendo mais sobre como alguém precisava ser rápido para que o preço do pão e do leite não subisse antes de passar no caixa do que sobre como era feito o transporte de prisioneiros para os campos de concentração. Nenhum professor mencionou Auschwitz mais de uma vez. Nenhum jamais disse uma palavra sobre *É isto um homem?* Nenhum fez o cálculo óbvio de que eu, com catorze anos naquela época, certamente tinha um pai ou avô ou bisavô meu ou de um primo ou de

Ao contrário, a despeito do castigo, uma vez que um crime específico apareceu pela primeira vez, sua reparação é mais provável do que poderia ter sido a sua emergência inicial”. (ARENDT, 1999, p. 295-296 apud MACHADO, 2010, p. 119).

um amigo de um amigo de um amigo que escapou das câmaras de extermínio. (LAUB, 2011, p. 64).

Se, por um lado, o excesso de memória – trazida à tona por parte do pai do narrador e do currículo da escola judaica – é insuficiente para evitar o exercício do mal pelos jovens estudantes; por outro, a marginalidade com que o Holocausto é abordado na nova escola delineia um cenário de irreflexão sobre o que Auschwitz significa na história da humanidade. De maneira similar à de Arendt (1999), Adorno (1995) observa a possibilidade da violência extrema como algo subjacente à própria sociedade. Na perspectiva adorniana, diante da barbárie, que paira como ameaça constante na história da humanidade, o objetivo máximo da educação seria evitar que as condições de regressão se repitam:

Qualquer debate acerca de metas educacionais carece de significado e importância frente a essa meta: que Auschwitz não se repita. Ela foi a barbárie contra a qual se dirige toda a educação. Fala-se da ameaça de uma regressão à barbárie. Mas não se trata de uma ameaça, pois Auschwitz foi a regressão; a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão. E é isto que apavora. Apesar da não-visibilidade atual dos infortúnios, a pressão social continua se impondo. Ela impele as pessoas em direção ao que é indescritível e que, nos termos da história mundial, culminaria em Auschwitz. (ADORNO, 1995 p. 119).

Tanto a escola judaica quanto a não confessional são locais nos quais as abordagens sobre a Segunda Guerra não materializam a dimensão extremada da Catástrofe. Partindo-se da perspectiva adorniana, ambas as instituições falham na meta máxima da educação – “que Auschwitz não se repita”. Além de conferir um importante papel à instrução para combater as condições de regressão que possibilitaram – e possibilitam – a emergência do horror máximo, Adorno (1995) observa uma contiguidade entre a barbárie que sempre acompanhou a humanidade e a mais extrema de todas elas – Auschwitz. Nessa perspectiva, atos de covardia, de intolerância e de violência sendo praticados pelos alunos dos dois colégios demonstram não apenas a persistência da violência no ambiente pedagógico, mas também sinalizam para um perigoso direcionamento: a repetição da regressão.

Conforme observamos nas abordagens feitas pelo pai do narrador e pela escola judaica, nem a repetição, nem o excesso de informações sobre Auschwitz subsidiam tal passagem. Apenas reproduzir incessantemente as histórias dos deportados – por mais tristes que sejam – e os números de vítimas do Holocausto não garante a transmissão da

memória traumática. O próprio narrador, aliás, reconhece seu quase desconhecimento acerca de Auschwitz durante a juventude: “eu sabia muito pouco sobre o nazismo e Auschwitz” (LAUB, 2011, p. 50), a despeito das inúmeras tentativas do pai de contar-lhe sobre o ocorrido com os antepassados judeus. Laub (2011) não sugere uma maneira efetiva – se é que isso seria possível – de acrescentar os acontecimentos do Terceiro Reich ao currículo escolar, ao invés disso problematiza a própria transmissão da memória de Auschwitz às próximas gerações.

A religião e a cultura judaicas são passadas entre as gerações por meio do *continnum* verbal, sobretudo, através dos pares pai-filho e rabino-aprendiz. No entanto, ambas as relações se mostram prejudicadas ao longo do romance laubiano. O narrador de *Diário*, convivendo com o mestre de moral duvidosa e ouvindo a fala paterna que reproduz massivamente os aspectos negativos do judaísmo, se distancia cada vez mais de sua ascendência. O jovem, recebedor direto da memória imposta aos herdeiros transgeracionais, se relaciona de modo negativo com a religião e cultura judaicas. Conforme percebemos, partindo de seu trauma individual – do episódio da queda de João –, o narrador evoca temas que remetem diretamente à Shoah – trauma histórico coletivo.

5 TRAUMA E ESCRITA EM *DIÁRIO DA QUEDA*³⁷

Estudiosos como Cathy Caruth³⁸, Dominick LaCapra, Saul Friedländer, e Jörn Rüsen são alguns dos que transpuseram conceitos psicanalíticos – como trauma, perlaboração, *acting out* – à memória histórica. Tais pesquisadores discutem a necessidade de, por meio de um ponto de vista ético-político, lançar luz sobre temas como direito de memória, luto e elaboração do passado enquanto possibilidades de ressignificação de um evento traumático, uma vez que ajudam no processo de tornar representável aquilo que é inassimilável para o indivíduo. O uso original da palavra trauma – ferida em grego – deriva da medicina e referia-se a um ferimento físico. Mais tarde, o termo foi utilizado pela psicanálise para designar o impacto de algo que fragmenta o *eu* e que traumatiza a psique. A definição atual de trauma, em sua modalidade psíquica, é em grande parte tributária da escrita de Freud sobre o tema e, posteriormente, da contribuição de Jacques Lacan.

Freud (1996) pensa o trauma como “uma grande ruptura que foi causada no escudo protetor contra os estímulos” (1996, p. 42), a qual sobrecarrega o aparelho psíquico e desordena sua estabilidade, que até então era subsidiada pelo princípio de prazer. Após o evento traumático, instala-se aquilo que, em seu célebre texto intitulado “Recordar, repetir e elaborar”, o psicanalista austro-húngaro chama de “compulsividade à repetição”. O indivíduo pode, ao invés de recordar, expressar-se pela “atuação” – *acts it out* – e reproduzir o esquecido como se fosse uma ação sem, contudo, estar ciente de que está repetindo. A compulsividade à repetição refere-se à tentativa, muitas vezes inconsciente, de compreender um evento que não foi integralmente assimilado. O trauma é uma quebra, isto é, uma ruptura na memória que estorva a verbalização do que foi experienciado pelo indivíduo, justamente por transbordar a faculdade de recebimento de uma experiência

³⁷O texto deste capítulo foi parcialmente desenvolvido no artigo no qual cotejamos a obra *Diário da queda* à de Noemi Jaffe (2012): “Trauma, escrita e silêncio em *Diário da queda*, de Michel Laub, e em *O que os cegos estão sonhando?*, de Noemi Jaffe”. *Revista Investigações*, Recife, v. 34, n. 1, p. 1-16, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/249754/38924>. Na Tese, optamos pela retirada da comparação à obra de Jaffe (2012), mantendo apenas parte da análise do romance laubiano.

³⁸Cathy Caruth (1996) afirma que, nas últimas décadas, graças à insistência de áreas como a neurobiologia, a psiquiatria e a psicanálise em relacionar diretamente os fenômenos violentos às desordens psíquicas, os estudos acerca do Transtorno de Estresse Pós-traumático (TEPT) – ou Perturbação de Stresse Pós-traumático (PSPT) – desenvolveram-se sobremaneira. Tal conceito define uma perturbação mental apresentada a partir da exposição a um acontecimento traumático que ameaça a vida do indivíduo, como: graves acidentes viários ou aéreos, guerras, agressão sexual etc.

dolorosa, a qual, ao invés de emergir como uma recordação do passado, pode levar o indivíduo à dissociação e à repetição compulsiva.

Muitas vezes, os sintomas do trauma, que podem incluir amnésia, repetição compulsiva, vícios, apatia ou depressão, se manifestam muito tempo após o evento catalisador e podem ser deflagrados por acontecimentos que induzem o indivíduo a reviver e a repetir a cena traumática, mesmo que inconscientemente. A repetição é a materialidade daquilo que não fora ainda compreendido pela linguagem – o evento traumático. Com isso, o trauma “[...] determina a repetição e a constante posterioridade, ou seja, a volta *après-coup* da cena.” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 48-9). Assim, o trauma seria uma “lembrança que não precisa ser invocada para aparecer” (LAUB, 2011, p. 13) > anos após evento catalizador.

Cathy Caruth (1996) dialoga com as duas obras em que Freud desenvolve mais amplamente sua teoria sobre o trauma – *Beyond the Pleasure Principle* (1920) e *Moses and Monotheism* (1939)³⁹ –, as quais foram escritas entre o período das duas grandes guerras. A pesquisadora discute o trauma sob uma perspectiva multidisciplinar e discorre acerca das implicações dos eventos traumáticos na vida dos sobreviventes. Consoante Caruth (1996), o trauma pode ser definido, de forma simples, como “[...] uma experiência insuportável de acontecimentos repentinos ou catastróficos cuja resposta ocorre por meio do aparecimento, muitas vezes atrasado, descontrolado e repetitivo, de alucinações e de outros fenômenos intrusivos.” (CARUTH, 1996, p. 11, tradução nossa)⁴⁰.

Para LaCapra (2009), haveria dois tipos de trauma: o histórico e o estrutural. O primeiro é contingente e pode ser: coletivo – como no caso da experiência concentracionária – ou individual – como nas situações que envolvem violência sexual. Já o segundo – o estrutural – é universal e inerente à condição humana, legado particularmente por eventos como: o nascimento, a inserção na linguagem e a iniciação

³⁹Nos escritos da década de 1920, Freud exemplifica o impacto traumático por meio de um acidente de trem em que a vítima, não estando totalmente consciente durante o acontecimento e escapando dele aparentemente ilesa, teria acesso ao trauma a posteriori e apenas pela via da repetição. A pesquisadora considera o exemplo freudiano da colisão de trem como uma cena do trauma *par excellence*, não apenas porque retrata um evento dessa natureza, mas também porque demonstra que em tais acontecimentos há algo que não pode ser completamente captado. Desse modo, o que voltará para assombrar a vítima “não é apenas a realidade do evento violento, mas também a realidade do modo como a violência dele ainda não foi totalmente conhecida.” (CARUTH, 1996, p. 6, tradução nossa). Destarte, para a vítima, o trauma não é apenas o efeito de uma experiência devastadora, mas também o enigma da própria sobrevivência

⁴⁰“an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena.” (CARUTH, 1996, p. 11).

na sexualidade. Em *Diário da queda*, o trauma histórico coletivo – Auschwitz – articula-se aos traumas históricos individuais, os quais se revelam por meio das ocorrências na adolescência do narrador – a queda de João – e de seu pai, que, aos catorze anos, encontrou o genitor morto sobre a escrivaninha. Enquanto isso, o trauma histórico coletivo aparece por meio dos acontecimentos ligados a Auschwitz, do diálogo com a obra de Primo Levi e da história de silenciamento do avô sobrevivente.

Diante dos acontecimentos catastróficos ao longo da história da humanidade e dos trágicos reveses em sua vida e na dos familiares, o narrador de *Diário* discute se estamos fadados a repetir as tragédias pretéritas impostas a nós pela transgeracionalidade ou se teríamos escolha de iniciar um novo ciclo e continuar vivendo a despeito dos traumas do passado. Não obstante as maiores – e mais justificáveis – implicações do trauma sejam nas vítimas, o acontecimento traumático também repercute de maneiras diferentes nas gerações posteriores e nos demais participantes. Assim, o dever de memória é assumido como uma responsabilidade por esse trauma, quer por descendência direta de quem sentiu a violência na pele, quer por solidariedade à dor do outro.

Tentar organizar e transmitir a experiência traumática por meio da escrita, intentando sua elaboração, se aproxima da fala ao psicanalista em uma sessão terapêutica, na qual, aos poucos, ao invés de repetir obsessivamente o que não foi totalmente assimilado, o sujeito supera suas resistências mediante reconstituição da cena traumática. Na obra laubiana, segundo Chiarelli *et al.* (2013), o passado é “reencenado” por meio de outras escritas, às quais se sobrepõe “o tecer da reescritura” do narrador que, através de uma “escuta sensível” da fala do outro, estabelece uma ponte entre ele e as gerações anteriores:

O passado é reencenado por meio das cartas, diários, cadernos e livros referidos nas narrativas. A tudo isso se sobrepõe o tecer da reescritura. O sobrevivente desses dramas precisa – ainda que consciente da incompletude desse gesto – dar algum sentido a esse fio de história, não mais como relato vitimizado, objeto kitsch do fetiche alheio ou narrativa de superação, mas como espaço em que se estabeleça algum sentido, teia que cria a ponte entre gerações, na escuta sensível da fala do outro. (CHIARELLI ET AL., 2011, p. 31).

Mesmo ciente da insuficiência de seu gesto, a atitude do narrador funciona como uma tentativa de reescritura do passado traumático e de conexão com a história de seus antepassados. Embora se organize em torno de um trauma histórico coletivo – Auschwitz

–, a escrita laubiana é centrada na dimensão individual, na relação paterno-filial, mais especificamente, naquela entre filhos únicos e seus respectivos pais. Ao questionar como foi o convívio entre seu pai e o seu avô, o narrador remete a um relacionamento anterior, àquele entre os pais e filhos judeus antes de serem deportados para os campos de concentração. Por meio do uso repetido do advérbio “até”, observamos Auschwitz como uma quebra na possibilidade das experiências humanas, inclusive, daquelas entre pais e filhos:

Eu nunca perguntei ao meu pai que lembranças ele tem de quando era pequeno, se meu avô cantava para ele a música de ninar que os pais judeus cantavam para as suas crianças até a construção de Auschwitz, se meu avô o abraçava como os pais judeus abraçavam suas crianças até a inauguração de Auschwitz, se meu avô o defendia como os pais judeus defendiam suas crianças em todos os períodos da história até que Auschwitz começou a funcionar a pleno vapor, porque é isso que um pai faz com um filho, ele o protege e ensina e dá carinho e conforto físico e material, e também não posso imaginar que a forma como meu pai lidava com o tema do judaísmo e dos campos de concentração não tivesse a ver com essas memórias – como ele relacionou o que via e sabia e sentia pelo meu avô com o que leu e sabia sobre Auschwitz. (LAUB, 2011, p. 47-8).

Para o narrador, Auschwitz e a morte do avô podem ser vistos como materializações do conceito da “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”. O acontecimento traumático sempre esteve à disposição de seu pai, ao qual o genitor poderia ter se agarrado como espécie de “pretexto” para ter sido o pior marido, pai e patrão:

A inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares sempre foi um conceito à disposição do 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 amigo 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 [...] (LAUB, 2011, p. 134).

Se assim tivesse ocorrido e o pai tivesse se amparado em seu trauma para justificar atitudes deletérias na vida de sua família, tudo teria sido diferente e o narrador não teria algo positivo a declarar em favor do genitor:

[...] 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 teria 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).

O narrador afirma que, para seu pai, talvez tivesse sido “mais fácil” ver as condutas do avô como resultado direto da experiência concentracionária. Sob esse prisma, conceber o suicídio do sobrevivente e o abandono afetivo que o precedeu como consequências de um trauma histórico que se sobrepõe às escolhas individuais significaria enxergá-lo não como um homem comum, mas sim como “um grão de areia” submetido ao maior massacre da história. O pai do narrador, por sua vez, seria herdeiro de um destino trágico que lhe foi legado. Nesse ponto, ver o avô como uma testemunha – *testis*⁴¹ – que sobreviveu ao inferno e poderia falar em nome de quem lá pereceu, assim como Primo Levi e outros o fizeram, teria sido mais fácil do que se entregar ao “exercício penoso” de julgá-lo como “qualquer outro homem e marido e pai”.

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, 2011, p. 81)

O narrador infere que seu pai odiou o avô justamente por tê-lo julgado não como uma vítima de uma barbárie histórica e incapaz de seguir em frente, mas como uma pessoa que cometeu suicídio e arruinou a vida da esposa e do filho adolescente. Mesmo que o pai colocasse um rótulo na figura do avô, como “o homem que sobreviveu ao nazismo, à guerra, a Auschwitz” (LAUB, 2011, p. 26), o narrador indaga se seria possível odiar veementemente um sobrevivente de um evento catastrófico, ainda que seja de um acontecimento como Auschwitz:

É possível odiar um sobrevivente de Auschwitz como meu pai odiou? É permitido sentir esse ódio de forma pura, sem que em nenhum momento se caia na tentação de suavizá-lo por causa de Auschwitz, sem que se sinta culpa por botar as próprias emoções acima de algo como a lembrança de Auschwitz? (LAUB, 2015, p. 136).

⁴¹Segundo Seligmann-Silva (2003b), a palavra testemunho evoca duas acepções latinas: *testis* – terceiro – refere-se àquele que presencia algo de forma ocular e *superstes* relaciona-se ao “sobrevivente” propriamente dito, cujo correlato grego seria *martyrios*.

O narrador estabelece como duas as atitudes possíveis mediante o contato com “a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”. A primeira, a do avô, consiste em ratificar, na própria condição de sobrevivente, a continuidade da tragédia e a impossibilidade de uma sobrevida após a experiência traumática. Já a segunda diz respeito à ruptura com o legado traumático. Embora o pai do narrador reconheça as implicações da memória do sofrimento do povo judaico e de seu próprio trauma em suas atitudes, o lastro do passado não o impede de se responsabilizar pela própria vida e não é utilizado para amparar ou justificar os erros do presente.

A segunda atitude diante da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares é aquela que meu pai tomou. E se existe alguma forma de resumir o que um filho sente por um pai quando sabe que ele está doente eu poderia lembrar apenas isto, que meu pai não fez o mesmo que meu avô, que aparentemente não pensou em fazer, que não demonstrou nada que me fizesse em algum ponto cogitar essa ideia, a de que meu nascimento não fez diferença, a de que minha infância não significou nada, a de que minha presença não poderia impedi-lo de sucumbir como meu avô sucumbiu, e se ao dar ao meu pai a notícia do Alzheimer eu não tivesse por ele essa gratidão, que me convencia de que era possível um filho sentir algo assim por um pai, e era possível haver algo bom na relação entre um filho e um pai, um motivo suficiente para ainda acreditar numa relação entre filho e pai, se não fosse isso eu não teria dado a notícia considerando o ultimato que a minha terceira mulher havia feito. (LAUB, 2011, p. 136).

O pai do narrador demonstra que o nascimento do filho faz diferença em sua vida e o impede de sucumbir diante da carga de sofrimento do passado. Tal atitude motiva o narrador a sentir-se grato em relação à postura do pai e a acreditar na possibilidade de uma convivência amorosa entre um pai e um filho. No entanto, é importante relembrar que o pai do narrador não sofre na própria pele a violência dos campos de concentração, o que pode ter favorecido seu desprendimento do passado em detrimento do avô sobrevivente. Para o neto, tanto a conduta do avô, nos anos finais de sua vida, quanto os cadernos demonstram o impacto que a experiência traumática, ainda que silenciada, teve na vida do sobrevivente. Tal comportamento manifesta um retorno do evento traumático após anos silenciado e a inviabilidade de dar prosseguimento a uma vida brutalmente alterada pela experiência concentracionária.

Segundo Caruth (1996), após a Primeira Guerra Mundial, Sigmund Freud deparou-se com a emergência de uma condição patológica na qual os ex-combatentes reviviam os acontecimentos traumáticos do campo de batalha. A repetição pode ser retraumatizante e ameaçar a estrutura cerebral, levando à sua deterioração, além de reavivar o impulso para

a destruição latente. O isolamento social fez com que o avô, apesar de morar na mesma casa, se abstinhasse do convívio com a esposa e o filho. Em um instante de descontrole, os gritos do sobrevivente fizeram com que a esposa chamasse enfermeiros para contê-lo. Além de ser o único momento na narrativa em que o avô quebra seu silêncio habitual, essa ocorrência demonstra o retorno do sujeito à situação traumática e a descarga da excitação que não ocorreu anteriormente:

[...] várias vezes o meu pai ouviu-o falando sozinho, e uma vez meu avô começou a gritar até que a minha avó chamasse dois enfermeiros e a partir daquele dia ele precisou tomar remédios que além de terminar com os gritos não fizeram muita diferença porque ele continuou o tempo todo isolado. (LAUB, 2011, p. 80).

Chiarelli (2013) analisa como o trauma histórico coletivo e os traumas individuais das personagens, ainda que recalçados, retornam ao longo da narrativa laubiana. Para a pesquisadora, enquanto o avô sobrevivente representa “estranheza, exclusão e silêncio, a agressão coletiva ao amigo João demonstra que esse passado soterrado sempre volta, e esse recalçamento se traduz em atitudes violentas”. (CHIARELLI, 2011, p. 24). Enquanto João sofre um trauma corporal, o narrador experimenta uma quebra psíquica que regressará não apenas nos comportamentos autodestrutivos, mas também em forma de sonhos: “eu sonhei muitas vezes com o momento da queda, um silêncio que durou um segundo, talvez dois” (LAUB, 2011, p. 12). Em outro trecho, o narrador externa a recorrência onírica: “o trauma de passar o ano sonhando e sonhando de novo com a queda de João.” (LAUB, 2011, p. 51).

Nos sonhos do narrador, após a queda, o mutismo de João e dos convidados do aniversário amplifica os silêncios que permeiam a própria narrativa. O aniversariante permanece passivo diante da violência que lhe é infligida, não emitindo nem mesmo um grito. Na ausência de uma expressão humana de dor, esperava-se “um grunhido que fosse, mas ele ficou no chão de olhos fechados até que alguém dissesse para que todos saíssem de perto porque talvez ele houvesse se machucado.” (LAUB, 2011, p. 12-3). O narrador indaga se o amigo também teria sonhos com o momento da queda e elenca imagens trazidas à tona ao revivê-la. Nelas, o jornalista associa elementos presentes em um *Bar Mitzvah* — *talit*, *quipá*, *Torá* — às sequelas do acidente na vida de João:

[...] se [João] tinha sonhos também, se à noite revivia o momento da queda como eu revivia, se o som da batida no chão foi o mesmo para ele e para mim,

e se ver o cenário de baixo teve o mesmo efeito – se no sonho dele as pessoas na festa estavam de talid e quipá, uma formação de exército ao lado de um trono de Davi, e em cima do trono eu estava segurando uma Torá aberta, e é então que a porta se abre e João vê o pai entrar empurrando uma cadeira de rodas, o pai cercado de enfermeiros que olham para João e sorriem e o colocam na cadeira e a cena seguinte é João na sala de aula com as pernas atrofiadas e os pés virados um de frente para o outro e os braços e o tronco fortes de tanto girar as rodas para lá e para cá. (LAUB, 2011, p. 70).

Por diversas vezes ao longo do romance, o narrador retoma o trauma individual da queda de João e descreve novamente a cena, tentando captar os detalhes e compreender as motivações do ocorrido décadas atrás. Embora o jornalista parta da história de João para resgatar os eventos do passado – “Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (LAUB, 2011, p. 15) –, outros traumas individuais figuram ao longo da narrativa, como: a história do pai do narrador face à morte do avô, bem como a do pai de João, que sequer conseguiu retomar sua vida amorosa após o suicídio da companheira: “depois da morte da mãe, o pai nunca mais casou, nem teve filhos, nem uma namorada.” (LAUB, 2011, p. 15-16).

Até o ultimato da terceira esposa para que parasse de beber, o narrador reconhece que seria fácil e plausível justificar a escolha de continuar se embriagando – e a consequente obstinação autodestrutiva – por meio do argumento de um trauma ou de uma predisposição genética à violência:

[...] e até receber o ultimato da minha terceira mulher eu seria capaz de repetir as mais variadas explicações para o fato de sempre ter tido esse comportamento, como se fosse algo involuntário, uma predisposição genética ou o resultado de algum tipo de trauma decorrente de tudo o que vivi desde os catorze anos, porque esse discurso possibilita a você justificar qualquer coisa, mesmo as piores, as mais grotescas, as que você deixa para confessar apenas no final de sua argumentação. (LAUB, 2011, p. 139).

Em *Diário*, é possível relacionarmos a tendência à aniquilação, que se manifestaria de diferentes modos ao longo da história e impossibilitaria as experiências humanas, aos episódios de autodestruição e de violência na própria vida do narrador. Tal inclinação é revestida de um forte fator pulsional que, ao que tudo indica, conecta a obra laubiana à formulação freudiana da pulsão de morte⁴². O desenvolvimento da teoria pulsional é

⁴²Em 1932, Albert Einstein enviou uma epístola à Freud, na qual o missivista questiona se haveria alguma maneira de livrar a humanidade da constante ameaça da guerra. O físico alemão expõe sua admiração pela facilidade com que se pode inflamar a violência nos seres humanos, de modo que suspeita de alguma força que nos predisporia para o ódio e para a aniquilação. Em sua carta responsiva, Freud partilha irrestritamente da opinião do coetâneo e reafirma a disposição conflitiva dos indivíduos. No texto, o psicanalista austríaco

recorrentemente dividido em dois momentos, ocorridos ao longo das pesquisas do psicanalista austro-húngaro.

No primeiro deles – nas publicações de antes de 1920 –, Freud divide as pulsões entre aquelas que visam à autoconservação do ego e as que se referem à força da sexualidade. Já no segundo estágio, o fundador da psicanálise propõe a existência de uma pulsão de morte e de uma pulsão de vida. Enquanto esta é constituída a partir da associação entre as pulsões de autopreservação e as sexuais, se manifestando por meio das excitações que levam à ação, à busca de objetos; aquela induz à estagnação, à falta de estímulos no organismo. Essa última catalogação dos impulsos foi responsável por embasar os estudos posteriores de Freud sobre a “inata inclinação humana para a ‘ruindade’, a agressividade e a destruição, e também para a crueldade.” (FREUD, 1930/1974, p.142 apud OLIVEIRA, 2021, p. 96).

A pulsão de morte operaria em todos os seres vivos, “suscitando a tendência de o levar à sua desintegração, de reduzir a vida ao estado da matéria inanimada.” (FREUD, 2009, p. 44). Para Freud (2009), seria necessário desviar a pulsão de morte para fora do organismo a fim de se evitar a destruição interna. No entanto, a orientação da pulsão de morte torna-a destruidora quando, “com a ajuda de órgãos especiais, é dirigida para fora, para os objetos. O ser vivo protege de certo modo a sua própria vida, destruindo a vida alheia.” (FREUD, 2009, p. 44-45).

Na vida do narrador de *Diário*, a cada momento de incontinência dessa pulsão, externalizada pela destruição do outro – nos episódios de violência contra João, o pai, a esposa, os estranhos nos bares – e internalizada por meio da autodestruição – alcoolismo e autoflagelo da culpa –, a inviabilidade da experiência humana se atualiza na individualidade do jornalista. O alcoolismo e a violência são dois problemas

expõe o estágio de desenvolvimento de sua pesquisa sobre a pulsão de morte e afirma que essa força operaria em todos os seres vivos, “suscitando a tendência de o levar à sua desintegração, de reduzir a vida ao estado da matéria inanimada.” (FREUD, 2009, p. 44). Em outro trecho da carta, o fundador da Psicanálise acrescenta que, além dos motivos que tradicionalmente incitam o homem à guerra, operaria nele uma tendência inata – e prazerosa – à destruição: “Por conseguinte, quando os homens são incitados à guerra haverá neles um grande número de motivos – nobres ou baixos, daqueles que se proclamam em voz alta, e outros que se silenciam – que responderão afirmativamente. Mas não aproveitamos o ensejo para os revelar todos aqui. Encontra-se decerto entre eles o prazer da agressão e da destruição: inumeráveis crueldades da História e do cotidiano confirmam a sua existência e a sua força”. (FREUD, 2009, p. 44). Impossível de ser totalmente eliminada, essa força psíquica pode apenas ser desviada, de modo que não encontre sua externalização na guerra. A evolução cultural da humanidade, para o psicanalista, é uma das maneiras de atuação contra os conflitos, uma vez que “as modificações psíquicas que acompanham a evolução cultural são notáveis e inequívocas. Consistem numa progressiva deslocação dos fins das pulsões e numa crescente restrição das tendências pulsionais.” (FREUD, 2009, p. 48).

correlacionados que perduram até a vida adulta do narrador. Ambos remontam ao período em que ele muda de escola pela terceira vez e começa a sair com os novos colegas, a beber e a procurar um motivo para terminar a noite sempre da mesma maneira: brigando com alguém, nos mais variados lugares e pelos mais diversos motivos.

Dessarte, o narrador poderia justificar para a esposa que tais acontecimentos eram resultado da emergência de uma “predisposição genética” ou de uma tendência inata à aniquilação, dizendo que tudo isso remete aos catorze anos, assim como, ao avô, tudo reportava ao momento em que adentrou os portões de Auschwitz e, ao pai, ao instante em que viu o avô morto na escrivaninha.

A minha terceira mulher sabia do meu histórico, e eu poderia dizer que estava doente, e argumentar que não tinha controle sobre nenhum ato, e alegar que na verdade ainda bebia por causa de João e da lembrança do último dia em que falei com ele, eu com aquela garrafa no quarto, a primeira e última vez em que chorei pelo que me tornaria a partir dali, um choro solitário, em silêncio, sem nenhum orgulho nem alívio, eu poderia alegar o que quisesse mas não era disso que se tratava: não era apenas questão de escolha, nem de vontade, e sim a condição que a minha terceira mulher impunha para que eu pudesse continuar com ela, e sabendo que continuar seria levar adiante a ideia de termos um filho. (LAUB, 2011, p. 129).

A decisão de ter um filho significa parar de beber e, conseqüentemente, de ser violento, para que a criança jamais presencie qualquer episódio dessa natureza. Assim, embora pudesse justificar seus atos destrutivos como uma continuidade do legado traumático do avô e, portanto, como a materialização da tendência à aniquilação da própria humanidade, o narrador decide ter um filho e deixar para trás “a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”.

Em *Diário*, os conflitos das gerações posteriores convergem para o trauma não elaborado do avô – Auschwitz –, o qual é refletido nas vivências dos descendentes. Desse modo, as personagens anônimas do romance são construídas orbitando em torno dessa memória e de suas relações com a família, o trauma e a escrita. Enquanto principal veículo na passagem da memória e da tradição judaicas, a escrita é materializada, no romance, por diferentes modalidades que consolidam as vozes das personagens na narrativa. Essas, por sua vez, são transcritas pelo próprio narrador: a voz do avô sobrevivente aparece na narrativa graças à citação direta de alguns verbetes; a do pai do narrador, por meio da transcrição de trechos do seu caderno de memórias; e, por fim, a do narrador, em virtude da elaboração de seu diário.

O narrador escreve seu diário a fim de passar suas experiências ao descendente ainda por nascer, revelando ao filho seu trauma histórico individual e, com isso, a barbaridade que, tal qual os carrascos nazistas foram capazes de perpetrar contra os prisioneiros nos campos de concentração, foi ele também capaz de praticar contra o amigo pobre. Após a descoberta da doença, o pai do narrador, por sua vez, inicia um caderno de memórias e o envia por e-mail ao filho. O jornalista questiona a motivação por trás dos escritos do genitor, vislumbrando neles mais do que uma mera extensão das lembranças das coisas:

Talvez meu pai tenha imaginado que podia ser como um exercício, um equivalente às palavras cruzadas, as frases servindo para estender a lembrança das coisas, como quando você faz anotações em aula e depois estuda e tudo o que o professor disse passa a ser o que você lê nessas anotações, mas no fundo eu não acredito nisso. Ninguém escreve um livro de memórias por causa disso, sabendo que no futuro será incapaz de ler por causa de uma doença, a não ser que tenha chegado ao ponto em que meu avô chegou ao escrever o dele. (LAUB, 2011, p. 116).

O narrador indaga, então, se a verdadeira intenção por trás dos escritos do pai não seria a de suplementar aquilo que o idoso nunca conseguira dizer ao filho, revelando, assim, o quanto a paternidade foi um evento significativo em sua vida: “Meu pai escreveu as memórias com um objetivo, como um recado sobre algo que nunca tinha conseguido dizer ao longo de quarenta anos?” (LAUB, 2011, p. 132). Ao ler as cerca de vinte páginas que o pai lhe envia por e-mail, o narrador interroga a efetividade comunicativa dos textos tanto do genitor quanto do avô:

Era só o trecho inicial, vinte ou trinta páginas do que imagino que ele siga fazendo até atingir quanto? Cem? Duzentas? Novecentas, sendo que a última metade se tornará incompreensível? Eu não sei se ele pretende fazer assim, um arquivo a cada mês ou dois, um trecho a mais para eu ler e talvez comentar, porque talvez ele espere que eu diga algo sobre aquilo, e que eu entenda a mensagem daquilo, como ele entendeu a mensagem ao ler os cadernos do meu avô, se é que dá para dizer que memórias como a dos dois podem ter uma mensagem de fato. (LAUB, 2011, p. 144).

Ficando horas no escritório como o avô fazia e com um projeto semelhante, o pai do narrador inscreve em forma de texto as memórias dos lugares pelos quais passou e das pessoas com as quais teve contato em seus mais de sessenta anos de vida. Diante disso, o narrador correlaciona as duas empreitadas: “Não há como ler as memórias do meu pai sem ver nelas o reflexo dos cadernos do meu avô”. (LAUB, 2011, p. 132). Para o narrador,

enquanto os registros do pai tentam preservar as lembranças que pouco a pouco se perdem, os do sobrevivente “podem ser resumidos na frase *como o mundo deveria ser.*” (LAUB, 2011, p. 133, grifos do autor). O fato de o antepassado ter registrado suas notas em alemão denuncia um deslocamento identitário e uma recusa à nova língua e às experiências após a libertação de Auschwitz. Além disso, o registro linguístico germânico indicia um retorno à situação da Alemanha nazista anos após sua vinda para o Brasil, bem como a prevalência do trauma em sua temporalidade psíquica.

As anotações do avô possuem um caráter enciclopédico e abarcam, em ordem cronológica, os episódios da vida do sobrevivente, desde sua chegada ao Brasil, em 1945, até o nascimento do filho. Em virtude do tom demasiadamente positivo, os cadernos denunciam uma realidade diferente daquela que foi registrada. Sob uma aparente linearidade temporal, as notas revelam uma paulatina anulação de qualquer possibilidade da experiência humana depois de Auschwitz, conforme constata o narrador:

A seguir meu avô passa para porto, bagagem, Sesefredo, e não é difícil perceber que os registros obedecem à ordem na qual ele se deparou com cada um desses lugares, objetos, pessoas e situações. Dá para acompanhar a sequência como uma história, mas, porque os verbetes são evidentemente mentirosos, num tom grosseiramente otimista, isso é feito de maneira inversa: meu avô escreve que não há notícia de doenças causadas pela ingestão de leite, que o porto é o local onde se reúne o comércio ambulante que trabalha sob regras estritas de controle fiscal e higiene, e não é difícil imaginá-lo no cais, depois de ter comido os últimos pedaços do pão endurecido que foi seu único alimento durante a viagem, tomando seu primeiro copo de leite em anos, o leite do novo mundo e da nova vida, saído de um jarro conservado não se sabe onde, como, por quanto tempo, e em poucas semanas ele quase morreria por causa disso. (LAUB, 2011, p. 25).

A escrita do avô atinge um teor de otimismo e uma linearidade cronológica que são raramente possíveis ao indivíduo arruinado pelo processo histórico, uma vez que tal visão é incompatível com um mundo destruído pela experiência traumática. Esse sujeito não pode dispor cartesianamente as ocorrências que perpassaram seu entendimento devido ao grau de extrema barbárie, sob o risco de, mostrando que detém a narrativa, soar justamente como o avô do narrador: de um modo que falseia a realidade, subtraindo-lhe os contornos. Embora os fatos acontecidos com o sobrevivente a partir de sua chegada ao Brasil constem nos cadernos e sigam uma ordem cronológica, o modo como foram registrados revela uma percepção distorcida da realidade:

Não sei quando meu avô começou a escrever os cadernos, mas o mais provável é que tenha sido décadas depois dos eventos que narra, na época em que o principal projeto de sua vida passou a ser ficar trancado no escritório inventando aqueles verbetes. Isso porque o texto não muda muito à medida que a leitura avança, como se tivesse sido elaborado num único impulso, e já no início esse padrão está bastante claro, meu avô falando da minha avó e do negócio de máquinas de costura que prosperou a ponto de ele abrir uma pequena loja em Porto Alegre logo que meu pai nasceu. (LAUB, 2011, p. 31).

O narrador afirma que já leu dezenas de relatos de imigrantes após a chegada ao Brasil, os quais geralmente falam sobre o estranhamento quanto ao clima, à recepção ou à umidade do país. De modo diferente, nas transcrições dos cadernos de nota do avô – assinaladas pelo uso da fonte em itálico –, o primeiro verbete é a palavra “leite”. O vocábulo remete tanto ao início de uma nova vida quanto à brancura e à pureza do laticínio, conforme afirma o narrador ao imaginar o antepassado ingerindo o “primeiro copo de leite em anos, o leite do novo mundo e da nova vida” (LAUB, 2011, p. 25). Embora o avô o descreva como um “*alimento líquido e de textura cremosa*” (LAUB, 2011, p. 25, grifos do autor), o jornalista revela que o avô ingeriu algum alimento contaminado – provavelmente o leite – que desencadeou febre tifoide no sobrevivente recém-chegado. Tal informação faz com que a citação do antepassado soe de modo irônico: “[o leite] *além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias.*” (LAUB, 2011, p. 25, grifos do autor).

No verbete transcrito pelo narrador, é importante observarmos não apenas a possibilidade de diálogo entre a definição do vocábulo “leite” e o poema *Todesfuge* – “Fuga da morte” –, de Paul Celan – cujos conhecidos dois primeiros versos são: “Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite/ nós o bebemos ao meio-dia e de manhã”⁴³ –, mas também com a doença que acometeu milhares de prisioneiros dos guetos e dos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial: a febre tifoide, cuja taxa de mortalidade é de vinte e cinco por cento. O contágio do avô, já no Brasil, reforça a ideia de como Auschwitz persiste na memória do imigrante judeu e inviabiliza ao sobrevivente a conexão com essa “nova vida” pós-libertação.

Podemos seguir as anotações do avô como se fizessem parte de uma história percebida às avessas: do primeiro copo de leite em terras brasileiras, no Porto de Santos,

⁴³Tradução de Modesto Carone disponível em *Quatro Mil Anos de Poesia*, lançado pela Editora Perspectiva, em 1969.

até o Rio Grande; do vapor até Porto Alegre; da capital gaúcha até a pensão Sesefredo, na qual o imigrante alemão sofreu, durante quatro semanas, os sintomas da moléstia de origem bacteriana. Nos relatos do sobrevivente, predominam verbetes com descrições breves ou longas acerca de como o mundo deveria ser, no que tange à harmonia, à ausência de ruídos, à obsessiva exigência por limpeza – com emprego de métodos detalhados de higiene – e à vontade de permanecer isolado em seu escritório. Tal obstinação por uma desinfecção meticulosa dos ambientes remete às contraditórias “normas” presentes no universo concentracionário. Nele, embora os prisioneiros vivessem de modo inóspito e em condições insalubres, poderiam ser severamente punidos pela falta de organização e de “asseio”.

Conforme afirma Agamben (2008, p. 57), os Campos singularizam-se por terem sido “[...] exatamente o lugar em que o estado de exceção coincide, de maneira perfeita, com a regra, e a situação extrema converte-se no próprio paradigma do cotidiano.” Os *Lager* foram o espaço de suspensão de toda lei, moral e dignidade humanas, onde tudo foi absolutamente possível. Os campos de concentração materializam a abominável superfluidade da vida humana, de uma vida irrestritamente desprezível e dispensável, uma “vida nua”, a qual foi privada de quaisquer direitos e considerações cívicas. Os Campos foram erigidos sobre uma absurda lógica de inserção da “ordem”, de forma grotesca, fantástica e sem um porquê: “neste lugar tudo é proibido, não por motivos inexplicáveis e sim porque o Campo foi criado para isso.” (LEVI, 1988, p. 27). Citando o testemunho de Levi (1988), o narrador reproduz algumas das “normas” dos campos de concentração: “Antes de *É isto um homem?*, não se sabia que botaram uma placa na entrada de Auschwitz, ao lado de uma torneira: não beber, água poluída.” (LAUB, 2011, p. 76). Em outro trecho do romance, o narrador arrola alguns dos elementos da lógica absurda à qual os prisioneiros foram submetidos:

O regulamento proibia dormir de casaco, ou sem ceroulas, ou sair do bloco com a gola levantada, ou deixar de tomar ducha nos dias marcados. As unhas da mão precisavam ser cortadas regularmente, o que só podia ser feito com os dentes. As do pé eram aparadas ao natural pelos sapatos. (LAUB, 2011, p. 77).

As descrições fantásticas dos escritos do avô remetem às inscrições presentes no universo concentracionário, como a da placa na entrada de Auschwitz: *Arbeit macht frei* – frase em alemão que significa “o trabalho liberta”. No documentário *Noite e neblina* (1955) – *Nuit et Brouillard* –, Alain Resnais cita uma das frases que advertia os internos:

“um piolho pode matar”. O cineasta analisa como a linguagem dos Campos, destoante da realidade presenciada, cria ela própria um mundo às avessas, do qual os soldados SS fingiam se apartar, ao delegarem aos próprios judeus a morte de seus semelhantes. A chamada “Divisão de higiene” dos *Lager*, inclusive, era a responsável por levar o gás Zyklon B dentro das ambulâncias até as câmaras de gás, o qual foi inicialmente utilizado para erradicar piolhos, propagadores do tifo e, mais tarde, para asfixiar pessoas.

A obsessão do avô por higiene e limpeza se relaciona, ainda, à busca por uma “pureza eugênica” do regime nazista. Segundo Roney Cytrynowicz (2003), no plano ideológico, o Holocausto figurou como uma espécie de seleção natural ao exterminar uma “raça inferior”. Dominik LaCapra (2009) retoma um mito amplamente difundido entre os sobreviventes de que os nazistas faziam sabão dos judeus. Resgatando essa imagem, que está presente nos testemunhos de alguns sobreviventes, o narrador de *Diário* elenca as atrocidades cometidas contra os prisioneiros de Auschwitz, os quais teriam, após a morte, “[...] a gordura extraída para virar sabão [...]” (LAUB, 2011, p. 101).

Tal mito comparece, também, na película de Resnais (1955) e no já citado conto de Moacyr Scliar, intitulado “Em minha suja cabeça o Holocausto”. Nele, um jovem judeu não se identifica com o sofrimento de Mischa, sobrevivente do Holocausto. Isso leva o garoto de onze anos a imaginar uma situação que se estende durante uma dezena de parágrafos do texto. Em uma circunstância hipotética, um outro sobrevivente – um judeu imaginado, chamado Avigdor –, chega à comunidade, “o que se passa ali só na minha [do narrador] suja cabeça pode saber, porque foi ela que criou Avigdor” (SCLIAR, 2002, p. 16). O menino passa a depreciar Mischa, descrevendo-o como um aproveitador e falso sobrevivente. No entanto, a história conjecturada pelo narrador é interrompida no momento em que o menino escuta uma conversa entre o pai dele e Mischa: “Um dia Mischa conta ao meu pai sobre barras de sabão. Disse que viu no campo da morte pilhas e pilhas de barras de sabão. Sabe com que era feito esse sabão? – pergunta. Com gordura humana. Com gordura de judeus.” (SCLIAR, 1986, p. 17).

Embora tenha sido empiricamente desmentida, essa história fornece pistas significativas acerca do imaginário construído pelo nazismo, no que tange à tendência nazista de reduzir os judeus a objetos e à ideia de que eles “contaminavam” a pureza da chamada “raça ariana” (LACAPRA, 2009, p. 33-34). Como afirma LaCapra (2009), tal ideia manifesta, assim, uma espécie de homeopatia no trato do veneno, cuja dose “na medida certa” funcionaria como um remédio: embora os judeus impedissem a “pureza”

almejada pelos alemães e fossem, inclusive, equiparados a ratos e alcunhados de “sujos”, seriam utilizados como parte da limpeza corporal quando “transformados” em sabão.

Durante o Terceiro Reich, o regime nazista identificou no povo hebraico o inimigo interior, enquanto aquele que participa da sociedade, mas que não a compõe verdadeiramente. Dessa maneira, os judeus foram anulados juridicamente – seus direitos foram retirados desde a implementação das Leis de Nuremberg⁴⁴ – e aniquilados moralmente – animalizados, nus e famintos, foram reificados em algo a ser conduzido ao extermínio, à morte sem rosto, seriada e sem qualquer significado. Adorno e Horkheimer (1985) consideram insuficientes tanto as explicações economicistas – que veem o extermínio de judeus como resultado de uma condição específica do capitalismo – quanto aquelas que se amparam na “judeidade” das vítimas – judeus como a parte isolável da comunidade – para compreender o Holocausto.

Jeanne-Marie Gagnebin (2006) ressalta que tais perspectivas, além de não explicarem a barbárie impetrada contra as vítimas do regime nazista, não auxiliam naquilo que deveria ser a intenção central de todo o pensamento pós-catástrofe: evitar que algo como Auschwitz se repita por meio da “reedição de mecanismos semelhantes de exclusão, violência e aniquilamento.” (GAGNEBIN, 2006, p. 62). Os autores da *Dialética do esclarecimento* conduzem o pensamento partindo de considerações mais filosóficas para entenderem a realidade do extermínio e dos campos de concentração. Para a pesquisadora brasileira, os teóricos da Escola de Frankfurt “não procuram detectar nos judeus o que os predestinaria ao papel de vítimas, mas se esforçam em analisar qual é a estrutura racional e psíquica que torna possível a existência do algoz, em particular dos nazistas.” (GAGNEBIN, 2006, p. 61).

Adorno e Horkheimer (1985) analisam as relações entre a mimese e o esclarecimento e procuram reconhecer, dentro da própria cultura, as condições de regressão que possibilitaram – e possibilitam – a ocorrência da barbárie. Para Gagnebin (2006), seria, inclusive, a partir da articulação entre esses dois elementos – mimese e esclarecimento – que poderíamos entender o pensamento adorniano presente nas obras posteriores. Para escapar dos perigos, o homem primitivo desiste de ser sujeito, torna-se semelhante ao ambiente e, lançando mão de uma mimese cruel e regressiva, assimila-se

⁴⁴As chamadas Leis de Nuremberg contemplam dois dispositivos legais promulgados por Hitler em setembro de 1935, são eles: a Lei de Cidadania do Reich e a Lei de Proteção do Sangue e da Honra Alemã. Essas Leis foram criadas com base nas teorias raciais que nortearam o regime nazista.

ao meio. No entanto, haveria um elemento prazeroso ligado a essa dissolução dos limites do *eu*: “o pensamento esclarecido, a civilização iluminista, têm horror à mimesis não só porque esta lembra a magia e peca pela ineficácia; mas porque faz ressurgir essa ameaça imemorial do prazer ligado à dissolução dos limites claros e fixos do ego.” (GAGNEBIN, 2006, p. 68).

Repelindo a “polimorfia saborosa” experimentada pela dissolução dos limiares do sujeito, a sociedade esclarecida exige que os indivíduos possuam uma identidade definida e que se dobre facilmente às exigências do trabalho. Desse modo, em um primeiro momento, essa “mimesis originária” faz com que o sujeito se assimile aos elementos ambientes para afastar os perigos e, ao mesmo tempo, experimente o prazer da perda identitária. Em confronto com as exigências da sociedade capitalista, o sujeito procura recalcar as “tendências miméticas” que o ligam ao animal, mas que também o remete ao “prazer erótico e lúdico”. O recalque coercitivo – individual e coletivo – de tais tendências provoca um “enrijecimento do eu”, cujo exemplo primeiro aparece em uma cena do canto XII da *Odisseia*, na qual Ulisses é atado ao mastro para evitar a sedução pelo canto das sereias.

Essa “mimesis coercitiva” faz com que o indivíduo rejeite e exclua violentamente tudo aquilo – e aqueles – que ameaçam sua “segurança”. Ao constituir-se como sujeito, livrando-se do medo, rechaçando a magia e o mito, o homem fortalece seu domínio sobre si próprio, sobre os seus semelhantes e sobre a natureza. Em contrapartida, recalca “essa dimensão mortífera e prazerosa, ligada a Eros e a Thanatos, que as práticas mágicas e miméticas encarnam” (GAGNEBIN, 2006, p. 69), a qual retorna como uma necessidade de uma identificação ainda mais forte do que a mimese primitiva para proteger o indivíduo da fraqueza:

Assim, a mimesis recalcada volta sob a forma perversa e totalitária da identificação ao chefe único. Para ser mais eficaz, esse processo também deve se dirigir contra um inimigo facilmente identificável (daí a necessidade do porte da estrela amarela, pois a raça nem sempre se deixa diagnosticar à primeira vista!) e, igualmente, suficientemente numeroso para que seu aniquilamento possa se transformar numa verdadeira indústria, gerar ofícios, empregos, hierarquias, fábricas e usinas, enfim, assegurar um longo empreendimento de destruição renovada dos outros e de fortalecimento duradouro do eu. (GAGNEBIN, 2006, p. 69-70).

Desse modo, a “mimesis coercitiva” faz com que esse “eu enrijecido” se identifique à figura totalitária do líder para proteger-se da “mimesis primitiva” e da dissolução – tão

perigosa quanto prazerosa – de limites que ela encerra. O pensamento racista propagado pelo nazismo cristaliza os medos latentes desse indivíduo, levando-o a assumir como inimigos a serem erradicados – como “portadores do perigo” – os desviantes da norma rígida – judeus, ciganos, deficientes, homossexuais:

A definição das causas do mal, dos portadores do perigo, tem de ser simples (simplista) para ser eficiente. Assim designa os judeus como os culpados, como uma raça parasita e hedionda que suja a pureza do povo autêntico e deve, portanto, ser erradicada como uma epidemia ou como piolhos, com gás Zyklon B, por fim. Insisto nessas metáforas de higiene, de limpeza sim, de dedetização, porque elas são a contrapartida dessa construção, denunciada por Adorno e Horkheimer, de um ideal pseudo-natural e originário de pureza, de nitidez, de determinação viril unívoca, sem deslizes, dúvidas ou desvios, com uma sexualidade higiênica e familiar. Enfim, um ideal de “disciplina ritual” e de identificação ao Führer que se encarrega de liberar seus seguidores tanto de seus medos como de suas hesitações, isto é, que os alivia do peso e das penas da autonomia. (GAGNEBIN, 2006, p. 69-70).

Em *Diário da queda*, as exigências por limpeza presentes nos cadernos do avô conectam-se às “metáforas de higiene” e ao desejo de erradicação dos desviantes – dos “portadores do perigo” – por parte dos nazistas. A eugenia do regime hitlerista preconizava a “pureza” da raça ariana, classificava os judeus como inimigos espúrios – “sujos” e “desprezíveis” – que contaminavam a população alemã e que, de modo semelhante a roedores⁴⁵, deveriam ser aniquilados. Além disso, as descrições edulcoradas da realidade, presentes nos escritos do sobrevivente – como no verbete “Gravidez” –, negaceiam a sujidade e a insalubridade que foram vivenciadas por ele no campo de concentração:

Na gravidez da esposa ela é orientada pelo médico e pelo marido para que durante a gravidez sejam adotados procedimentos os mais rigorosos de higiene com o uso de álcool e desinfetante na casa, sabão nas roupas, vassoura e esfregão, e panos de várias espécies. A única preocupação da esposa durante a gravidez deve ser cuidar de que o marido possa ter tranquilidade no momento em que ele deseja ficar sozinho no quarto ou no escritório. (LAUB, 2011, p. 79, grifos do autor).

Definições semelhantes, nas quais o sobrevivente revela sua compulsão por limpeza – com uso de álcool, desinfetante e sabão – e uma insistência por ser deixado sozinho,

⁴⁵A obra em quadrinhos de Art Spiegelman foi lançada em duas partes, a primeira, intitulada *Maus I A survivor's tale: my father bleeds history*, em 1986; já a Segunda, *Maus II A survivor's tale: and here my troubles began*, em 1992. Importante mencionar que, em ambas as edições, o cartunista norte-americano de origem sueca pinta os judeus como ratos (*maus*, em alemão), os nazistas como gatos e os poloneses como porcos.

perpassam todo o *Diário*. Observam-se comentários da mesma natureza acerca da pensão Sesefredo. Sobre a “*gentileza de seus proprietários*” e o período de estadia no estabelecimento, no qual se observam os “*cuidados os mais rigorosos de higiene durante o período em que por necessidade de saúde e repouso ele não deve ser perturbado quando está sozinho no quarto*” (LAUB, 2011, p. 25, grifos do autor), conclui-se justamente o contrário do que é narrado, devido ao tom irônico das notas. Há descrições análogas no verbete “Canil”, bem como nos comentários sobre o açougue, locais próximos ao apartamento no qual o avô e a avó do narrador passaram a residir após o casamento.

No trecho em que o avô descreve a habitação onde os recém-casados passaram a morar comparece novamente, em um tom irônico, a ideia da “nova vida” começada pelo imigrante no Brasil – a moradia era localizada em uma rua “em que há um canil e um açougue onde se abatem galinhas, *estabelecimentos comerciais de reputação ilibada*, num prédio que sobreviveu a um incêndio, mas que *é sólido e possui bons ângulos em relação ao sol*, um lugar para começar uma vida nova.” (LAUB, 2011, grifos do autor, p. 11). Um banheiro público e um açougue com abatedouro de galinhas são apresentados pelo sobrevivente como lugares “*onde vicejam procedimentos os mais rigorosos de higiene*”, um canil de Porto Alegre, “*como local onde são aplicados procedimentos os mais rigorosos de higiene e humanismo em relação aos animais*” (LAUB, 2011, p. 46). Os estabelecimentos não são apenas descritos de maneira certamente oposta à realidade observada no Brasil, mas também refletem as vivências de Auschwitz, onde não havia higiene tampouco humanidade no tratamento dos prisioneiros, os quais, reduzidos à condição de extrema miséria, eram conduzidos – como animais em um abatedouro – à morte nas câmaras de gás.

De forma similar, o hospital em que a esposa deu à luz é ironicamente retratado como um ambiente em que são seguidos os mais rigorosos protocolos de higiene e em que não se perturba a paz do marido da parturiente:

[...] *Hospital – lugar com médicos paciosos que explicam à mulher grávida os riscos da gravidez que são baixos e os riscos da operação cesariana que são bem baixos também, e os riscos de infecção depois do parto que são inexistentes dados os procedimentos os mais rigorosos de higiene no edifício, que se estendem aos banheiros onde corre água quente e privadas que são lavadas de hora em hora, e aos funcionários que aplicam durante o dia procedimentos os mais rigorosos de higiene tais como o uso de desinfetantes e métodos de esterilização, quarentena também. No hospital não há problemas que possam perturbar a paz do marido da esposa grávida.* (LAUB, 2011, p. 46, grifos do autor).

Dando sequência às descrições edulcoradas dos pontos comerciais de Porto Alegre e mantendo a mesma linguagem, o avô sobrevivente descreve o nascimento do filho, que “irá selar a continuidade e doação amorosa” (LAUB, 2011, p. 46) de seus pais. Para o narrador, a incapacidade do avô de narrar de modo direto o que significa o nascimento de um filho revela a indiferença do sobrevivente em relação à paternidade e à renovação das esperanças que um evento como esse poderia trazer. Após uma vida aparentemente normal no Brasil, o imigrante judeu foi derrotado pela onipresença do trauma em sua vida. O avô, então, passa a gastar seu tempo de forma improfícua, elaborando essas descrições que subtraem as particularidades das coisas e pessoas até torná-las exatamente o contrário do que são:

Meu avô preencheu dezesseis cadernos sem dizer uma única vez o que sentia em relação ao meu pai, uma única referência sincera, uma única palavra das que costumamos ver nas memórias de sobreviventes de campos de concentração, a vida que segue depois que se sai de um lugar como Auschwitz, a esperança que se renova quando se tem um filho depois de sair de Auschwitz, a alegria que se consegue ter novamente ao ver um filho crescer como resposta a tudo o que se viu em Auschwitz, e o horror de saber que alguém saiu de Auschwitz e passou a gastar todo o tempo livre de forma tão estéril, o exercício inútil e inexplicável de imaginar cada fenômeno da realidade como algo que deveria se transformar no seu exato oposto, até desaparecerem os defeitos, os relevos, as características que permitem que essas coisas e lugares e pessoas possam ser apreciados como de fato são, é impossível que esse horror não tenha alguma relação com Auschwitz e que não tenha se refletido na maneira como meu avô sempre se mostrou para o meu pai. (LAUB, 2011, p. 47).

Ao distorcer os elementos da realidade, os cadernos de verbetes denunciam o impacto de Auschwitz na vida do sobrevivente. A ausência de menção direta à paternidade e ao próprio filho, pai do narrador, reforça a incapacidade de o sobrevivente dar continuidade às vivências interrompidas pela experiência concentracionária. Enquanto isso, os escritos do pai do narrador revelam o desejo de inscrever sua memória contra o apagamento provocado pelo Alzheimer, ao mesmo tempo em que reforçam o quanto a paternidade foi significativa em sua vida, a despeito de todo o sofrimento causado pelo abandono afetivo e pelo suicídio paterno. Mesmo assim, o narrador admite as influências negativas do modelo parental sobre as atitudes e pensamentos do indivíduo: “Meu pai cresceu como filho do meu avô, e não vou repetir os argumentos da medicina e da psicologia e da cultura que demonstram o quanto um modelo assim pode ser danoso, a figura paterna que fez o que fez, que largou o filho da maneira como largou [...] (LAUB, 2011, p. 119). Desse modo, o jornalista imagina o peso que o pai deve ter carregado ao

fazer coisas simples ao longo da vida, bem como o esforço que deve ter feito para não repetir os comportamentos deletérios do genitor e fazer com que o narrador fosse afetado negativamente por isso.

O jornalista resgata o significado do nascimento de um filho para cada uma das personagens que compõem as gerações do romance. Ao falar sobre o avô, reproduz verbetes do caderno que idealizam a gravidez da esposa, o nascimento e o próprio bebê. A gestação da companheira foi de alto risco devido à pressão alta e a um problema no colo do útero, em uma época em que a taxa de mortalidade materna era muito mais alta. Mediante possíveis complicações que colocassem em risco a vida da mãe, os pais poderiam, inclusive, optar pela interrupção da gestação. Os escritos do avô são permeados pelo subtexto quanto ao que fazer relativamente à gravidez da esposa. Assim, inferimos o oposto daquilo que consta nos excertos destacados pelo narrador: “seguir em frente com a gravidez da minha avó foi *tomada sem hesitação, a expectativa de uma nova vida que foi planejada pelo marido desde sempre, seu desejo mais profundo de continuidade e doação amorosa.*” (LAUB, 2011, p. 46, grifos do autor).

Já o pai do narrador, em seu caderno de memórias, apresenta como momento decisivo em sua vida o dia em que conhece a esposa e, tempos depois, decidem formar uma família juntos: “Acho que a história toda começou ali. Pelo menos a história que vale. A que eu quero contar nesta carta, ou neste livro, leia como você quiser. Tudo o que tenho para dizer começa ali, eu segurando a sua mãe sem dizer nada num salão de baile.” (LAUB, 2011, p. 146). Enquanto o avô se entrega à memória do trauma, o pai do narrador demonstra ser possível romper com a inviabilidade da experiência humana: conhece a esposa, tem um filho com ela e esse nascimento significa algo em sua vida. O narrador também descreve o instante em que conhece a companheira como um momento importante em sua vida. Por meio da decisão de parar de beber, ele opta por manter o casamento e levar adiante o plano de ter um filho com a terceira esposa. A paternidade comparece, enfim, como o ponto a partir do qual o jornalista se desvencilha dos traumas do passado, do alcoolismo e da agressividade que o acompanham desde a adolescência.

A escrita do diário – que é também o *Diário* – destinado ao filho por nascer tem como evento gerador um trauma histórico individual – a queda de João. O romance problematiza, partindo da individualidade do narrador, a transmissibilidade da memória e o modo como o trauma histórico coletivo – Auschwitz – perpassa a vida e a escrita dos membros da família judia. No próximo capítulo, veremos como o romance laubiano

incorpora à sua forma, por meio da fragmentação e da repetição, a problemática em torno da representação da memória impactada pela experiência traumática.

6 FORMA FRAGMENTÁRIA E REPETIÇÃO EM *DIÁRIO*

Na introdução a *Traumatic realism: the demands of Holocaust representation*, Michael Rothberg (2000) analisa a ilustração de Art Spiegelman que acompanha o artigo “Saying Goodbye to *Maus*”, publicado originalmente na revista *Tikkun* (1992). Embora na imagem não percebamos nenhuma menção a Auschwitz, para o historiador norte-americano, a obra apresenta justamente as aporias representacionais em torno do Holocausto. Contemplando três níveis distintos de representação, no centro da imagem, há um roedor desenhado seguindo o estilo das personagens de *Maus* e que segura, na palma das mãos, um rato pintado segundo os moldes realistas. No plano de fundo da gravura, há um cartaz de um *Mickey Mouse* – símbolo da cultura de massa – afixado na parede. Para Rothberg (2000), a ilustração de Spiegelman demonstra a postura contraditória do artista pós-Holocausto, o qual produz uma obra destinada ao prazer do público e a ser difundida pela Indústria Cultural, ao mesmo tempo em que se confronta com os “detritos do real”.

Figura 1: ilustração de Art Spiegelman



Fonte: Art Spiegelman, “Saying Goodbye to Maus,” *Tikkun*, September/October (1992).

Os questionamentos acerca da abordagem da *Shoah* revelam os desafios para se compreenderem as relações entre a memória de Auschwitz e a própria cultura

contemporânea. Tal posicionamento diante da escrita relaciona-se justamente à situação aporética na qual, para Adorno (1973), a obra de arte pós-Holocausto se encontra. Por meio dela, a dor daqueles que foram vítimas dos horrores da guerra encontra voz. No entanto, ao transformá-la em discurso, incorre-se no risco de trair o sofrimento de quem experienciou a barbárie, atenuando-o ou tornando-o “deglutível”, uma vez que as produções são submetidas à “estilização estética”, propagadas pela Indústria Cultural e destinadas à fruição do público receptor⁴⁶:

Sua [da arte] própria situação já é paradoxal; [...] Não há outro lugar em que o sofrimento encontre sua própria voz, o consolo, sem que este o atraia imediatamente [...] Mas ao ser feita imagem metafórica, apesar de toda crueza e incompatibilidade, é como se a vergonha frente às vítimas fosse ferida. Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte lançadas à antropofagia do mundo que as matou. [...] Pelo princípio da estilização estética e até pela prece solene do coro, o destino imponderável se apresenta como se tivesse tido algum sentido algum dia; é sublimado, e tira-se um pouco do seu horror. (ADORNO, 1973, p. 64-65).

No que tange às discussões em torno da arte pós-Holocausto, Jaime Ginzburg (2012b) aponta a importância das escolhas feitas pelo escritor em uma obra literária que resgate o horror da violência extrema. As decisões a serem tomadas pelo artista incluem desde a servilidade ao mercado e a elaboração da violência como um espetáculo banalizado até a problematização acerca da representação estética. No último caso, o escritor deve “romper com a longa tradição que nos marca, que prefere associar o belo artístico à experiência da afirmação do bem e a valores positivos, a encarar o mal, em toda a sua presença.” (GINZBURG, 2012b, p. 223).

Para Ginzburg (2012c), Seligmann-Silva coloca um problema essencial em relação ao Holocausto ao questionar como tratar do trauma que é, por definição, irrepresentável, sem trivializá-lo, sem generalizar seu aspecto único e sem aplacar seu impacto:

Seligmann-Silva mostra como, na literatura referente ao Holocausto, é colocado um problema fundamental: como representar aquilo que, por definição, é irrepresentável. Como tornar racionalizada, verbalizada, articulada, uma experiência que em si mesma está além de qualquer tolerância da consciência, sem reduzir seu impacto, sem falsear sua especificidade e sem generalizá-la, eliminando a singularidade que é essencial à sua estranheza. [...] Se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado. O Holocausto não pode se tornar normal, o massacre sistemático não pode ser

⁴⁶Como foi o caso de *Diário de Anne Frank*, cuja publicação póstuma alçou a adolescente judia à posição de autora de um dos “best-sellers” sobre o nazismo mais vendidos em todo o mundo.

trivial, os campos de concentração não podem se tornar eticamente aceitáveis. (GINZBURG, 2012c, p. 134).

Auschwitz ergue-se como emblema catastrófico do século passado e coloca em xeque o modelo representacionista do conhecimento, uma vez que o evento desafia a traduzibilidade do mundo para a esfera linguística. Quais seriam, então, as tarefas do escritor na “era das catástrofes cotidianas”? Seligmann-Silva (2000) estabelece como prerrogativa para se tratar da Shoah o questionamento das possibilidades mesmas de sua abordagem.

Dialogando com as controvérsias em torno da representação do Holocausto, Michel Laub (2011b) indaga o que teria a acrescentar sobre o tema e afirma que *Diário da queda* se tornou não um livro sobre Auschwitz, mas sim acerca da dificuldade de se escrever sobre um evento traumático dessa magnitude. O autor gaúcho externa que, ao abordar um assunto que já foi amplamente tratado, opta por olhá-lo sob uma outra perspectiva, fazendo com que o próprio romance contenha o problema em torno de sua elaboração:

[...] 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, 2011b, não paginado).

O narrador de *Diário* traz à tona tais questionamentos desde as primeiras páginas da obra e indaga qual seria a utilidade de se falar sobre o genocídio hitlerista após tantas explorações do tema. Laub (2011) elenca os meios pelos quais a Shoah já foi massivamente explorada ao longo das últimas décadas: “[...] 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 [...]” (LAUB, 2011, p. 10). O detalhe, que possivelmente passaria anódino, antecipa emblematicamente o conflito da obra relativamente à transmissibilidade da memória e à representação do trauma: a fugacidade de uma nota de pé de página contrasta com a tragédia máxima que foi a Shoah. A proliferação de produções sobre o Holocausto revela a massificação do genocídio hitlerista e faz com que o narrador de *Diário* perceba uma exaustão do tema, questionando se ele próprio teria algo a acrescentar a respeito: “Eu também não gostaria

de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito”. (LAUB, 2011, p. 10).

Stefania Chiarelli (2013) dialoga com Vilém Flusser, judeu tcheco radicado no Brasil, e observa a “kitschização da suástica” como um dos efeitos do nazismo que mais se prolongou ao longo do tempo. A pesquisadora afirma que o uso frequente desse símbolo desassociado de seu contexto original indica algo perturbador: a transformação do Holocausto em um produto cultural a ser consumido e fruído acriticamente pela cultura de massa. Ao longo de *Diário*, observamos a constatação de Chiarelli (2013), uma vez que, na escola em que passa a cursar a oitava série, o narrador recebe anonimamente bilhetes antissemitas que replicam símbolos utilizados pelo movimento nazista, como a suástica. A inclusão descontextualizada de termos e de imagens antijudaicas ao imaginário social aponta para uma assustadora massificação cultural da Shoah e para a banalização do horror.

A pesquisadora brasileira indaga como proceder diante da necessidade de se falar sobre um evento cuja excessiva barbárie desafia os modelos tradicionais de representação e, ao mesmo tempo, aparece associado a elementos massificados pela indústria cultural. Dialogando com o texto “A literatura da exaustão”, de John Barth (1967), Stefania Chiarelli (2013) afirma que, principalmente após os experimentalismos das vanguardas do século XX, já era comum, entre os autores, a sensação de esvaziamento na literatura pós-moderna e o questionamento de se ainda restaria algo a ser dito. Ao invés de uma “postura apocalíptica”, Barth (1967) sugere aos escritores que, mediante o sentimento de exaustão, interpelem o passado e renovem criativamente os modelos repetidos ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, se as pessoas se dedicam a acrescentar detalhes aparentemente desimportantes – “notas de pé de página” – à história, já que há um esvaziamento – no sentido de que quase tudo já foi dito –, resta ao escritor a reinvenção daquilo que se encontraria exaurido. Como analisaremos adiante, a excessiva repetição da palavra Auschwitz ao longo de *Diário* reforça a ausência de termos equivalentes para o Holocausto, ao mesmo tempo em que potencializa a ideia de exaustão do tema. Por outro lado, ao trazer para dentro do romance as discussões em torno da reapropriação crítica do passado, Laub (2011) reflete uma genuína preocupação com o esvaziamento de sentido do Holocausto – do qual “ninguém mais aguenta falar a respeito” (LAUB, 2011, p. 101).

Na concepção de Stefania Chiarelli (2013), a retomada de temáticas aparentemente desgastadas comporta um sentido, sendo “precisamente em tal espaço que reside a diferença – ainda que mínima, ainda que um pequeno rastro, vislumbrado na nota de pé de página.” (CHIARELLI, 2013, p. 31). Levi (2004) já manifestava sua preocupação quanto à retomada do Holocausto e inquietava-se com a diferença cada vez maior “entre as coisas como eram ‘lá embaixo’ e as coisas como são representadas pela imaginação corrente, alimentada por livros, filmes e mitos aproximativos. Essa imaginação, fatalmente, desliza para a simplificação e o estereótipo.” (LEVI, 2004, p. 134). Assinalando a diferença em torno da reapropriação da Shoah, o narrador de *Diário* fala de sua impressão após a primeira leitura de *É isto um homem?* e externa que, por mais que diversas obras sobre Auschwitz tenham sido escritas, nenhuma seria capaz de expressar a natureza do horror como a de Primo Levi o faz:

[...] a primeira vez que li *É isto um homem?* e tive a impressão de que não havia mais nada a dizer a respeito. Não sei quantos dos que escreveram a respeito leram o livro, mas duvido que em qualquer desses textos exista algo que não tenha sido mostrado por Primo Levi. (LAUB, 2011, p. 96).

Ainda que outros escritores tratem do mal desvelado pela Shoah, relatando o período em que passaram pelos campos de concentração, o jornalista ratifica que nenhum poderia ir além da profundidade alcançada pelo autor italiano:

[...] há os livros de Bruno Bettelheim, Victor Klemperer, Viktor Frankl, Paul Celan, Aharon Appelfeld, Ruth Klüger, Anne Frank, Elie Wiesel, Imre Kertész, Art Spiegelman e tantos e tantos outros, mas de alguma forma eles não poderiam ir além do que Primo Levi diz sobre os companheiros de alojamento, os que estavam na mesma fila, os que dividiram a mesma caneca, os que fizeram a caminhada rumo à noite escura de 1945 onde mais de vinte mil pessoas sumiram sem deixar traço um dia antes da libertação do campo. (LAUB, 2011, p. 96).

Se, por um lado, para o narrador de *Diário*, os inúmeros livros, o cinema, as notas de pé de página e os testemunhos compilados aparentemente encarregaram-se de narrar as ocorrências da Segunda Guerra, por outro, a memória individual aparece na obra como um terreno jamais esgotado, como um detalhe “de pé de página” em que pode residir a diferença na abordagem do passado. Embora perceba uma saturação temática do Holocausto, o jornalista indaga se a relevância do relato residiria justamente no impacto do trauma coletivo na história individual de cada uma das pessoas ao seu redor:

Faria diferença se os detalhes do que estou contando são verdade mais de meio século depois de Auschwitz, quando ninguém mais aguenta ouvir falar a respeito, quando até pra mim soa ultrapassado escrever algo a respeito, ou essas coisas só têm importância diante das implicações que tiveram na vida de todos ao meu redor? (LAUB, 2011, p. 101).

Trazendo para dentro do romance as discussões em torno da representação de Auschwitz, o narrador resgata duas célebres citações de Theodor Adorno e do poeta israelense Yehuda Amichai, as quais atestam, respectivamente, a impossibilidade de se escrever poesia e de existir teologia após Auschwitz: “Adorno escreveu que não há mais poesia depois de Auschwitz⁴⁷, Yehuda Amichai⁴⁸ escreveu que não há mais teologia depois de Auschwitz.” (LAUB, 2011, p. 96). Partindo da afirmação de Walter Benjamin (2005), para o qual “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (2005, p. 40), Adorno (1998) formula em “Crítica cultural e sociedade”:

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética de cultura e barbárie: escrever poesia depois de Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até o conhecimento da razão pela qual hoje se tornou impossível escrever poesia. A reificação absoluta, que pressupunha o progresso do espírito como um dos seus elementos, está a preparar-se para absorver inteiramente o espírito. A inteligência crítica não é capaz de enfrentar este desafio enquanto se confinar a si própria numa contemplação auto-suficiente. (ADORNO, 1998, p. 26).

⁴⁷Para Rothberg (2000), essa seria a sentença adorniana mais citada – e a mais mal compreendida – por uma série de disciplinas que se apegam ao trecho “após Auschwitz” e o fazem soar como uma espécie de truismo de “nunca mais”. Rothberg (2000) enxerga a máxima adorniana como uma *cronotopia*, isto é, como uma constelação de conceitos que se transforma a si própria ao longo dos anos e combina elementos da estética – “escrever um poema” –, temporalidade – “após” – e local – “Auschwitz” – com um predicado moral ou politicamente avaliativo – “é bárbaro”. Em “*Engagement*”, Adorno (1973) contraria a “arte pela arte” e retoma a máxima dita em “Cultura e sociedade” (1949), afirmando que a arte que se crê autônoma nega sua relação com o real, ao mesmo tempo em que aquela que se enviesa pelo panfletário, trai as causas que a motivaram: “Eu não procuraria desculpar a frase: escrever-se lírica depois de Auschwitz é bárbaro; aí está negativamente confessado o impulso que anima a poesia engajada. [...] a poesia precisa resistir a esse veredicto; ser portanto de tal modo que não tome a si pela sua simples existência depois de Auschwitz, o cinismo. Sua própria situação já é paradoxal; e não apenas o modo de comportamento frente a ela. O excesso de sofrimento real não permite esquecimento; a palavra teológica de Pascal ‘on ne doit plus dormir’ deve-se secularizar [...]” (ADORNO, 1973, p. 64).

⁴⁸“Depois de Auschwitz”: “Depois de Auschwitz não há teologia: / das chaminés do Vaticano sai fumaça branca, / sinal de que os cardeais elegeram o seu papa. / Dos crematórios de Auschwitz sobe uma fumaça negra, / sinal de que Deus ainda não decidiu sobre a escolha/ do povo eleito. Depois de Auschwitz não há teologia: / os números nos antebraços dos prisioneiros do extermínio / são os números do telefone de Deus, / números dos quais não há resposta, / agora eles estão cortados, um por um. // Depois de Auschwitz há uma nova teologia: / os judeus que morreram na Shoá / tornaram-se semelhantes ao seu Deus/ que não tem forma nem corpo. / Eles não têm imagem nem corpo.” Publicado, em português, em: AMICHAÏ, Yehuda. *Terra e paz: antologia poética*. Trad. Moacir Amâncio. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018. p. 177.

Para Gagnebin (2006), nas obras subsequentes à *Dialética*, Adorno tentaria responder, sobretudo, a esta questão: como pode a filosofia ajudar a evitar que Auschwitz se repita? Isto é, como o pensamento filosófico pode resistir mediante as empreitadas totalitárias, as quais estão contidas no próprio esclarecimento, na própria racionalidade ocidental? A afirmação que conclui o ensaio “Crítica cultural e sociedade” soa peremptória ao ser lida de modo descontextualizado. No entanto, ao se inserir a máxima adorniana no fluxo do ensaio, como afirma Jeanne-Marie Gagnebin (2006), observa-se que o pensamento do teórico alemão se volta contra a produção poética “pacífica e pacificadora”:

Ora, no contexto do ensaio sobre “Crítica à cultura e à sociedade”, que é concluído por esta frase, tal sentença ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico – isto é, a necessidade da cultura enquanto instância negativa e utópica, contra sua degradação a máquina de entretenimento e de esquecimento (esquecimento, sobretudo, do passado nazista recente nessa Alemanha em reconstrução). (GAGNEBIN. 2006, p. 72).

Conforme afirma Gagnebin (2006), após a Shoah, a beleza lírica, ao tentar elevar a condição humana por meio da arte, transforma-se num engodo covarde diante dos milhões de mortos em Auschwitz. A contraparte ética e a exigência por resistência são incontornáveis às obras de arte pós-Holocausto. Como das obras de Primo Levi, do pensamento adorniano nasce a rejeição à ideia de que a linguagem e a razão, as mais nobres faculdades humanas, escapem, intactas, “em sua esplêndida autonomia”:

Criar em arte – como também em pensamento – “após Auschwitz” significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, tarefa por certo imprescindível, mas comum a toda tradição artística desde a poesia épica. Significa também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos (GAGNEBIN, 2006, p. 106).

Toda a produção cultural humana concebida após a Shoah emana de uma sociedade cujo logos – o aparato técnico-científico – foi capaz de produzir a maquinaria do horror máximo, do gaseamento e da carbonização de milhões de seres humanos. A arte, a crítica e a cultura deparam-se com o abismo da sociedade que produziu a reificação do humano em inumano, que retirou da morte todo o significado possível, transformando-a em algo gratuito e vazio. Como restituir à arte sua possibilidade ante a impossibilidade de uma

experiência de produção de sentido na era pós-bárbara, se toda criação humana é atravessada pela Catástrofe? Gagnebin (2006) retoma o *bilderverbot* adorniano – a proscrição de se fazer um poema após Auschwitz sem que se incorra em um ato de barbárie – e endossa o caráter paradoxal do testemunho acerca do Holocausto.

Assim, Gagnebin (2006) critica como a cooptação da Shoah pela indústria cultural é um meio de tentar torná-la facilmente assimilável enquanto produto a ser “consumido”. Para a pesquisadora brasileira, as obras de arte mais lúcidas que tratam da Shoah encerram em sua própria estrutura o paradoxo entre a necessidade de transmitir o ocorrido – e evitar que o Holocausto caia em desmemória – e a irrepresentabilidade⁴⁹ do evento traumático:

Adorno tenta pensar juntas as duas exigências paradoxais que são dirigidas à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração; mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que “o princípio de estilização artístico” torne Auschwitz representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso (como fazem sucesso, aliás, vários filmes sobre o Holocausto, para citar somente exemplos oriundos do cinema). (GAGNEBIN, 2006, p. 89).

Na obra de arte, as cenas de violência postulam um desafio à própria forma, pois são necessárias uma “reinvenção” da linguagem e uma postura disruptiva, para não se incorrer no risco de banalizar a experiência limítrofe. Para Ginzburg, “ao mesmo tempo em que não cabe representá-la [a violência] de modo superficial e direto, para não trivializá-la nem reduzi-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido.” (GINZBURG, 2010, p. 193). Na “Era das catástrofes”, a experiência traumática impacta a própria possibilidade de assimilação devido à desmesura e ao excesso do Holocausto. Com isso, representar tamanha barbárie significa uma renúncia às maneiras tradicionais de composição:

Representar a experiência da catástrofe em proporções tais como as que a História nos mostrou no século XX implica, necessariamente, uma renúncia aos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la. O questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos

⁴⁹Seligmann-Silva (2000) aproxima a inenarrabilidade do genocídio judaico ao conceito do sublime que, enquanto hipótese sensorial, caracteriza-se pelo estado de suspensão de nossa consciência na contemplação artística. Conforme assinala Gagnebin (2006, p. 79), essa associação nos remete à teologia negativa e ao sublime artístico, porém, apontaria não para um inefável, mas sim para um território “indefinível e movediço” pertencente ao humano e ao mal que um homem impôs ao outro. Assim, constitui-se um sublime “de lama e cuspe”, “um sublime por baixo, sem enlevo nem gosto.”

modos de representação e das formas artísticas tradicionais, está ligado a uma busca de renovação da expressão. (GINZBURG, 2012b, p. 236).

O conteúdo revolucionário de uma obra não deve ser abrigado em uma forma linear, pacificada dialeticamente e que culmina no alívio catártico que coloca cada coisa em seu lugar, já que o próprio discurso é abalado pela experiência do choque. A busca de renovação da expressão compreende a ruptura – decorrente do choque traumático – com a postura imparcial diante da matéria narrada. Uma vez que as narrativas marcadas pelo impacto da violência manifestam, na maioria das vezes, a descontinuidade e a fragmentação da forma, tais elementos “são importantes para desfazer qualquer impressão de normalidade que aos componentes da catástrofe histórica se pudesse atribuir. Para a catástrofe, guardemos a perplexidade, a inquietação, jamais a linearidade ou a banalização.” (GINZBURG, 2012b, p. 238).

Portanto, ao escritor compete questionar o modo como a violência extrema é incluída na literatura e não tornar a obra de arte mais um produto que fetichiza o sofrimento e o pasteuriza para o consumo cultural em larga escala. Enquanto “testemunha precoce”⁵⁰ dos acontecimentos, o escritor é instado a testemunhar e a tornar eloquente, por meio da literatura, aquilo que outros discursos não conseguiram visibilizar. Para subsidiar tal empreitada, ele é convidado não apenas a questionar o próprio modo como a violência é tratada na obra de arte, mas também a “encontrar formas adaptadas à transmissão da experiência intransmissível.” (RESNAIS apud DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 184).

Consoante Ginzburg (2010), Adorno propõe, em sua *Teoria Estética*, uma reavaliação de conceitos e perspectivas diante da manifestação da barbárie em todos os níveis de pensamento, inclusive, no formal. Nessa acepção, a obra de arte não é nem completa, tampouco uma totalidade conclusiva, mas sim algo aberto e fragmentário, cujo significado constrói-se por meio da relação entre suas partes:

⁵⁰Felman (2014) compreende o escritor como uma “testemunha precoce” dos acontecimentos. Para a pesquisadora estadunidense, a literatura seria um modo específico de testemunho e o discurso literário, uma maneira de conferir eloquência quando os outros meios são ineficazes. Portanto, percebendo que o conhecimento, embora disponível, não é capaz de criar visibilização, os escritores “com frequência sentem-se compelidos a testemunhar por meio de canais literários ou artísticos precisamente quando sabem, ou sentem intuitivamente, que no tribunal da história (e, agora acrescentarei, num tribunal de justiça) quando sabem que outros tipos de testemunhos, por diferentes razões, não obterão êxito ou que existiram acontecimentos que, por diferentes razões, não serão evidenciados”. (FELMAN, 2014, p. 129).

A inclinação à fragmentação pode encaminhar a forma para um senso de inconclusão, configurado como má infinitude, em que a atribuição de sentido para a experiência pode ser sempre precária e incerta. É a melancolia da forma: os elementos podem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e com o todo, mas não há uma definitiva maneira, nem uma última conclusiva. (GINZBURG, 2010, p. 186).

Nessa perspectiva, Adorno (2003) aponta a crise da objetividade literária, diante da qual a narrativa assume uma posição aporética: apesar de o romance exigir a narração, a linearidade do romance e a postura realista do narrador que pinta uma cena não seriam mais possíveis após os acontecimentos do século passado – a desintegração da experiência não permitiria uma narrativa linear e contínua. Embora o narrador deva apresentar domínio da matéria narrada, qualquer narrativa que intentasse dominar a traumática memória do pós-guerra seria recebida com desconfiança. Assim, o teórico frankfurtiano sinaliza a absoluta impossibilidade de uma postura serena e contemplativa diante do objeto lido: “a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação.” (ADORNO, 2003, p. 61).

Em *Diário da queda*, Laub (2011) rejeita a postura contemplativa diante da violência e elabora uma obra compatível com a temática da Shoah, na direção apontada por Adorno (2003), de uma isomorfia entre o conteúdo traumático e a forma literária. Desse modo, além de trazer à tona as aporias em torno da representação do sofrimento dos milhões de vítimas do Holocausto, o escritor gaúcho incorpora ao romance os desafios impostos à arte e utiliza uma forma inacabada; evita a totalidade e a linearidade; prefere, antes, a incompletude. Assim, observamos o uso da disposição fragmentária e das lacunas relativas à experiência concentracionária como maneiras de captar a descontinuidade entre o horror experienciado pelo sobrevivente e sua tradução para a esfera linguística.

6.1 O *DIÁRIO*, MÚLTIPLAS QUEDAS

A partir da fotografia de Kevin Trageser, Warrakloureiro constrói a capa de *Diário da queda* para a edição da Companhia das Letras, de 2011. Na imagem, reproduzida a seguir, um prego atravessa um livro semicerrado, de baixo para cima. Essa composição

gráfica é sabidamente um material extraliterário, mesmo assim, nos remete, com seu tom acinzentado, a uma colocação barthesiana. Ao encaixarmos um prego em uma superfície cuja irregularidade impossibilita antevermos com clareza os desdobramentos posteriores dessa atitude (em uma madeira, por exemplo), esse material irá reagir de algum modo, nem sempre previsível:

Se você mete um prego na madeira, a madeira resiste diferentemente conforme o lugar em que é atacada: diz-se que a madeira não é isotrópica. O texto tampouco é isotrópico: as margens, a fenda, são imprevisíveis. Do mesmo modo que a física (atual) precisa ajustar-se ao caráter não-isotrópico de certos meios, de certos universos, assim é necessário que a análise estrutural (a semiologia) reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios. (BARTHES, 1987, p. 50).⁵¹

Na parte interna desse fascículo que compõe a capa de *Diário*, tal qual a madeira, cada parte da escrita perfurada resiste/reage de modo diferente. Nos veios não isotrópicos da tessitura textual, sobressai uma palavra – *othe* –, à qual, se acrescentarmos a letra *r* ao final, podemos ler uma palavra da língua inglesa – *other*. Tal vocábulo, por sua vez, poderia nos remeter a três acepções possíveis: a primeira, relativa à alteridade, ao outro, a alguma coisa distinta ou diferente de algo já posto ou dito; a segunda, sinônimo de *further*, *additional*, sugere o acréscimo. Esse último significado corrobora com a ideia de continuidade e de adição de elementos ao longo da obra laubiana; a terceira – e menos conhecida – acepção é a do verbo *to other* – ou *othering* –, o qual significa tratar alguém – um imigrante judeu, por exemplo – pertencente a outra cultura como fundamentalmente diferente, enfatizando o distanciamento.

No frontispício do livro, a parte pontiaguda do prego atravessa o vocábulo e, de forma perfurante, transpõe a quase-palavra *other*, o outro, o encontro com a alteridade. A potencialidade semântica de *other* aponta, ainda, para ambivalência da própria condição do romance laubiano, o qual aponta a um só tempo para a “outra” realidade além da ficcional – a extratextual – e, sem resolução dialética, autoriza a leitura da obra sob a perspectiva da autoficção. Logo nas primeiras páginas do romance encontramos a dedicatória: “Para o meu pai”. O pronome possessivo e o substantivo – “meu pai” – remetem também à dupla existência do diário: objeto ficcional destinado ao filho ainda

⁵¹Agradecemos ao Prof. Wilberth Salgueiro (Bith) pela valiosa contribuição dada durante o Exame de Qualificação, realizado em julho de 2021.

por nascer e dedicado ao pai do narrador, acometido pelo Alzheimer; e livro do escritor Michel Laub, endereçado ao pai, Werner Laub.

Figura 2: fotografia da capa de *Diário da queda*
(1.ed. Co+mpanhia das Letras, 2011)



Fonte: acervo pessoal (2020)

O título de *Diário da queda* capitula um gênero – o diário pessoal – que, tornado público, convida a um *voyeurismo* impune da individualidade alheia. Embora as chamadas “escritas de si” remontem à Antiguidade, somente no século XIX esse gênero foi adotado como um exercício social e educativo. Incentivado como escrita confessional e supervisionada por censores, o diário íntimo era mantido, sobretudo, pelas jovens burguesas e aristocratas que tinham acesso à educação. Os/as diaristas, geralmente pertencentes às camadas mais instruídas da população, assim, passaram a optar por esse “foro íntimo” para registrar acontecimentos, reflexões e impressões. Maurice Blanchot (2005, p. 270) adverte, em “O diário íntimo e a narrativa”, que tal escrita de si obedece a uma “regularidade feliz”, a “uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina”.

Barthes (1988), por sua vez, afirma que a escrita de um diário íntimo é marcada pelo solipsismo, por um apego francamente narcisista aos acontecimentos e por uma aparente espontaneidade inicial, a qual se desfaz em mera encenação – para o autor, o

“eu” do diário é sempre uma “pose”. Na concepção do ensaísta, o diário constitui-se enquanto espécie de álbum, cujas folhas seriam dispensáveis ao infinito e comportariam o inessencial do mundo. O crítico francês, então, indaga: “Como redigir um diário sem egotismo?” (BARTHES, 1988, p. 370). Segundo Evando Nascimento (2010), na perspectiva barthesiana, a saída para esse monólogo dar-se-ia pelas vias da reescrita e da reinvenção literária: “com a única condição de trabalhá-lo até a morte, até ao ponto extremo da exaustão, como um texto quase impossível: trabalho ao fim do qual talvez o Diário assim mantido em nada se pareça com um Diário.” (BARTHES, 1995, p. 1014 apud NASCIMENTO, 2010, p. 63).

Ao lado da “gravidade” atribuída à escrita do diário por Blanchot (2005) – para o autor, o diarista se enclausura em si mesmo, em um exercício estéril, “em que não se viveu nem se escreveu, duplo malogro a partir do qual o diário reencontra sua tensão e sua gravidade” (p. 275) – e da superfluidade desse registro – “egotista” – imputada por Barthes (1988), Philippe Lejeune (2008), em uma perspectiva que se aproxima da cláusula estabelecida por Blanchot (2005) para esse gênero, concebe o diário íntimo como uma “série de vestígios datados” e afirma que, sem a marca cronológica, ele “não passa de uma simples caderneta” (LEJEUNE, 2008, p. 260). Lejeune (2008) destaca o caráter descontínuo, lacunar e redundante do diário pessoal – incapaz de resumir, de subsumir o idêntico sob um conceito, a escrita desse gênero seria presa à repetição ordinária da própria vida:

Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa. Os únicos traços formais invariáveis resultam da definição aqui proposta: a fragmentação e a repetição. (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Wander Mello Miranda (2013) destaca que, além de um desejo inicial de não ser levado a público, a escrita do diário é caracterizada por uma organização cronológica e por uma assiduidade na descrição de acontecimentos reais e de impressões íntimas de seu autor. Devido ao título e ao uso da primeira pessoa, o romance laubiano remete ao tom confessional de um diário e, em virtude de sua composição fragmentária e disposta em notas, à aparente espontaneidade de tal gênero. No entanto, não obstante o narrador da obra também tenha algo a registrar, seu relato obedece às datas esparsas no lapso temporal entre o evento fundador – a queda de João – e o presente da enunciação.

Lembremo-nos de que o diário não se resume a uma forma individualista e burguesa que, tornada pública, instiga a curiosidade do leitor. O gênero encerra, sob a perspectiva notadamente individual, o registro de uma época, dos acontecimentos, da sociedade. O diário pessoal pode nos fornecer dados sobre os aspectos culturais e políticos do período histórico no qual o diarista estava inserido e servir, assim, como meio de apreendemos momentos que dizem respeito à coletividade, pelas vias da percepção subjetiva. Exemplo desse trânsito entre o individual e o coletivo pode ser encontrado nos *Diários (1909-1923)* de Franz Kafka, na já bastante referenciada entrada do dia 2 de agosto de 1914, em que o escritor faz alusão direta a um acontecimento da Primeira Guerra Mundial e, em seguida, faz nota de uma atividade cotidiana: “2/8/14 A Alemanha declarou guerra à Rússia. – À tarde, natação.” (KAFKA, 1990, p. 332).

Conforme assinala Lejeune (2008), é mais frequente o interesse pelos diários de personalidades. No entanto, devido à renovação do trabalho com as fontes históricas⁵², os registros quotidianos de pessoas anônimas também passaram a ser valorizados – em 1947, por exemplo, tornou-se mundialmente conhecido o *Diário de Anne Frank*. Lejeune, inclusive, foi um dos pioneiros nas pesquisas com esse tipo de material. A promoção das fontes ordinárias a registros importantes para a compreensão do passado coincidiu, também, com o avanço da História Oral, a partir de 1980. No Brasil, os trabalhos que lançam mão desse tipo de artefato são ainda incipientes e, como esclarece Fernanda Jaime Andrade (2015), os diários mais estudados são os de personalidades históricas – como é o caso de D. Pedro II e do presidente Getúlio Vargas.

Embora Laub (2011) lance mão de alguns recursos formais tipicamente encontrados em um diário – a fragmentação e a repetição, por exemplo –, a obra se distancia morfológicamente desse gênero. O romance laubiano não é “egotista” ou comporta reflexões inessenciais, como criticado por Barthes (1988); tampouco é preso à linearidade dos dias e ao compromisso firmado com o calendário, conforme a definição de Blanchot (2005). Por outro lado, Laub (2011) segue a tradição diarista de abordar um acontecimento coletivo sob a perspectiva individual. A temática da Shoah recusa-se a ser encerrada pacificamente na “regularidade feliz” da esfera cotidiana e, contra a

⁵²Devido, sobretudo, aos estudos da Escola dos Annales, na França, foram possíveis novas abordagens históricas. Com isso, diversos campos do saber passaram a se valer das “escritas de si” como recurso de pesquisa sobre o passado.

naturalização dos fatos que esse gênero pode encerrar, a forma fragmentária de *Diário* manifesta o impacto, na escrita, diante da rememoração da catástrofe.

Assim, partindo da sensação de lacuna e de ausência impostas pelo tema, o próprio sujeito da narrativa laubiana não se constrói a partir de uma inteireza identitária. Não obstante o uso da primeira pessoa, *Diário* escapa à esfera narcísica, sendo construído como uma “espiral da memória” em que dialogam, de modo não linear, três histórias distintas – do avô sobrevivente, do pai doente e do narrador –, as quais transitam entre o trauma histórico individual e coletivo. Diante do imperativo de se escrever a história a contrapelo, isto é, de modo que ela seja narrada na perspectiva dos vencidos – ou, seguindo a classificação de Levi (2004), dos “afogados” –, a obra laubiana contribui nessa empreitada ao fugir do relato “egotista” de um diário e dar voz às gerações afetadas pelo trauma da Shoah. Para Bruno Bianchi (2017), em *Diário*:

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*. (BIANCHI, 2017, p. 55).

Os capítulos de *Diário* mantêm um núcleo constante, os quais podem ser segmentados entre “algumas coisas” e “eu sei”, conforme observa Rafael Barreto (2016). Dessa forma, o narrador diz de si – de algo que sabe –, dizendo igualmente coisas sobre os outros – sobre o avô, o pai e as demais personagens que aparecem ao longo da narrativa. A obra é dividida em fragmentos assim denominados: “Algumas coisas que sei sobre o meu avô” (composto por parágrafos numerados de 1 a 38), “Algumas coisas que sei sobre meu pai (de 1 a 31), “Algumas coisas que sei sobre mim” (de 1 a 31), “Notas 1” (não numeradas), “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô” (de 1 a 22), “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai” (1 a 28), “Mais algumas coisas que sei sobre mim” (1 a 26), “Notas 2” (não numeradas), “Notas 3” (não numeradas), “A queda” (1 a 35), “O diário” (o mais longo dos capítulos, estendendo-se de 1 a 40).

O uso do pronome indefinido “algumas” (“Alguma coisa que sei sobre...”) no título de seis dos onze capítulos do romance confere um caráter indeterminado às sessões, ao mesmo tempo em que reforça o aspecto lacunar da obra. Sem pretensões de totalidade – a qual poderia ser expressa com títulos como: “Todas as coisas que sei sobre...” – a disposição de tais trechos opera de forma similar à da memória e, assim, assume um aspecto lacunar. Da mesma maneira, o acréscimo do advérbio “mais” ratifica a ideia de repetição e de retomada, conferindo ao romance uma estrutura espiralada, além de apontar a inesgotabilidade da matéria tratada.

O arranjo descendente dos trechos – divididos entre “avô”, “pai” e “mim – sugere uma tentativa de organizá-los cronologicamente, todavia, isso cai por terra quando vemos que o diálogo em três tempos não encerra um caráter linear. Embora os títulos denotem uma divisão entre as gerações do romance, o deslizamento entre as lembranças evocadas pelo narrador faz com que a ordem cronológica ocupe um segundo plano e que não haja uma separação rigorosa entre as memórias do avô, do pai e do filho. Na concepção de Milena Borba e Alfeu Sparemberger (2020), a estrutura da obra, que parte de fragmentos numerados em sequência e reunidos em blocos, aponta para um “método arqueológico”, cuja recolha dos rastros indica a quebra de um “sistema linear e cronológico”. Com isso, os pesquisadores concluem:

As memórias dos blocos misturam-se numa dialeticidade das diferentes memórias, que lembra a operação da espontaneidade do pensamento/memória, que é marcado pela relação entre o lembrar e o esquecer. O relato não resulta de uma linearidade temporal; longe disso, dá-se no espaço como uma topografia, como uma constelação da retórica em que é construído o momento da lembrança de (re)contar os fatos, e que, do mesmo modo, significa-se como uma posição política contra o enquadramento positivista do progresso. (BORBA; SPAREMBERGER, 2020, p. 82).

A obra laubiana é composta por sentenças longas e repletas de polissíndetos, principalmente pelo uso da conjunção coordenativa aditiva “e”, a qual reforça a ideia de acréscimo no romance. Como nos seguintes trechos: “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.” (LAUB, 2011, p. 9, grifos nossos). Em outro excerto, percebemos a ideia cumulativa não apenas das produções culturais referentes a Auschwitz, mas também das tragédias ao longo do tempo. Nesse caso, o narrador menciona os sortilégios na vida de uma amiga da avó: “[...] *e* passou mais cinco ou dez anos no asilo, *e* nesse período quebrou uma perna *e* depois a bacia *e* pelo menos três

pneumonias *e* um infarto *e* um derrame antes de morrer” (LAUB, 2011, p. 14, grifos nossos).

Laub (2011) lança mão desse recurso em diferentes momentos da narrativa, os quais remetem tanto ao “acúmulo de catástrofes” ao longo da história quanto descrevem as catástrofes individuais na vida das diferentes personagens do romance. Exemplo disso ocorre na conversa entre o narrador e o pai de João, na qual este conta àquele sobre a morte da esposa. O uso da conjunção adiciona novos acontecimentos relacionados à doença da mulher, ao mesmo tempo em que reproduz a rápida progressão do câncer que a acomete:

A mãe de João morreu antes dos quarenta anos, quando João era pouco mais que um bebê, um câncer que começou no seio esquerdo *e* se espalhou por ossos e tórax, *e* nos últimos meses ela ficou quase todo o tempo em casa, o pai preferiu isso a mantê-la no hospital, *e* depois da morte dela o pai se mudou para um apartamento menor *e* não levou nenhum dos móveis antigos porque tudo lembrava a mãe. (LAUB, 2011, p. 17, grifos nossos).

Dentre os recursos narrativos utilizados pelo escritor gaúcho, destacamos ainda o suspense, como nos trechos abaixo, em que o narrador descreve a briga com a terceira esposa: “[...] e olho para o rosto dela (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e então faço o que preciso fazer” (LAUB, 2011, p. 141). Por meio da interrupção da sequência de ações – “o que preciso fazer” –, o leitor é levado a acreditar que o desentendimento culminará em uma agressão à companheira, dada a vida pregressa do narrador – de violência associada à embriaguez. No entanto, o jornalista retoma o relato na página seguinte, revelando que desviou o punho do rosto da esposa: “porque é penoso olhar para a sua mulher, o nariz dela, o olho direito e o olho esquerdo, a boca e os dentes e o rosto inteiro que você poderia ter atingido e desfigurado se no último instante não desviasse o punho e acertasse o colchão a um centímetro dela.” (LAUB, 2011, p. 142).

Retomar o passado e revolver os acontecimentos nele contidos – a queda de João, a história do avô e os conflitos em torno da herança judaica – significa, para o narrador, buscar o que seria a origem de suas falhas e ruínas na vida adulta. Dentre elas, a dependência do álcool, a perda de um emprego, o fim dos dois primeiros casamentos, um acidente de carro e a quase agressão à terceira esposa. No dia seguinte ao episódio da briga, o jornalista recebe o ultimato da companheira para que parasse de beber, caso contrário, não poderiam continuar o relacionamento, tampouco ter um filho. Partindo do

sentimento de responsabilidade despertado pela doença do pai e mediante o chamado da terceira mulher, o narrador sabe que seguir adiante significa não repetir os erros do passado.

Após embriagar-se e dormir em um banco da praça, com o resultado dos exames do pai debaixo do braço, o jornalista afirma que, daquele momento em diante, tudo já havia mudado: “a primeira manhã em que levantei com a consciência da responsabilidade, como meu pai passaria os dias, quem cuidaria dele.” (LAUB, 2011, p. 115). O narrador decide ir até a cidade natal para dar a notícia do Alzheimer pessoalmente ao pai. A ida a Porto Alegre é o ponto de partida dos recuos temporais, por meio dos quais o narrador revive o modo como se sentiu aos catorze anos.

Essa idade marca o início de uma jornada autodestrutiva, em que o narrador passa a se embriagar e a brigar com estranhos, valendo-se de uma “força que se mistura com a coragem, que é quase um desejo de se machucar junto com o seu oponente.” (LAUB, 2011, p. 139). Embora o momento que desencadeia a maioria dos problemas do narrador remonte aos catorze anos, esse mesmo período assinala uma melhora significativa na relação do narrador com o pai. Essa, inclusive, é época em que as conversas e experiências familiares constroem a possibilidade de ele conceber a relação entre um pai e um filho como diferente daquela que foi, no passado, arruinada pelo avô.

A partir das reflexões despertadas pela ida a Porto Alegre, o narrador reconstitui não apenas sua queda em virtude do alcoolismo, mas também os conflitos e “quedas” das três gerações de sua família. Além de compor o título da obra e de nomear um dos capítulos finais do romance, a queda comparece em diversos trechos da narrativa, apresentando-se como uma espécie de “imagem pregnant”. Walnice Nogueira Galvão (2018, p. 737) caracteriza brevemente tal recurso retórico como um “condensado de sentido” que, ao aparecer, conecta a história das personagens e “traz consigo um senso de revelação, iluminando o rastilho de toda narrativa [...]”. De forma similar ao conceito apresentado pela pesquisadora, no romance, o símbolo “queda” impregna toda a narrativa e se amplifica, passando à metáfora da morte, das perdas e das quedas físicas e morais das personagens.

A viagem de avião a Porto Alegre é mencionada no capítulo “A queda”, o qual é iniciado pelas preferências – pelas “quedas” – do narrador em relação ao álcool. A primeira frase do capítulo é, inclusive, sobre bebidas alcoólicas: “Minha bebida preferida já foi uísque.” (LAUB, 2011, p. 114). Ainda no trecho intitulado “A queda”, o narrador

descreve seu desapareço pelas viagens de avião, a angústia que precede ao embarque e o medo de que ocorra um acidente aéreo:

Eu sempre detestei aviões. Eu detesto tudo o que envolve uma viagem dessas: o taxista, a fila em zigue-zague, as bacias para metais, o túnel, o cheiro de óleo. Eu passo dias angustiado por antever o momento em que o assento fica leve, e a altitude diminui o tremor, e o barulho contínuo e obsoleto das máquinas que sempre parecem operar no limite, e o sanduíche e o guardanapo e o plástico e o gás doce, e a roupa dos comissários de bordo, e os resultados de vendas em conversas de gerentes de cidades de médio porte, e a janela e os fios de água que viram tempestade numa noite eterna em que você está a bordo de uma caixa de ar comprimido, eu despencando no espaço rumo a um descampado escuro onde nem minha arcada dentária será reconhecida, quinhentos metros, duzentos metros, a velocidade que não é nem possível de imaginar um instante antes dos olhos fechados para o impacto e a explosão. (LAUB, 2011, p. 127).

A queda de avião – que não ocorre – é narrada por meio de uma gradação das ações – do transporte ao aeroporto até a explosão da aeronave – e pela enumeração das sensações a ela associadas, as quais aumentam a tensão e assinalam a angústia do passageiro. O cheiro do óleo; o assento mais leve; o gosto adocicado da bebida e o sabor do sanduíche; os barulhos da conversa alheia e os assustadores ruídos do motor que opera à exaustão; a observação da indumentária dos comissários de bordo e da chuva que inicia como “fios d’água” na janela e culmina em uma tempestade: tudo constrói uma imagem de apreensão diante do desastre iminente, no qual o avião e os tripulantes despencariam “no espaço rumo a um descampado escuro”.

Ao receber por e-mail o resultado dos exames do pai, o narrador vai a um bar e se embriaga. O torpor provocado pelo álcool faz com que, abraçado aos registros médicos, o jornalista se veja – caia – em uma situação similar à da queda do avião: “apenas eu e o silêncio agora, eu deitado e o torpor que está por vir, é só querer, é só fechar os olhos e pensar num lugar escuro e isolado e um balanço morno e lento e constante rumo ao nada” (LAUB, 2011, p. 59). Além disso, a descrição de um possível desastre aéreo remete à de outro evento que não acontece, mas que também é conjecturado pelo narrador: o naufrágio do barco em que o avô sobrevivente imigrou para o Brasil na década de 1940. De modo similar ao do acidente de avião – em que a chuva se tornaria uma tempestade e uma “noite eterna” –, o navio afundaria devido a uma “tempestade de madrugada” que faria com que os tripulantes acabassem também no escuro, “num turbilhão escuro de gelo” (LAUB, 2011, p. 8).

Em ambos os casos, as vítimas – o narrador e seu avô – não seriam apenas mortos em desastres, mas também esquecidos e apagados da história. Nos destroços do avião, nem mesmo a arcada dentária possibilitaria o reconhecimento do corpo do narrador, ao passo que, graças ao navio afundado, o avô perderia a chance de figurar em qualquer “lembração além de uma estatística”:

Não sei quantos dias durou a travessia, se ventou ou não, se houve uma tempestade de madrugada e se para ele fazia diferença que o navio fosse a pique e ele terminasse de maneira tão irônica, num turbilhão escuro de gelo e sem chance de figurar em nenhuma lembrança além de uma estatística — um dado que resumiria sua biografia, engolindo qualquer referência ao lugar onde foi criado e à escola onde estudou e a todos esses detalhes acontecidos no intervalo entre o nascimento e a idade em que teve um número tatuado no braço. (LAUB, 2011, p. 8).

A imagem do navio vindo a pique e afundando – com o sobrevivente a bordo – reforça o paralelo entre o avô do narrador e Primo Levi, por aludir às duas categorias presentes nos campos de concentração: a dos “afogados” e a dos sobreviventes. O conhecido binômio foi inicialmente cogitado por Levi como título para *É isto um homem?*⁵³, mas acabou nomeando o nono dos dezessete capítulos do relato. Além disso, intitula sua última obra, de 1986, *I sommersi e i salvati*⁵⁴. Embora não tenha sido adotado nas traduções brasileira e portuguesa – *Os afogados e os sobreviventes* e *Os que sucumbem e os que se salvam*, respectivamente –, as categorias dos “submersos” e dos “salvos” reforçam o paralelo entre o afogamento daqueles que sucumbiram nos *Lager* e os que se “salvaram” do “naufrágio”.

Para Levi (2004), os “afogados” são as verdadeiras vítimas, aqueles que afundaram e pereceram nos campos de concentração. Passando por uma espécie de “naufrágio espiritual”, eles não figuram em “nenhuma lembrança além de uma estatística”, enquanto os sobreviventes testemunham – em nome dos que não puderam fazê-lo – sobre o horror incomensurável experienciado nos campos de concentração. As categorias de

⁵³Nas edições brasileiras, enquanto no capítulo de *É isto um homem?* a tradução de “*I sommersi e i salvati*” é “Os submersos e os salvos”, para o título do livro de 1986 foi escolhido *Os afogados e os sobreviventes*.

⁵⁴Como nos lembra Anna Basevi (2020), *sommersi*, – “submersos” – faz parte do léxico e da intensa intertextualidade da obra de Levi (1988) com o “Inferno” de Dante. Inclusive, a pesquisadora cita alguns versos da *Divina Comédia* que contemplam o vocábulo: “*Di nova pena mi conven far versi/ e dar materia al ventesimo canto/ de la prima canzon ch'è d'i sommersi*”. (DANTE, Inf XX, v. 1-3). Na edição de José Pedro Xavier Pinheiro, “submersos” é traduzido como “perversos”: “Nova pena convém dizer em versos/ E dar matéria ao meu vinteno canto/ Do cântico onde punem-se os perversos.” (DANTE, Inf XX, v. 1-3).

“afogados”/“submersos” e “sobreviventes”/“salvos” reorganizam os tipos humanos geralmente encontrados no mundo “normal”:

Há um fato que nos parece notável. Resulta claro que entre os homens existem duas categorias, particularmente bem definidas: a dos que se salvam e a dos que afundam. Outros pares de contrários (os bons e os maus, os sábios e os tolos, os covardes e os valentes, os azarados e os afortunados) são bem menos definidos, parecem menos congênitos e, principalmente, admitem gradações intermediárias mais numerosas e complexas. (LEVI, 1988, p. 89).

Ao longo do romance laubiano, a recuperação dos acontecimentos – com acréscimo de novos detalhes e perspectivas – e a ligação entre as imagens suscitadas conferem uma estrutura espiralada à obra. Assim, observamos o diálogo – recorrente – não apenas na associação entre a história do avô sobrevivente e a de Levi, mas também na relação existente entre outros elementos apresentados no decorrer da narrativa. A areia da casa de praia da família do narrador em Capão da Canoa – frequentada durante as férias –, por exemplo, evoca aquela na qual João foi enterrado pelos colegas diversas vezes, na escola judaica. O tanque de areia do colégio onde o narrador passa a cursar a oitava série, aliás, comparece no romance como elemento associado à prática de humilhações e de violência escolar:

Na escola nova havia um tanque de areia estrategicamente posto ali, e acho até que isso é obrigatório na planta arquitetônica de qualquer escola, um lugar onde se possa enterrar alguém até o pescoço, onde se possa pisar e chutar alguém mais fraco que está caído e há muito desistiu de se defender. (LAUB, 2011, p. 88-89).

Ao mesmo tempo, a recorrente violência sofrida por João no tanque de areia da escola judaica alude àquela pela qual o avô passou durante o período concentracionário, na medida em que o neto se refere ao sobrevivente como um “*grão de areia* submetido à história” (LAUB, 2011, p. 81, grifos nossos). A imparidade da violência de Auschwitz ecoa não apenas no ambiente educacional, mas também nos comportamentos agressivos do narrador ao longo de sua vida. Para Bárbara Santos (2018, p. 52), os atos violentos do narrador “reproduzem Auschwitz, como se pudessem potencialmente chegar a esse nível de barbárie, bastasse um estímulo ou a conquista de poder.”

Após o acidente no aniversário de João, o narrador aproxima-se do aluno bolsista e, com o tempo, tornam-se amigos. Ao descrever uma tarde na piscina de sua casa acompanhado pelo colega de escola, o narrador tenta captar a perspectiva do amigo

durante o mergulho do trampolim, destacando as sensações do adolescente diante da “queda no vazio”:

[...] João levou algum tempo para decidir fazer: quase dois metros de altura, o sol se pondo do lado oposto, o vento e os mosquitos e o cheiro que a grama cortada tem depois de um longo dia de calor, e eu dizendo pode vir que não tem mistério, ele agachado, concentrado, os olhos abertos, a força toda na panturrilha, um pulo para a frente como se não houvesse gravidade e uma queda no vazio cuidando para não soltar o ar. (LAUB, 2011, p. 36).

No trecho seguinte, o narrador correlaciona as duas “quedas” de João: o acidente em sua celebração de aniversário e o mergulho do trampolim. Nesse último, João está de olhos abertos, concentrado na nova experiência e é amparado pela voz do narrador que desmistifica o potencial de dano da altura de quase dois metros do trampolim até a piscina – “pode vir que não tem mistério”, diz o narrador ao novo amigo. Já durante a queda em seu aniversário, o adolescente está de costas e é desamparado pelos colegas que o arremessam para o alto. Diferentemente de seu pulo na piscina, após cair no chão em seu aniversário, de olhos fechados e sem reação, João é abatido pela gravidade e pela ausência de qualquer “empuxo” que o possibilite emergir da humilhação sofrida em frente à família e aos convidados: “[...] ele ficou no chão de olhos fechados até que alguém dissesse para que todos saíssem de perto porque talvez ele houvesse se machucado.” (LAUB, 2011, p. 13).

João dissipa o medo da altura – que o acompanhara desde o acidente –, pula do trampolim e “cai” na piscina. Para o narrador, a atitude do amigo funciona como uma espécie de prática ritualística por meio da qual o adolescente renasceria simbolicamente:

Tem gente que abre os olhos debaixo da água, gente que prefere não abrir, e não sei se faz muita diferença quando você está sendo levado para o fundo e precisa ter paciência até que a velocidade diminua e você pare em meio às bolhas e comece a voltar ajudado pelo empuxo. Você impulsiona o corpo em movimentos longos dos braços e sente as pernas e o estômago, e quando emerge na luz olha para a borda e as cores nunca pareceram tão vivas, o reflexo da água que brilha e se mexe nos azulejos e o som do cloque das marolas e o gosto de cloro em seu nariz, e o medo que você teve durante a tarde inteira e todas as tardes anteriores desde o dia da queda na festa de aniversário se dissipa como se você tivesse nascido de novo. (LAUB, 2011, p. 36).

Em outro trecho do romance, o narrador relembra uma tarde em que vai nadar no mar com o pai, em Capão da Canoa. No trecho, a descrição dos elementos – a escolha de

fechar os olhos, o reflexo da luz, a presença da água etc. – conecta a experiência das duas personagens ao mergulho de João:

Meu pai sempre gostou de nadar. No verão ele me convidava para caminhar no fim da tarde. A areia dura facilita e dá uma sensação de dor até boa nos pés, você cria casca, nós contávamos os postos de salva-vidas, dez para ir e dez para voltar, depois o banho em frente à nossa rua, a água morna e o corpo levado muito devagar pela correnteza, e você fecha os olhos e solta o ar quando a onda passa, e sente os músculos quando começa as braçadas de crawl e peito, meu pai respirando mais alto que eu, depois da arrebentação é quieto e se enxerga a areia e a luz no poste em frente aos cômodos e ao lado da grama onde está um cavalo magro e cansado e meu pai é magro e também está cansado e o cabelo dele é liso e os lábios como que murchos mas ele está sorrindo e diz com a voz límpida que foi um dia bom e está na hora de voltar. (p.?)

Devido ao cenário aquático e à ideia de o corpo ser levado/afundado – “quando você está sendo levado para o fundo”, no mergulho de João; e “ser levado pela correnteza”, na natação com o pai –, ambas as experiências conectam-se ao possível naufrágio do avô, o qual, conforme dito anteriormente, remete à classificação dos “submersos” como aqueles que sucumbiram nos *Lager*. Além disso, o narrador acumula, desde a adolescência, perdas decorrentes do alcoolismo, o que reforça a presença do líquido como elemento de dissolução e de “liquidação” dos indivíduos.

Desse modo, percebemos que, no romance de Laub, cada personagem experimenta sua própria queda – ou sua própria submersão –, a qual se repete de maneiras diferentes, mas remete sempre à maior de todas: Auschwitz. Para Lenira Menda (2013), o próprio título do romance é altamente significativo, pois além de capitular ao acidente do colega João e aos traumas desencadeados pelo evento, remete às sucessivas quedas nas gerações da família do narrador: “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.” (MENDA, 2013, p. 29).

Assim, em outros trechos do romance, “a queda” relaciona-se não apenas ao acidente de João, mas também às diferentes “quedas” ao longo da vida do narrador, as quais são quase sempre associadas ao alcoolismo. O narrador relata como, por exemplo, se deixa cair embriagado e sozinho, em um canto do gramado, durante uma festa de um colega de escola:

Eu comecei a beber aos catorze anos, [...] a primeira vez de verdade foi numa festa logo no início das aulas. [...] eu misturei a cachaça com vodka e um vinho com embalagem de papelão que deixava os dentes roxos e antes das onze já

tinha me arrastado até o jardim e procurado um canto escuro e sentado com a pressão baixa e ninguém me acharia ali depois que eu me deixasse cair sem ajuda porque ainda nem conhecia direito os colegas. (LAUB, 2011, p. 63-4).

Já casado com a terceira esposa, o jornalista chega em casa ao amanhecer e cai na cama, de sapatos e alcoolizado: “entrar em casa e não ter vergonha de cair na cama de sapatos até que a sua terceira mulher resolva dar um basta nisso” (LAUB, 2011, p. 138). Mais adiante na narrativa, o homem de meia-idade repete mais duas vezes a informação de que “caiu na cama de sapatos”: “A minha terceira mulher acorda e pergunta onde eu estava antes de cair na cama de sapatos. Ela pede explicações para o fato de eu ter caído na cama de sapatos nos dois dias anteriores”. (LAUB, 2011, p. 140).

O narrador cai sobre a cama, embriagado e com os pés ainda calçados. Além da repetição da queda, o detalhe dos sapatos reforça o paralelo entre as quedas do narrador, do avô e a de Levi, uma vez que, para o autor italiano, a morte em Auschwitz “começava pelos sapatos” (LAUB, 2011, p. 77). Tal afirmação refere-se ao fato de que os prisioneiros recém-chegados ao Campo tinham apenas alguns segundos para escolherem um par de sapatos que se fosse apertado ou folgado demais poderia provocar feridas nos pés. Com as extremidades lesionadas e impossibilitados de trabalhar, os detentos eram mandados à enfermaria, de onde certamente não escapariam de uma eventual seleção para as câmaras de gás. Além disso, a relação entre o avô do narrador e Levi é amplificada por meio do relato do suicídio de ambos os sobreviventes, pois o avô cai sobre a escrivaninha – “meu avô caído na escrivaninha” (LAUB, 2011, p. 134) –, enquanto Levi⁵⁵ cai da escada de seu prédio, em um acidente que “poucos biógrafos julgam como acidental” (LAUB, 2011, p. 77).

Em *Diário*, o narrador compara a vida de Primo Levi à do avô. Ao contrário deste que se manteve em absoluto silêncio, aquele decidiu registrar, por meio de sua obra, os detalhes da rotina no campo de concentração. Após a libertação em 1945, Levi testemunhou o que viveu em Auschwitz por meio da literatura, publicou treze livros, tornou-se conhecido e premiado como escritor, retomou a carreira de químico, casou-se e teve filhos. Dos seiscentos e cinquenta judeus deportados para Auschwitz junto com o químico italiano, somente uma dúzia sobreviveu e apenas ele escreveu um livro acerca

⁵⁵Em 11 de abril de 1987, Primo Levi morreu devido a uma queda do terceiro andar de seu prédio, em Turim, na Itália. Há controvérsias entre biógrafos e historiadores em torno de sua morte ter sido ou não acidental.

da experiência concentracionária. O narrador relembra o fim do escritor e de outros sobreviventes que, como o avô, permaneceram reclusos e sozinhos e, décadas após os eventos da Segunda Guerra, cometeram suicídio – como foi o caso de Paul Celan e, alguns anos depois, de Jean Améry:

[...] o número de sobreviventes de Auschwitz que acabaram exatamente como Primo Levi e o meu avô, e uma vez li uma longa reportagem a respeito, alguém no México, alguém na Suíça, no Canadá, na África do Sul e em Israel, uma irmandade de senhores de noventa anos que viviam sozinhos num quarto de pensão, uma epidemia de senhores de noventa anos numa cidade e num país e num mundo onde não conheciam ninguém e ninguém mais se lembrava de nada [...] (LAUB, 2011, p. 116-7).

Embora o jornalista relacione o destino do antepassado ao de outros sobreviventes e, assim, conceba a morte do imigrante alemão como resultado dos horrores vividos em Auschwitz, o narrador afirma que o suicídio do avô também pode ter sido influenciado pela incapacidade de, mesmo diante do nascimento de um filho, deixar para trás os sofrimentos do passado.

Desculpem se repito que Auschwitz ajuda a justificar o que meu avô fez. Se é mais fácil culpar Auschwitz do que aceitar o que meu avô fez. Se é mais cômodo continuar listando os horrores de Auschwitz, e tenho a impressão de que todos estão um pouco cansados disso, [...] e desculpem se pensar nisso é mais simples do que se entregar a um exercício óbvio: imaginar que meu avô fez o que fez não só por causa de Primo Levi e desses senhores, por ser como Primo Levi e esses senhores, por não ter como escapar de um fim como o deles, mas por um motivo que tinha estreita ligação com o meu pai. (LAUB, 2011, p. 116-7).

O jornalista retoma o sentimento autoculpatório que pode ter levado parte dos sobreviventes a cometerem suicídio após a libertação e questiona se é justamente nisso em que o químico italiano estava pensando quando “caiu” do terceiro andar. No trecho, a escolha dos sapatos representa a malha de coincidências e de privilégios que fizeram com que alguns sobrevivessem e outros não:

[...] e fico imaginando se era nesta escolha, um número maior que o pé, um número menor, talvez o número exato por uma sorte rara e invejável entre o milhão e meio de prisioneiros que passaram pelo campo, que ele estava pensando quando abriu a porta do apartamento e caminhou até a escada e nela caiu numa ocorrência que quase nenhum de seus biógrafos julga ter sido acidental. (LAUB, 2011, p. 77).

Levi (2004) relata como, sem espaço para qualquer coisa além de cuidar de si mesmos e em meio à drástica redução de sua humanidade, os prisioneiros mais antigos – os “números baixos” – de Auschwitz eram impermeáveis às dúvidas e aos clamores dos recém-chegados. Dessa maneira, a falta de “experiência” e de possibilidade de uma socialização humana contribuíam para o aniquilamento quase imediato dos “calouros”. Com isso, os sobreviventes carregavam após a libertação a sensação de terem falhado em solidariedade humana. Os homens, subjugados à condição de animais que se deixavam abater, tinham poucas escolhas não instintivas e meditadas – como o suicídio. Para Levi (2004), o suicídio nasceria de uma culpa que nenhum suplício conseguiria remir ou amortizar:

O suicídio nasce de um sentimento de culpa que nenhuma punição conseguiu atenuar; ora, a dureza do cativeiro era percebida como uma punição, e o sentimento de culpa (se há punição, uma culpa deve ter havido) estava relegado ao segundo plano, ressurgindo após a libertação: em outras palavras, não era preciso punir-se com o suicídio por uma culpa (verdadeira ou suposta) que já se expiava com o sofrimento de todos os dias. (LEVI, 2004, p. 66).

O escritor italiano deixa explícito que se reconhece como vítima e não como assassino, porém, relata ser constante a sensação de que sobreviveu no lugar de outra pessoa, em uma espécie de “usurpação ilegítima”. O autor relata que alguns sobreviventes se sentem indignos de viver em lugar de outros, pois, de certa forma, carregam consigo a culpa pela própria vida. Sobreviveram os “privilegiados”, aqueles que não sucumbiram à nefasta lógica dos campos por obterem alguma “vantagem” em meio ao inferno, dentre elas: tomar conta da sopa, trabalhar dentro da fábrica e passar o dia longe das intempéries. O sobrevivente do *Lager* é assombrado, assim, pelo “sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65), o qual é provavelmente vivenciado pelo avô já que, como afirma seu neto: “Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz.” (LAUB, 2011, p. 30).

Levando-se em consideração que as taxas de suicídio aumentaram após a libertação, a vítima, crendo-se responsável por ter sobrevivido, encararia o fato de continuar vivo como uma culpa e, deixando de imputá-la aos verdadeiros algozes – aos soldados SS e aos colaboracionistas deliberados –, a assume para si. Diante disso, Judith Butler (2017) conclui que dar termo à própria vida poderia indicar, em uma economia nefasta, uma lógica obscura de restituição à vida alheia:

Assume-se a própria vida à custa da vida de outro, então desistir da própria vida é deixar o outro viver. Seria perfeitamente possível desejar a própria morte como forma de ressuscitar a vida do outro. Se os retratos que Levi faz de várias personagens no campo de concentração foram a tentativa de “trazer de volta à vida” os que foram mortos, podemos considerar essa função “reanimadora” do retrato literário prefigura o suicídio. No suicídio, a lógica insuportável da defraudação é invertida: não se vive à custa do outro, mas se abre mão de viver para que o outro possa viver. (BUTLER, 2017, p. 188).

O narrador de *Diário* parece observar o suicídio sob a ótica dessa “economia nefasta”, da restituição à vida alheia e como resultado de uma falta que nada conseguiria remir. Alguns sobreviventes carregariam o sentimento de culpa por terem sobrevivido graças aos “privilégios” dentro dos campos de concentração, enquanto outros, que não os tiveram, lá pereceram. Assim sendo, o narrador conjectura se o autor italiano se comportou como aqueles sobreviventes que, carregando o peso pela própria sobrevivência pós-libertação, cometeram suicídio nos anos subsequentes à Segunda Guerra. Se “a morte começa de muitas maneiras”, a partir de um “marco zero” em que ter sobrevivido a Auschwitz se torna algo indiferente, o narrador indaga se o avô se deu conta disso:

A morte começa de muitas maneiras, e não sei se meu avô chegou a perceber isto, a semente, o marco zero a partir do qual passou a não interessar que ele sobrevivesse a Auschwitz nem sei como, e sáísse de lá nem sei em que estado, e se recuperasse na Polônia ou na Alemanha ou não sei nem onde, e desse um jeito de embarcar para o Brasil superando não sei nem que tipo de problema, porque a partir dali estava mais ou menos decidido que ele passaria o resto de seus anos da mesma forma que Primo Levi. A única diferença é que, em vez de ter uma vida familiar aparentemente comum e décadas depois se jogar de uma escada, ele teve uma vida familiar aparentemente comum e décadas depois começou a escrever aqueles cadernos. (LAUB, 2011, p. 77-8).

Ao pensar na história do avô, o narrador afirma que a memória pode ser uma prisão pior do que a que se esteve – no caso, referindo-se ao período de confinamento no campo de concentração –, pois, por meio da lembrança constante do evento traumático, o que resta ao sobrevivente é “apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve.” (LAUB, 2011, p. 8). O jornalista conclui que Auschwitz, tal qual a série de números grosseiramente inscritos no braço do avô, sempre esteve presente na temporalidade psíquica do sobrevivente, ainda que silenciado: “Meu avô ia comprar pão e jornal: Auschwitz. Meu avô dava bom-dia para a minha avó: Auschwitz.” (LAUB, 2011, p. 99). Esse apontamento possibilita compreender a ubiquidade de Auschwitz na vida do avô e do trauma enquanto “[...] memória de um passado que não passa.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Diário demonstra, por meio do silêncio do sobrevivente e de seu posterior suicídio, o impacto dos eventos traumáticos na sobrevivência das vítimas. Mesmo que os escritos do avô contemplem verbetes fantasiosos de “como o mundo deveria ser”, é graças à leitura do caderno de notas que temos acesso ao desejo de mundo do sobrevivente, o qual se contrapõe ao horror e à violência experienciados por ele no campo de concentração. Ao contrário desse mundo às avessas, o mundo “como de fato foi/é” é o local onde se repete a “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos” – na década de 1940, na década de 1980 – “e lugares” – no portão de Auschwitz, na escrivania da casa do avô, na queda de João, na Alemanha e em Porto Alegre.

Esse silenciamento do avô refletiria sobremaneira a pobreza de experiências comunicáveis daqueles que sobreviveram a traumas históricos, discutida por Benjamin no texto “Experiência e pobreza”. Benjamin (2012) retoma a parábola de um velho no leito de morte que, se valendo da autoridade que o fim da vida costumava conceder aos moribundos, tenta transmitir aos filhos sua experiência:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? [...] Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? (BENJAMIN, 2012, p. 85 apud SANTOS, 2018, p. 48-49).

Conforme sugere Bárbara Santos (2018), a imagem de um velho às portas da morte – da parábola citada por Benjamin – é sutilmente evocada pela obra laubiana, por meio de trechos que revelam a angústia do filho diante do avanço da doença e da iminente morte do pai. Ao viajar até Porto Alegre para comunicar o resultado dos exames ao pai, o narrador reconhece a recorrência temática, na escrita, de um filho diante do próprio pai que está prestes a morrer:

Eu não sei o que aconteceria se eu não tivesse me convencido disso naquela viagem, o ultimato da minha terceira mulher como que se misturando com o que aconteceu naquela viagem, e não há tema sobre o qual já se escreveu tanto quanto *um filho diante do pai que vai morrer*. (LAUB, 2011, p. 147, grifos nossos).

Mediante a imagem do pai perdendo aos poucos as idiossincrasias até alhear-se da própria identidade, o narrador condensa a angústia a respeito das perdas que se seguirão ao diagnóstico do Alzheimer:

[...] meu pai perdendo um pouco do que qualquer um de nós reconheceria como algo único dele, e de manhã ele acorda sem saber o nome de uma cidade, e na outra se um animal voa ou nada ou se arrasta, e numa terceira a marca do próprio carro e como se usa o acelerador e o freio, e de repente ele não sabe há quantos anos está casado com a minha mãe e nessa tarde de inverno tomando chá e distraída com o relógio de parede que marca cinco horas ela percebe que ele não faz ideia de quem é e do que está fazendo ali. (LAUB, 2011, p. 144).

Ao arrolar as perdas que provavelmente serão experimentadas pelo pai com o avanço do Alzheimer, o narrador descreve comportamentos que revelam uma preocupação do genitor em manter a dignidade a despeito da doença. Tais atitudes são similares às aquelas assumidas pelo ex-sargento Steinlauf, descrito por Levi (1988). Durante o tempo em que esteve em Auschwitz, o autor italiano conheceu um ex-combatente que, observando o lamentável estado em que o químico se encontrava, o advertiu acerca da importância de não se deixar reduzir ao animal em que os nazistas intentavam convertê-lo e de tentar preservar um resquício de dignidade e a própria identidade, mesmo diante de uma situação de sofrimento extremo⁵⁶.

Assim, diante da iminência da morte, resguardar a dignidade e manter a própria identidade de alguma forma é tentar não sucumbir à debilidade imposta pelo Regime nazista, no caso do ex-combatente descrito por Levi (1988), e pelo Alzheimer, no caso da personagem de Laub. No excerto abaixo, percebemos a contraposição entre a apresentação esmerada do pai, sua postura austera e a gravidade da notícia de uma doença devastadora:

Fui recebido pelo meu pai como se ele também já soubesse de tudo, ele de camisa e sapatos, tendo penteado o cabelo e feito a barba, duas da tarde e ele pronto para comparecer a qualquer almoço ou encontro ainda com o cheiro de

⁵⁶No excerto abaixo, Levi (1988) cita como Steinlauf explica a ele sobre a necessidade de se lavarem como podiam e de não se curvarem para não sucumbirem dentro do campo de concentração: “Somos escravos, despojados de qualquer direito, expostos a qualquer injúria, destinados a uma morte quase certa, mas ainda nos resta uma opção. Devemos nos esforçar por defendê-la a todo custo, justamente porque é a última opção de recusar nosso consentimento. Portanto, devemos nos lavar, sim, ainda que sem sabão, com essa água suja e usando o casaco como toalha, mesmo que seja com água suja e nos secarmos em nossas roupas... Devemos marchar eretos, sem arrastar os pés, não em homenagem à disciplina prussiana, e sim para continuarmos vivos, para não começarmos a morrer”. (LEVI, 1988, p. 39).

loção que passou só para receber a notícia de que em menos de cinco anos estaria tecnicamente morto. (LAUB, 2011, p. 135).

O pai do narrador toma para si o dever de consolar a esposa e de explicar a ela o resultado dos exames. Em um trecho de seus escritos, revela que, sofrendo após a morte do pai, aprendeu a “nunca demonstrar fraqueza” (LAUB, 2011, p. 141). Ao ouvir a palavra “Alzheimer”, o comerciante aposentado prefere tratar de procedimentos pragmáticos ao invés de temas sensíveis sobre a doença:

[...] porque meu pai fez questão de não demonstrar nenhum abalo diante dela [da mãe do narrador], como se fosse ela a ser consolada e tratada com a condescendência dos adultos que precisam explicar algo difícil a uma criança, e bastou mencionar a palavra Alzheimer para que meu pai assumisse o papel e desviasse do assunto qualquer drama de médio prazo, e num primeiro momento nós discutimos apenas se ele tinha de fazer novos exames ou ouvir outra opinião médica e ali eu soube que os passos seriam dados um de cada vez. (LAUB, 2011, p. 143).

O narrador percebe a prevalência de alguns hábitos do pai, a despeito do progresso da doença, como um esforço deliberado de poupar a esposa e de preservar a própria personalidade:

Primeiro o meu pai deixou o assunto o mais próximo possível de uma rotina doméstica, e tenho até a impressão de que ele se empenhou para que a minha mãe continuasse lidando com isso como se nada houvesse acontecido, um esforço para continuar reproduzindo diante dela as manias costumeiras, e cada vez que eu telefonava ela dizia que ele continuava do mesmo jeito, os resmungos, a louça e as calças, o programa de rádio de manhã. Era como se ela e eu nos convencêssemos de que meu pai ainda era o mesmo, uma espécie de licença renovada a cada telefonema. (LAUB, 2011, p. 143).

O avô do narrador não o conheceu e não transmitiu sua experiência de modo direto às gerações seguintes. Ao mesmo tempo, o avanço da doença do pai do narrador inviabilizará a continuidade do registro de sua experiência por meio da escrita. Estimando o tempo de evolução do Alzheimer, o narrador indaga se seu pai ainda estaria lúcido ao conhecer o neto e projeta um comovente cenário, no qual contrapõe a imagem do neto nascendo à do avô às portas da morte o segurando nos braços; do nome do bebê sendo pronunciado pela primeira vez ao do narrador sendo apagado da memória do pai enfermo:

Quem sabe meu pai não poderia acompanhar as etapas todas, a gravidez da minha terceira mulher [...] e era só fazer o cálculo durante aqueles dias em Porto Alegre para perceber que poderia dar tempo de tudo isso, meu pai vivo e consciente para saber do rompimento da bolsa e das contrações e da entrada no hospital, ele segurando o neto, um homem e sua despedida e um homem e seu recomeço, a última vez em que meu pai vai dizer meu nome e a primeira vez em que eu direi o seu nome. (LAUB, 2011, p. 148).

Além de associar o destino do avô ao de Primo Levi, o narrador observa uma equivalência entre as histórias do antecessor e a de outra personagem do romance, a mãe de João, e conclui: “a história do meu avô sempre foi a mesma história da mãe dele.” (LAUB, 2011, p. 103). A maneira como a morte da esposa ocorre é descrita pelo pai de João ao final do capítulo “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai”. O narrador vai visitar João, no entanto, como o colega não estava em casa, quem o recebe é o pai do garoto. Enquanto assistia a um programa de TV, o cobrador de ônibus se queixa sobre a programação exibida e a tensão do encontro aumenta, até que o homem desliga o aparelho e questiona o adolescente acerca do acidente do filho. Na ocasião, o pai de João revela ao interlocutor dados sobre a morte da esposa, a qual se suicidou para dar termo aos sofrimentos de um câncer de mama que se alastrou por todo o corpo, quando o filho era ainda muito pequeno:

[...] eu com treze anos e o pai de João perguntando, você sabe o que é sentir dor, você sabe o que é passar um dia inteiro gritando de dor, você fez o que fez com o meu filho e nunca pensou que existem pessoas que passam meses gritando de dor porque não há quantidade de morfina no mundo capaz de aliviar, e foi então que a mãe de João tomou a iniciativa, um vidro de remédio a mais, uma hora a mais sozinha, um minuto a mais antes que o pai de João abrisse a porta e falasse com ela e percebesse que algo estava errado e aí não havia mais nada a fazer. (LAUB, 2011, p. 89).

Ao descrever a morte da mãe de João, o narrador utiliza como recurso um aumento gradual da tensão até a revelação do suicídio, ao final do capítulo. Além disso, o narrador insere a perspectiva de quem está do outro lado da porta e encontra a vítima já sem vida: “um minuto a mais antes que o pai de João abrisse a porta”. As suposições feitas pelo narrador sobre o tempo a mais que a doente passou sozinha, sobre um vidro de remédio que ela pegou a mais e sobre o momento de tomá-lo – antes que o marido voltasse –, sugerem que o suicídio foi, de certo modo, previamente articulado pela vítima: “foi então que a mãe de João tomou a *iniciativa*”.

O suicídio do avô também é descrito ao final de um capítulo do romance, nomeado “Mais algumas coisas que sei sobre mim”. No relato, encontramos recursos similares àqueles utilizados na narração da morte da mãe de João. No trecho, o pai do narrador ouve um estampido seco vindo do escritório e abre a porta até se deparar com o pai *caído* sobre a escrivaninha. A entrada do pai do narrador foi dificultada, pois a porta estava trancada. Diante disso, o narrador ressalta a intenção do avô de obstar qualquer salvamento e o desejo de garantir que a morte não fosse interrompida: “[o avô] ganharia [com a porta trancada] um minuto ou cinco ou dez ou meia hora”. A gradação das ações do pai do narrador dirigindo-se ao escritório gera uma tensão e um suspense crescentes que culminam, ao final do último parágrafo do capítulo, na revelação do suicídio do avô. Conforme podemos observar no trecho abaixo transcrito, o narrador destaca a permanência de um trauma individual – o suicídio do avô – e de Auschwitz nas entrelinhas de todas as conversas do pai:

[...] um som que o meu pai nunca mais deixou de ouvir, que estava nas entrelinhas de todas as conversas sobre o meu avô, todas as vezes em que meu pai pronunciou esta palavra, o som seco do estampido em cada sílaba desta palavra, Auschwitz, meu pai caminhando até chegar à porta do escritório, e é claro que ela estava trancada, porque até isso o meu avô se encarregou de fazer, dificultar que alguém a abrisse porque assim ganharia um minuto ou cinco ou dez ou meia hora até que achassem um jeito de forçar a fechadura ou dar chutes na madeira e a cada chute o meu pai como que sabia o que iria encontrar do outro lado, porque ele tinha batido na porta e chamado o meu avô e gritado muitas vezes e não era possível que meu avô estivesse dormindo ou simplesmente esperando que a porta fosse arrombada, e não era possível que o estampido seco (Auschwitz) vindo do escritório (Auschwitz) onde meu pai afinal entrou (Auschwitz) depois de usar um pé de cabra (Auschwitz) não fosse exatamente o que meu pai imaginava (Auschwitz), aquilo que ele confirmou ao enxergar pela brecha da porta os cabelos brancos do meu avô e a cabeça dele caída junto com os braços e o tronco e o corpo inteiro sobre a escrivaninha. (LAUB, 2011, p. 25).

No momento em que cometeram suicídio, tanto a mãe de João quanto o avô estavam sozinhos em algum cômodo da casa – no quarto e no escritório, respectivamente. Em ambos os casos, a narrativa do tempo transcorrido entre a morte das vítimas e a descoberta do incidente destaca a impotência daqueles que as encontraram. Embora o suicídio dos entes tenha impactado as duas famílias, a postura assumida pelo pai de João e pela avó difere em alguns pontos. A avó do narrador, por exemplo, continua vivendo com o filho na casa onde o marido tirou a própria vida, conforme o relato do pai do narrador:

Eu morava com a minha mãe naquela época. Ela não quis se mudar por causa do meu pai. Eu nem pensei nisso na época, nem tinha me dado conta de que as pessoas se mudam quando isso acontece. Porque as coisas ainda estavam lá. Dez anos depois e às vezes eu achava uma coisa dele. Um guardanapo com um brasão dele. Uma caneta. Um cinzeiro. (LAUB, 2011, p. 134).

Além disso, a avó preserva as fotos do cônjuge e fala sobre algumas trivialidades da vida do sobrevivente. No caso do pai de João, o cobrador de ônibus muda-se com o filho de apartamento e não guarda sequer retratos da esposa morta:

A mãe de João morreu antes dos quarenta anos, quando João era pouco mais que um bebê, um câncer que começou no seio esquerdo e se espalhou por ossos e tórax, e nos últimos meses ela ficou quase todo o tempo em casa, o pai preferiu isso a mantê-la no hospital, e depois da morte dela o pai se mudou para um apartamento menor e não levou nenhum dos móveis antigos porque tudo lembrava a mãe, a cama onde ela dormiu tantas vezes antes de morrer, a mesa onde ela comeu tantas vezes antes de morrer, a penteadeira em frente à qual ela se maquiou e arrumou os cabelos e tantas vezes perguntou ao pai de João se estava bonita ou com cara de quem ia morrer. (LAUB, 2011, p. 87).

O narrador questiona se, ao longo dos mais de vinte anos que separam o tempo da enunciação do romance e os eventos de sua adolescência, João percebe a equivalência entre as histórias do avô sobrevivente e da própria mãe, uma vez que: “desenhar Auschwitz era o mesmo que desenhar a doença da mãe dele, porque Auschwitz era para o meu avô o que a doença foi para a mãe dele, e a história do meu avô sempre foi a mesma história da mãe dele.” (LAUB, 2011, p. 103). A agressividade do câncer inviabilizou a continuidade da vida da mãe de João. De certa forma, a doença terminal da mulher se equipara a Auschwitz que, enquanto ferida na temporalidade psíquica do avô, impediu a retomada de sua vida. Diante disso, ambos tomaram a mesma decisão e anularam o sofrimento tirando a própria vida e deixaram para trás os respectivos cônjuges e filhos.

A imagem que o narrador tem do avô foi construída graças aos poucos retratos preservados pela avó. Neles, o sobrevivente estava sempre com terno escuro e sem sorrir. A avó nunca mencionou nada além de trivialidades e de hábitos corriqueiros de seu cônjuge, como o de dormir com um pijama de mangas longas, mesmo no verão, e o de se exercitar todos os dias pela manhã durante quinze minutos. Porém, o essencial sobre sua vida é silenciado pela esposa: “mas em nenhum momento daqueles anos ela contou o essencial sobre ele” (LAUB 2011, p. 14), isto é, sobre a passagem do sobrevivente por Auschwitz. Dessa maneira, o avô se dá a conhecer apenas pelas inferências do neto e pelos relatos cruzados da esposa e do filho, como expresso no trecho abaixo:

[...] em nenhum momento de sua vida a minha avó fez menção ao meu avô. Quer dizer, às vezes ela dizia o óbvio, que meu avô falava pouco, que dormia com um pijama de manga comprida até no verão, que no início do casamento costumava fazer quinze minutos de ginástica ao acordar, e uma vez caiu da escada que usava para subir no sótão, e eu poderia continuar essa lista até chegar a vinte itens, ou trinta se isso não for suficiente, mas em nenhum momento daqueles anos ela contou o essencial sobre ele. (LAUB, 2011, p. 14).

Embora o narrador assinale uma lacuna sobre o essencial da vida do antepassado, captamos, na fala da avó, dois signos que remetem à experiência concentracionária e à ideia da queda, ao mesmo tempo em que aproximam as histórias dos dois sobreviventes – do avô e de Primo Levi. O primeiro – o pijama de mangas compridas – é a mesma roupa utilizada pelos prisioneiros nos campos de concentração. O segundo – a queda do avô da escada que levava ao sótão – se relaciona à morte de Levi, causada pela queda do vão da escada interna do prédio onde residia. Tais imagens, mencionadas de modo aparentemente fortuito, amplificam o símbolo pregnante da queda ao longo da narrativa. A imagem do pai do narrador doente, vestindo um pijama azul e com os cabelos curtos remete sutilmente à figura de um prisioneiro de Auschwitz: “[...] o pai resumido àquele pijama azul, a figura de cabelo curto e o lençol e o olhar de quem não sabe mais o que é uma câmera, uma fotografia.” (LAUB, 2011, p. 65, grifos nossos).

O pijama comparece novamente, ao longo de *Diário*, quando o narrador descreve como, durante o pesadelo que assombrava sua infância, ele era vestido, identificado como judeu⁵⁷ e colocado em um comboio rumo às câmaras de gás: “para me vestir um *pijama com uma estrela* e me enfiar num trem que ia rumo às chaminés” (LAUB, 2011, p. 36, grifos nossos). Além da recorrência de imagens contribuir para a aproximação das personagens e subsidiar o aspecto espiralado do romance – que emula as idas e vindas da memória –, os membros das três gerações são apresentados de modo espelhado. Tal qual uma imagem refletida, as personagens do romance são aproximadas e afastadas em diferentes trechos da narrativa.

O narrador projeta o agravamento da doença, a perda da memória e da identidade paterna. Um dia, o idoso se olhará no espelho e, como um bebê que mira o próprio reflexo, não se reconhecerá: “[...] *como um bebê diante de um espelho* sem noção ainda de que no

⁵⁷Entre os anos de 1939 e 1945, uma das várias medidas segregacionistas impostas aos judeus, nos territórios ocupados pela Alemanha nazista, foi o uso de emblemas identificatórios. Nos *Lager*, os judeus prisioneiros utilizavam uma insígnia costurada ao uniforme, na qual dois triângulos amarelos sobrepostos formavam uma estrela de Davi.

reflexo está a imagem que temos e teremos de nós mesmos até que tudo comece a mudar.” (LAUB, 2011, p. 65, grifos nossos). A menção ao espelho e ao bebê aparecem novamente nas últimas páginas do romance, quando o narrador se dirige ao filho que ainda irá nascer:

[...] e há o patinho, a espuma, a buzina, o *espelho*, a toalha felpuda, o colo e a pele da 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 [...] (LAUB, 2011, p. 151, grifo nosso).

Do mesmo modo que o avô doente, em breve, não reconhecerá a própria identidade, o bebê, ao nascer, não entenderá como seu o reflexo no espelho. Imerso em um mundo de signos e de sensações ainda desconhecidas, o recém-nascido será confortado pelo som da voz, pelo cheiro, pelo toque de seu pai e intuirá o elo geracional que os une: “o som da minha voz, as palavras que direi e que ainda são incompreensíveis, mas você [o bebê] 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.” (LAUB, 2011, p. 151). Enquanto o filho do narrador ainda construirá uma imagem de si mesmo, o pai doente aos poucos perde a noção de quem é. Avô, pai, filho – narrador – e o neto – ainda por nascer – são os membros das quatro gerações da mesma família. Cada qual, ao forjar a própria identidade no presente, se debruça – ou se debruçará – sobre a memória de seus antepassados.

Na construção de uma narrativa são utilizadas diversas figuras de linguagem, dentre elas, a elipse caracteriza-se enquanto um lapso ou lacuna e, na medida em que o relato pode ser obstado ou impossibilitado devido aos aspectos traumáticos, “dentro da narrativa, a figura pode acabar transmitindo justamente o que não é dito.” (BUTLER, 2017, p. 184). Ginzburg (2012b) indaga como representar a memória da dor e da violência em graus intoleráveis e observa que “lapsos, suspensões de sentido, elipses, expressões fragmentárias ocupam o espaço da representação e da destruição.” (GINZBURG, 2012b, p. 224). Para Ginzburg (2012b), as omissões, os silêncios e as rupturas indicam as descontinuidades, o abismo entre o pensamento e a linguagem, o choque diante do horror da experiência histórica e a dissimetria entre a faculdade humana de entendimento e a barbárie que foi experienciada.

As lacunas do romance aparecem de diferentes maneiras ao longo da narrativa, quer pelo silêncio do avô, quer pelo apagamento identitário do pai pela doença, quer pela

ausência de nome pessoal e familiar das personagens, quer pela ausência de voz das personagens violentadas: João e o avô. Tais apagamentos e omissões contrastam com a repetição quase obsessiva de outros três nomes próprios relacionados ao trauma: Auschwitz, João e Alzheimer. Enquanto Auschwitz aparece 118 vezes ao longo da narrativa, “Holocausto” é citado apenas três vezes. Mais do que uma escolha vocabular do autor, tal insistência assinala a falta de um termo substitutivo, sinonímico ou eufemístico para Auschwitz, indicando justamente seu caráter único. Para além de um acontecimento na história ou de um lugar no mapa, Auschwitz é “a tragédia que concentra em sua natureza todas essas outras tragédias.” (LAUB, 2011, p. 133).

Bárbara Santos (2018) identifica, em *Diário*, essa oposição entre o excesso de registros de alguns nomes – como Auschwitz e João – e a falta dos nomes das personagens como uma sobreposição do evento traumático à identidade das vítimas. Desse modo, para a pesquisadora, à vida do avô sobrepor-se-iam Auschwitz, o extermínio da família e o posterior suicídio; à individualidade do narrador, a queda de João, o etilismo e os episódios de violência; às singularidades do pai, o Alzheimer e a deterioração da memória pela doença.

Ao mesmo tempo, tais lacunas se conectam à tentativa de supressão identitária praticada contra as vítimas nos campos de extermínio. Para o “intento genocidiário”, como afirma Gagnebin (2006, p. 116): “não poderia restar nenhum rastro desses mortos, nem seus nomes, nem seus ossos.” Levi (1988) retrata homens que, como o prisioneiro Zero-Dezoito – *Null Achtzehn* –, tiveram a identidade reduzida a um número e os traços que os faziam humanos apagados. O escritor italiano descreve o campo de concentração enquanto superlativo de toda a espécie de miserabilidade humana. Os *häftlings* – como os prisioneiros eram chamados nos *Lager* – foram submetidos ao apagamento simbólico dos nomes e da própria humanidade, tiraram-lhes todos os pertences pessoais, as roupas, os sapatos e os cabelos: “Se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, devemos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos.” (LEVI, 1988, p. 25).

Em *Diário*, na tensão entre a permanência da memória de Auschwitz e o apagamento – dos nomes das personagens, do testemunho do avô, da identidade do pai pelo Alzheimer –, os integrantes da família judia relacionam-se de modo conflitivo com suas histórias individuais e com a memória das gerações predecessoras, inclusive, com a

religião e a cultura judaicas. O vínculo entre as personagens anônimas do romance é propiciado graças aos recursos formais que “se relacionam diretamente à temática, construindo um processo narrativo, sofisticado e eficaz, que dá ossatura à identidade que se reconstrói”. (SANTOS, 2018, p. 13). A repetição da queda, que funciona como uma imagem prenhe ao longo da narrativa, reforça a contiguidade entre essas personagens e os eventos distantes no espaço e no tempo.

Assim, a “queda”, enquanto símbolo da ruína, do desmoronamento – e do afogamento – físico e moral das personagens em diferentes situações, intensifica a ligação entre elas ao longo da obra: da queda de João em seu aniversário; da queda do narrador diante do alcoolismo; da queda do pai do narrador em virtude do Alzheimer; da queda do avô sobrevivente, a qual, por sua vez, capitula à de Primo Levi e à maior de todas, aquela que condensa em sua natureza todas as quedas em todos os tempos e lugares: Auschwitz. Seria ainda possível pensarmos em outros significados metafóricos para o vocábulo “queda”, os quais amplificam a deterioração – das personagens e de suas próprias memórias – ao longo da narrativa. Dentre eles, a “queda” enquanto “partida” – em jogos de carta – entre a memória coletiva e a individual, o escrever e o silenciar, o lembrar e o esquecer; a queda como um movimento vertical da obra – que remete à própria estrutura espiralada – construída como uma espécie de *mise en abyme*⁵⁸. Além disso, haveria uma queda como “atitude/comportamento/recepção” do leitor no ato da leitura, mediante o desassossego causado pela inviabilidade da experiência das personagens – e da nossa também –, pelo acúmulo das tragédias que, à espécie de um inferno dantesco, nos “puxa” para baixo, para o fundo, para a dimensão da tragédia existencial.

⁵⁸Conceito francês usualmente traduzido como “narrativa em abismo” e utilizado pioneiramente por André Gide ao tratar de narrativas que contêm outras histórias dentro de si.

7 CONCLUSÃO

A literatura brasileira contemporânea apresenta como traço marcante o diálogo com a memória do passado, sobretudo, com os eventos de grande impacto traumático ocorridos no “breve” e “extremo” século XX – como classifica Eric Hobsbawn. Tal retomada é ainda mais urgente em um contexto em que assistimos, em nível mundial, não apenas à ascensão de regimes ultraconservadores ao poder, os quais apresentam ideologias de cunho notadamente negacionista, mas também à catástrofe iminente e ao morticínio desenfreado de centenas de pessoas⁵⁹. Enquanto símbolo máximo da regressão, ou melhor, enquanto materialização da própria regressão, Auschwitz é o “alerta de incêndio” quanto à repetição da barbárie mais extrema – e sempre à espreita –, não de modo igual, mas pela reedição de seus mecanismos mais terrificantes.

O caráter único de Auschwitz deve-se não apenas à razão instrumental a serviço do assassinato seriado de milhões de pessoas, mas também à tentativa de supressão total: da memória, dos rastros da barbárie, dos corpos das vítimas. Como afirma Didi-Huberman (2020), os soldados SS quiseram destruir em Auschwitz não somente a vida, mas também “independentemente de tal acontecer a montante ou a jusante, antes ou depois dos assassinatos – a própria forma do humano e, com ela, a sua imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 68, grifos do autor). Em seus escritos, Levi (2004) destaca a impossibilidade da narração integral da experiência concentracionária, uma vez que as verdadeiras testemunhas submergiram e não retornaram para contar o ocorrido.⁶⁰

Na perspectiva do autor italiano, o sobrevivente seria aquele que, ocupando um lugar de certa forma “privilegiado” dentro dos campos – quer devido à sua instrução técnica, quer devido às conveniências “políticas” que mantinha – permaneceu vivo e pôde dar seu testemunho, até certo ponto, limitado. Aquele que “fitou a Górgona” não retornou

⁵⁹Referência ao massacre à população ucraniana iniciado sob o comando do ditador russo Vladimir Putin, que invadiu a Ucrânia em 24 de fevereiro de 2022.

⁶⁰A testemunha integral de Auschwitz, aquela que experienciou a fundo a barbárie infligida, se encontraria no *não homem*, retratado nas obras do autor italiano como *Musulmänner*. Possivelmente fazendo analogia entre a posição adotada pelos árabes no momento das orações diárias – *Salás* – e a curvatura do corpo submetido a um avançado estágio de desnutrição. Mesmo que tivessem como escrever, aqueles que submergiram não poderiam testemunhar, pois já haviam morrido antes do último suspiro de seus corpos. Assim como ninguém jamais pôde narrar a própria morte, eles também não poderiam fazê-lo: “O mulçumano submergiu, sua vida é breve mas seu número é imenso; são eles, os ‘muçulmanos’, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio.” (LEVI, 1988, p. 91).

para contar e, se voltou, permaneceu mudo, sem experiências comunicáveis. Levi (2004), então, afirma que ele próprio discursa em “nome de terceiros”. Consoante Agamben (2009), esse seria um paradoxo instaurado por Levi a respeito do testemunho, já que os sobreviventes, por meio da lacuna da própria língua, tentam testemunhar o que apenas quem morreu ou chegou a esse estado experienciou integralmente e não pôde narrar.

Por outro lado, Didi-Huberman (2020) chama atenção para a “maquinaria de desimaginação” que foi o próprio regime nazista e refuta aquilo que nomeia de “tese do inimaginável”⁶¹ sobre o Holocausto, a qual contribuiria para a mistificação da Shoah ao caracterizá-la como “indizível” e “irrepresentável”⁶². Para o filósofo francês, mesmo não tendo submergido – como ocorreu com a testemunha integral – e mesmo sabendo que nossa tentativa não dá conta de dizer o que ocorreu dentro dos campos de concentração, “é preciso imaginar-se”. O autor afirma:

Para saber é preciso imaginar-se. Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas “devemos” imaginá-lo, esse imaginável tão pesado. Como uma resposta que se oferece, como uma dívida contraída para com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, ao pavoroso real da sua experiência. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11).

Amparando-se na concepção arenditiana de que no “ponto em que o pensamento fracassa é justamente aquele em que devemos persistir nele, ou, mais precisamente, imprimir-lhe uma nova direção” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 43), o autor repudia a noção de impensável da Shoah e afirma que ela encerra, além de uma proximidade com o desejo de desaparecimento de rastros do próprio nazismo, uma noção preguiçosa, uma vez que “o genocídio foi pensado, o que significa que ele é pensável” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 45). O crime nazista só poderia ser entendido como “impensável”

⁶²Jacques Rancière (2012) percebe as teorizações em torno da irrepresentabilidade na arte em termos inflacionários e sugere que há uma “hipérbole especulativa do irrepresentável”: “E motivada por certa intolerância quanto ao uso inflacionista da noção de irrepresentável e da constelação de noções vizinhas: o não apresentável, o impensável, o intratável, o indesculpável. Esse uso inflacionista, de fato, engloba sob o mesmo conceito e envolve com uma aura de terror sagrado os mais diversos fenômenos, processos e noções, que vão da proibição mosaica da representação ao Holocausto, passando pelo sublime kantiano, a cena primitiva freudiana, o Grande vidro de Duchamp ou o Quadrado branco sobre fundo branco de Malevitch. A questão é saber como e em que condições é possível construir tal conceito que se propõe a abarcar univocamente todas as esferas da experiência.” (RANCIÈRE, 2012, p. 119).

no sentido de que o Holocausto foi um *unicum*, isto é, um acontecimento diante do qual o próprio testemunho, como afirma Agamben, precisa “de algum modo submeter cada uma de suas palavras à prova de uma impossibilidade de dizer.” (AGAMBEN apud DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 45).

Na concepção de Shoshana Felman (2014), seria justamente a arte – e, com isso, a literatura – que resgataria o infinitamente inapreensível da Shoah: “A arte é o que faz o silêncio falar” (FELMAN, 2014, p. 209). A arte desafia – sem, contudo, subjugar – a “intraduzibilidade” do ocorrido. Dessa forma, a literatura incumbe-se de captar as lacunas, de “narrar o que aconteceu” e de afirmar, ao mesmo tempo, que “o que aconteceu” não faz parte do que é narrável. (GAGNEBIN, 2006, p. 11). Talvez seja justamente a intraduzibilidade de um evento sem precedentes como a Shoah a força motriz que impele à sua narração e, assim, instiga a escrita a se desdobrar sobre os eventos coletivos e a discutir a barbárie para que não se repita. Para enfrentar a crise testemunhal, “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Assim, caberia à arte tanto captar esse aspecto lacunar da experiência mais terrificante de todos os tempos quanto contribuir para a manutenção da memória daqueles que foram desaparecidos e silenciados ao longo da história. Seligmann-Silva (2000) afirma que seria uma prerrogativa para se tratar da Shoah o questionamento acerca dos impasses na abordagem do tema. Entendemos que Michel Laub (2011) contribui na rememoração da Catástrofe por meio de um projeto ético-estético que insere na própria obra a problemática da representação da barbárie. Contra a banalização do Holocausto, o narrador de *Diário da queda* critica a massificação do horror pela Indústria Cultural, ao mesmo tempo em que lança mão de uma forma complexa e refinada. Desse modo, haveria uma correspondência entre a temática tratada e a morfologia fragmentária de *Diário*, uma vez que o romance expõe tanto a persistência do trauma – por meio da repetição de imagens e de signos – quanto o impacto da memória de Auschwitz nos modelos tradicionais de representação.

Em nossa pesquisa, inserimos *Diário da queda* no cenário da literatura brasileira contemporânea, particularmente, no que tange à revalorização da escrita memorialística e do interesse pela experiência individual. Ao situarmos Laub entre os autores brasileiros de origem judaica, traçamos um breve panorama da temática do judaísmo e da Shoah nas

letras nacionais. Embora a presença da Shoah na literatura nacional seja “extremamente marginal”, Seligmann-Silva (2007) atribui qualidade e relevância às produções locais sobre o Holocausto. Analisamos, ainda, como as personagens anônimas do romance laubiano orbitam em torno da memória de Auschwitz e de suas relações com a tradição judaica, a família, o trauma e a escrita. Em seguida, discutimos as implicações do trauma histórico coletivo – Auschwitz – e do individual – a queda do colega João e o suicídio do avô sobrevivente – nas diferentes gerações da narrativa. Como vimos, no romance de Laub (2011), há uma sobreposição da memória individual à coletiva, dado que um trauma histórico coletivo – a Shoah – é ressignificado a partir da perspectiva individual do narrador.

Nossa pesquisa tem como epígrafe um trecho de *Maus*, de Art Spiegelman (1986; 1992). No excerto, Art dialoga com seu terapeuta que, assim como o pai do cartunista norte-americano, é sobrevivente do Holocausto. O profissional pergunta se o paciente admira o genitor por ter sobrevivido a Auschwitz, ao que Art responde que há muita “sorte” envolvida em tal acontecimento. O interlocutor indaga se, ao partir da premissa de que geralmente as pessoas admiram quem sobreviveu, deixaríamos de admirar quem morreu nos campos de concentração. De maneira extrema, então, as vítimas seriam culpadas por seu trágico destino? Seriam admirados os sobreviventes por sua capacidade de sobreviver e os demais seriam culpados por não terem sobrevivido? Art, então, responde ao seu terapeuta que não são as melhores pessoas que sobreviveram ou naufragaram, nem o contrário, mas sim que foi em grande parte “sorte” daquelas que escaparam à morte.

O pequeno diálogo encerra profundos dilemas quanto à figura do sobrevivente, alguns dos quais comparecem também na narrativa laubiana. Em *Diário*, embora a experiência traumática tenha influenciado o modo como o avô se mostrou ao pai do narrador e agiu ao longo da vida, a obra problematiza a imagem do sobrevivente diante das próximas gerações. Com isso, mesmo que o pai do narrador colocasse um rótulo na figura do avô, como “o homem que sobreviveu ao nazismo, à guerra, a Auschwitz” (LAUB, 2011, p. 26), o jornalista infere que seu pai odiou o avô justamente por tê-lo julgado não como uma vítima de uma barbárie histórica e, portanto, como alguém incapaz de seguir em frente, mas como uma pessoa que cometeu suicídio e arruinou a vida da esposa e do filho adolescente. Do mesmo modo, Art pinta Vladek Spiegelman não como um sobrevivente que “admiravelmente” permaneceu vivo a despeito de tudo, mas como

uma pessoa que é, em diversos contextos, racista e problemática. Ambas as obras mobilizam memória, pós-memória, trauma e escrita, bem como o lugar do sobrevivente e o significado de sua sobrevivência no mundo pós-Guerra.

Ainda na epígrafe em questão, logo após falar sobre a “malha de coincidências” que possibilitou a sobrevivência do pai, Art chama atenção para o grande número de livros já escritos sobre a Shoah e para o fato de que as pessoas não mudaram desde então. Ao final, o cartunista questiona se as pessoas precisariam de um “novo e maior Holocausto” para que tal transformação ocorresse. Cremos que a iminência da catástrofe nos coloca em uma situação de alerta, da qual, atônitos, observamos o retorno da regressão. A literatura – e aqui acrescentamos as diversas pesquisas que, como a nossa, têm como *corpus* de análise as obras literárias que tratam da Shoah – é tributária no resgate da memória para tentar evitar que algo como Auschwitz se repita. Assim sendo, mesmo que nosso trabalho seja um pequeno “grão de areia” dentre tantos textos já produzidos, as vítimas que morreram não poderiam narrar o que viveram – como bem apontou Levi em suas obras. Portanto, talvez seja melhor, como acredita Spielgeman (1986), haver mais histórias daqueles que, empáticos a dor dos que submergiram, se valem da escrita para “fazer o silêncio falar”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 55-64.
- _____. Educação após Auschwitz. Trad. Wolfgang Leo Maar. In: _____. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 119-138.
- _____. “Engagement”. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo das Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973. p. 51-71.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- _____. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.
- ANDRADE, Fernanda Jaime Andrade. A escrita de si: história e memória no diário de uma adolescente (Castanhal, 1990-1994). Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História, 27 a 31 de julho de 2015: Florianópolis, SC. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427517605_ARQUIVO_FernandaJaimeANDrade.pdf> Acesso em 17 set. 2021.
- ANDRADE, Marcelo. A banalidade do mal e as possibilidades da educação moral: contribuições arendtianas. *Rev. Bras. Educ.* 15 (43), abril 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/ByLpxkpQTJk4LGSR4SgHhVr/?lang=pt>> Acesso em: 27 de maio de 2021.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Eichmann em Jerusalém*: um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]. Trad. Selvino J. Assmann São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- 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: 31 de maio de 2021.

BASEVI, Anna. A sombra dos submersos. *Literatura e sociedade*. n.32, jul./dez. 2020. p. 73-97. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/177066/164254>> Acesso em: 17 set. 2021.

BAÜMER, A.; TRACHTENBERG, A.R.C.; KAHL, M.L.F. Transgeracionalidade: a patologia da transmissão psíquica entre gerações. *Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre*. V.7, n.12. p. 369-394, 2006.

BARTH, John. *The literature of exhaustion*. *The Atlantic*. August, 1967, vol. 220, nº- 2.
BARTHES, Roland. “Deliberação”. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: editora Brasiliense, 1988.

_____. *O Prazer do Texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. “A morte de autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html> Acesso em: 31 de maio de 2021.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin Marcos Lutz Muller. _____. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo, Boitempo, 2005.

_____. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Braziliense, 1994, p. 114-119.

BERND, Zilá. Romance memorial (ou familiar) e memória cultural: a necessidade de transmitir em *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 15-27, jul/dez. 2014.

BIANCHI, Bruno. Ética e estética na (auto)ficção de Michel Laub e Imre Kertész. Dissertação de mestrado: Ufes, 2017.

BLANCHOT, Maurice. Diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

BRENDLER, Guilherme. Michel Laub se rende ao judaísmo pela primeira vez. *Folha de São Paulo*, de 19 mar. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/890674-michel-laub-se-rende-aojudaismo-pela-primeira-vez.shtml>> Acesso em: 30 de maio de 2021. não paginado.

BUTLER, Judith. “Para pensar o presente, Primo Levi”. In: _____. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica ao sionismo*. Boitempo: São Paulo, 2014.

BORBA, Milena Alves; SPAREMBERGER, Alfeu. (Re)escrever a história (re)contar os fatos: a experiência em Diário da queda, de Michel Laub. *Antares*, v. 12, n. 27, set. 2020. p. 61-84.

CARONE, Modesto. Paul Celan: a linguagem destruída. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1973. Disponível em: <almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm>. Acesso em: 23 de junho de 2021.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. The Johns Hopkins University Press: London, 1996.

CHIARELLI, Stefania. “O gosto de areia na boca – sobre *Diário da queda*, de Michel Laub”. In: _____; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (organizadoras) *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 17-32.

_____. In: _____; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (organizadoras). “Apresentação”. In: _____; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (organizadoras) *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 7-14.

CORREIA, Adriano Correia. Antissemitismo e totalitarismo em Hannah Arendt. *Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea – Volume VI*, nº 2, 2018, p. 135-145. Disponível em: https://www.rivistaquadranti.eu/riviste/08/Correia_09.pdf. Acesso em 14 de abril de 2022.

DECOL, René Daniel. “Judeus no Brasil: explorando os dados censitários”. RBCS. Vol. 16 no 46, junho/2001.

COUTO, Luís Flávio; CECCARELLI, Paulo Roberto Ceccarelli. O gozo extático do expectador de uma cena perversa. *Revista mal-estar e subjetividade*. Fortaleza, 2004. v. IV, n. 2. set. 2004. p. 266 – 276. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/malestar/v4n2/04.pdf> Acesso em: 13 set. 2021.

CYTRYNOWICS, Roney. “O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Ed. Unicamp: Unicamp, 2003. pp. 123-138.

DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. “O que é o autor?”. In: _____. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

FERREIRA, Alice Cardoso. Testemunho e pós-memória em Noemi Jaffe e Michel Laub. *Anais eletrônicos do XV encontro da Abralic*. Rio de Janeiro 2018. p. 6380-9.

FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V.XII. p.163-171.

_____. “Além do princípio do prazer”. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XVIII. p. 11-75.

_____. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: _____. *Obras Completas: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. Tradutor: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 6.v. p. 13-172.

_____. “Por que a guerra? (Carta a Albert Einstein)”. In: _____. *Escritos sobre a guerra e a morte*. Tradutor: Artur Morão. Universidade da Beira Interior: Covilhã, 2009. p. 36-49.

_____. *O mal-estar na civilização*. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Trabalho original publicado em 1930.)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
GALVÃO, Walnice Nogueira. O olhar de uma mulher. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras: 2018. p. 729-745.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: *Escritas da violência: Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

GINZBURG, Jaime. Literatura e Direitos Humanos: notas sobre um campo de debates. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da USP; Fapesp, 2012, p. 189-205. 2012a

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva e a política do esquecimento. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da USP; Fapesp, 2012, p. 217-238. 2012b.

_____. “Escritos da tortura”. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da USP; Fapesp: 2012, p. 189-205. 2012. p. 270-282 [2012c]

GUARDALUPE, Simone Damasceno; PIVA, Mairim Linck. Memória, identidade e imaginário em *Diário da queda*. *Letras em Revista*: Teresina, V. 06, n. 02, jul./dez. 2015. Disponível em:
<<https://ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/article/view/509>> Acesso em: 12 de fevereiro de 2019.

HIDALGO, Luciana. “Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas”. *Alea*, Rio de Janeiro. vol. 15/1, jan-jun/2013, p. 218-231.

Hirsch, MARIANNE. The Generation of postmemory. *Poetics Today* by Porter Institute for Poetics and Semiotics (Tel Aviv, Israel). Spring 2008. p. 103-128. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>> Acesso em 01 de junho de 2021.

_____. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* – Com diário de Lili Jaffe (1944-1945) e texto final de Leda Cartum. São Paulo: Editora 34, 2012.

JESUS, Paulo; JESUS, Maria Helena F. Ética e Estética: sobre a poesia após Auschwitz. In: FORMOSINHO, Maria; JESUS, Paulo; REIS, Carlos (organizadores). *Ética: indagações e horizontes*. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 2018. P. 79-91.

KERTÉSZ, Imre. "Who owns Auschwitz?" In: *The Yale Journal of Criticism*. vol. 14, Number 1, Spring 2001. p. 267-272.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, 2008.

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

LAMHA, Leonardo. A maçã bichada. *Jornal Rascunho*. Curitiba, out. 2013. Resenha. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/maca-bichada/>>. Acesso em: 31 de maio de 2021.

LAUB, Dori. "An event without a witness: truth, testimony and survival". In: FELMAN, Shoshana (Org.). *Testimony: crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge: New York, 1992. p. 75-90.

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

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

_____. *Tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Não depois do que aconteceu*. Porto Alegre: IEL Instituto Estadual do Livro RS, 1998.

_____. "Merecido descanso: não acho que uma época que tem J. M. Coetzee, Javier Marías, Philip Roth e Lobo Antunes permita que se diga que o romance está morto." Entrevista conduzida por Rogério Pereira. *Rascunho*, maio de 2011. p. 243. [2011b]

_____. "Tudo num livro é autobiográfico, diz Michel Laub". Entrevista concedida à Luisa Frey. *Deutsche Welle*, 15 de outubro de 2013. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/19zb1>> Acesso em: 29 de maio de 2021. não paginado. [2013a]

_____. "Algumas coisas que ficamos a saber sobre Michel Laub". Entrevista concedida a Isabel Coutinho e publicada no caderno *Ípsilon* no dia 5 de abril de 2013. 2013. Disponível em: <<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2013/12/17/algumas-coisas-que-ficamos-a-saber-sobre-michel-laub/#:~:text=Michel%20Laub%20est%C3%A1%20entre%20os,com%20menos%20de%2040%20anos>> Acesso em: 29 maio de 2021. não paginado. [2013b]

_____. "Autoficção e mamadeira". *Folha de São Paulo*, 15 de agosto de 2014. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/colunas/michellaub/2014/08/1500413-autoficcao-e-mamadeira.shtml>> Acesso em 30 de maio de 2021. não paginado.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*: nouvelle éd. Argumentée. Paris: Seuil, 1996.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. 2.ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Cristini Roman de. Entre a voz usurpada e a febre por contar: o sobrevivente como testemunha nas obras de Moacyr Scliar e de Michel Laub. *Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*. v.7 n.2 (jul-dez) 2015. p. 38-62.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. São Paulo, Boitempo, 2005.

MAZZUOLI, Valerio de Oliveira. “O Tribunal Penal Internacional: integração ao direito brasileiro e sua importância para a justiça penal internacional”. *Revista de Informação Legislativa*. Brasília a. 41 n. 164 out./dez. 2004. p. 157-178. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1013/R164-10.pdf?sequence=4>> Acesso em: 29 de maio de 2021.

MENDA, Leniza Kautz. Diário da queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade. *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: 18 de agosto de 2018.

MENEZES, Jessica Sabrina de Oliveira. *A Chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, e *Diário da queda*, de Michel Laub: notas da inscrição do judaísmo na literatura. Dissertação de Mestrado: UFP, 2013.

NASCIMENTO, Evando. “Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção”. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, p. 59 – 75, jul./dez. 2010.

NOLTE, Ernst. “Um passado que não quer passar”. *Novos Estudos CEBRAP*. Nº 25, outubro de 1989. p. 10-15.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. Nº 10, 1993.

OLIVEIRA, Fernanda Hamann de; HERZOG, Regina. Guerra, violência e pulsão de morte: uma articulação não evidente. *Psicol. Estud.* 15 (3), Set 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/z6KzYVqzZPhSKjS9gJPYxgK/?lang=pt>> Acesso em 13 set. 2021.

OLIVEIRA, Lucas Amaral. O testemunho ético de Primo Levi sobre a zona cinzenta: um problema de julgamento e representação. São Paulo, *Unesp*, v. 13, n. 1, p. 103-130, janeiro-junho, 2017.

OLIVEIRA, Thiago Araújo. Pulsão de morte: um elemento propulsor da intolerância ideológico-religiosa. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 24(1), 92-114, mar. 2021. P. 92-114. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2021v24n1p92.6>. Acesso em 17 de abril de 2022.

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

POGGI, Tatiana. Revoltas e sociabilidades em campos de extermínio. *Outros Tempos: Pesquisa Em Foco – História*, 2007. <https://doi.org/10.18817/ot.v0i0.364>. Acesso em 17 de abril de 2022.

POLLAK, Michael. “La gestion de l’indicible”, Actes de la recherche en sciences sociales, 62/63, 1986, p. 30. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PRADO, Rafael Barreto do. *Imagens de língua na prosa literária brasileira: as narrativas do século XXI*. Tese de Doutorado: USP, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

RAWET, Samuel. *Contos do Imigrante*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

ROSA, Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RICOEUR, Paul. “Memória, história, esquecimento”. [2003]. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

ROCHA, Rejane Cristina. “Notas sobre a construção ficcional da memória em Diário da queda, de Michel Laub”. In: *Ficção e memória: estudos de poética, retórica e literatura* / Marcelo Lachat, Natali Fabiana da Costa e Silva (organizadores) – Macapá: UNIFAP, 2017.

ROTHBERG, Michael. *Traumatic Realism: The demands of Holocaust representation*. University of Minnesota Press, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv6p4>. Acesso em: 1 de junho de 2021.

SANTOS, Bárbara Luíza Vilaça dos. *Páginas da memória: a escrita do trauma em Diário da queda, de Michel Laub*. Dissertação de Mestrado: UFMG, 2018.

SCLIAR, Moacyr. “Na minha suja cabeça, o Holocausto”. In: _____. *O olho enigmático*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 19-23.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____; ASSIS, Laura. Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub. *Revista Graphos*, vol. 15, nº 2, 2013. UFPB/PPGL.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; _____. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

_____. “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p. 65-82, 2008.

_____. Literatura da Shoah no Brasil. *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

_____. “Apresentação da questão: a literatura do trauma”. In: _____. (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Ed. Unicamp: Unicamp, 2003a. p. 45-58.

_____. “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. In: _____. (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Ed. Unicamp: Unicamp, 2003b. p. 371-386.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*, São Paulo, n. 30, p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: [http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf) Acesso em: 01 de junho de 2021.

_____. Literatura da Shoah no Brasil. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/977> Acesso em: 31 de maio de 2021. p. 123-135.

SILVA, Jonatan. Maturidade transviada: em *O tribunal da quinta-feira*, Michel Laub toca em feridas ainda não cicatrizadas e questões mal resolvidas. p. 12. *Rascunho*, set. 2017, p.12. Disponível em: <https://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2017/10/Rascunho_209_book.pdf> Acesso em: 28 de maio de 2021.

SPIEGELMAN, Art. *Maus I: a survivor's tale*. My father bleeds story. Penguins book: London, 1986.

_____. *Maus II: a survivor's tale*. And here my troubles began. Pantheon Books: New York, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Tradutora: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1988.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção – o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. *Revista Texto Digital*, ano 4, n.2, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/download/14061/12928>> Acesso em 28 de maio de 2021.

WALDMAN, B. Uma história concisa do Holocausto na literatura brasileira. *Arquivo Maaravi: Revista de Estudos Judaicos da UFMG*. 2019, Belo Horizonte, vol. 13, nº 25.

WERNECK, Paulo. “Romance é ‘jogo da memória’ entre Auschwitz e Alzheimer”. *Folha de São Paulo*, 19 de março de 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903201121.htm>> Acesso em 30 de maio de 2021. não paginado.

APÊNDICE A – RELATO DE EXPERIÊNCIA DO PROJETO DE LEITURA DA OBRA *DIÁRIO DA QUEDA* NO ÂMBITO ESCOLAR

Introdução

Durante o ano letivo de 2021, desenvolvemos o “Projeto de leitura da obra *Diário da queda* no âmbito escolar” em atinência às regras do programa Pró-Docência *stricto sensu*⁶³, o qual é subsidiado pela Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo – Sedu-ES. O Pró-Docência propicia aos profissionais do magistério uma formação continuada de excelência, por meio do apoio a práticas desenvolvidas no contexto da rede estadual de ensino. O Edital de Seleção/Sedu nº 21/2020 Pró-Docência *stricto sensu* regulamenta a concessão de redução de jornada aos professores efetivos aprovados em cursos de mestrado ou doutorado, acadêmico ou profissional. O texto prevê, em seu subitem 1.6:

1.6 O benefício contribuirá para a inserção, permanência e qualidade da capacitação do profissional efetivo do magistério público estadual em ambiente acadêmico, ampliando as oportunidades de associação entre ensino, pesquisa e resultados de aprendizagem, contribuindo com a qualidade da ação docente e gerando meios de intervenção eficazes que, a médio e longo prazo, se traduzirão na melhoria da educação do Espírito Santo.

Para pleitear tal benefício, propusemos um projeto de leitura literária no contexto educacional que partisse dos aspectos ético-estéticos e temáticos (escritas de si, ancestralidade, memória, violência, intolerância, *bullying* etc.) presentes na obra *Diário da queda* (2011), de Michel Laub. Em nosso trabalho, dialogamos com Rildo Cosson (2009) e Antonio Candido (2011), os quais concebem o acesso à literatura e o letramento literário como imprescindíveis à humanização e à formação de sujeitos críticos. Nossa intervenção é norteadas pelas competências previstas na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) para o Ensino Médio (BRASIL, 2016) e adota como metodologia a Aprendizagem Baseada em Projetos – ABP –, descrita na obra de Willian Bender (2014).

⁶³O Edital de Seleção/Sedu Nº 21/2020 Pró-Docência *stricto sensu* institui, em seus subitens 1.6 e 1.6.1: “É obrigatório que a pesquisa realizada durante a formação e/ou o produto educacional se relacione com o contexto da rede estadual de ensino”. Consta, ainda, em suas “Disposições finais”, o seguinte trecho: “6.7 O profissional efetivo do magistério público estadual que não cumprir os itens 1.6 e 1.6.1, conforme declaração assinada pelo orientador, deverá, obrigatoriamente, indenizar o erário os valores percebidos indevidamente (exceto no caso de trancamento de matrícula devidamente justificado)”.

Através da implementação de nosso projeto no contexto educacional, tivemos como objetivos: contribuir com o diálogo entre a pesquisa acadêmica e o processo crítico-reflexivo sobre a prática docente, mais especificamente, sobre o ensino e a aprendizagem de literatura e de letramento literário no contexto da rede estadual de ensino do Espírito Santo; sensibilizar os alunos mediante o debate de temas como: violência, *bullying*, intolerância religiosa, ética, autoconhecimento, identidade, memória e ancestralidade; enriquecer o conhecimento de mundo dos educandos por meio da fruição de diferentes produções culturais; incentivar a pesquisa, o trabalho em equipe, o posicionamento crítico e o debate respeitoso por parte dos estudantes; bem como contribuir na implementação de práticas pedagógicas exitosas no contexto do ensino público do Espírito Santo, desenvolvendo as competências para o Ensino Médio previstas na Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

Desenvolvimento teórico

A BNCC (BRASIL, 2016, p. 499) concebe o acesso à literatura como direito básico dos educandos e reconhece que, graças à “simplificação didática”, o texto literário por vezes ocupa um “plano secundário” ou “figurativo” em sala de aula. Candido (2003), por sua vez, vislumbra a fruição artística como um bem incompressível por satisfazer “às necessidades básicas dos seres humanos” (p. 179) e, com isso, atender a um propósito humanizador, no sentido de confirmar em nós os traços essenciais que nos tornam humanos. Dentre eles, “o exercício da reflexão” e o “afinamento das emoções” (p. 180). Cosson (2009) denomina de “letramento literário” a prática de leitura literária pela qual os indivíduos passam ao longo de toda a vida. Segundo o autor, essa seria uma “prática social” de responsabilidade da escola. Sobre letramento literário, afirma Cosson (2009, p. 11): “trata-se não da aquisição da habilidade de ler e escrever, como concebemos usualmente a alfabetização, mas sim da apropriação da escrita e das práticas sociais que estão a ela relacionadas.”

Seria no âmbito da educação básica, por meio das trocas coletivas de leitura e de interpretação, que o educando consolidaria e ampliaria seus horizontes de leitura, tornando-se um cidadão mais crítico e capaz de intervir na realidade social. Como nos lembra Ginzburg (2012): “A leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. [...] Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos”.

Enquanto docentes, temos a oportunidade de ajudar o estudante a ampliar sua visão de mundo e de possibilitar, pelo letramento literário, o enriquecimento de suas emoções e o respeito à alteridade. Motivados por tais referenciais, elaboramos um projeto de leitura da obra *Diário da queda* baseado na metodologia ABP, no processo de letramento literário, bem como na crença do poder humanizador da literatura.

Formulamos nosso trabalho de acordo com a concepção de letramento literário defendida por Cosson (2009), em seu livro *Letramento literário: teoria e prática*. Para o autor:

Ser leitor de literatura na escola é mais do que fruir um livro de ficção ou se deliciar com as palavras exatas da poesia. É também posicionar-se diante da obra literária, identificando e questionando protocolos de leitura, afirmando ou retificando valores culturais, elaborando e expandindo sentidos. Esse aprendizado crítico da leitura literária, que não se faz sem o encontro pessoal com o texto enquanto princípio de toda experiência estética, é que temos denominado aqui de letramento literário. (COSSON, 2009, p. 120)

Cosson (2009) levanta importantes questionamentos sobre os aspectos cognitivos e sociais envolvidos nas etapas de interpretação do texto literário. O autor propõe uma sequência básica de letramento literário que contempla quatro passos essenciais no processo de construção de sentido de um texto: motivação, introdução, leitura/interpretação e avaliação. Na **motivação**, o estudante é preparado para “entrar no texto”, aliás, “o sucesso inicial do encontro do autor com a obra depende de boa motivação” (COSSON, 2009, p. 54).

A **introdução** é a etapa de apresentação do autor e da obra a ser trabalhada em sala de aula. No momento da **leitura**, o professor acompanha o estudante para auxiliá-lo nas dificuldades de compreensão do texto. Nos **intervalos** de verificação de leitura, outras obras podem ser trazidas a fim de que se estabeleça o diálogo entre diferentes produções. Conforme estabelece Laura Silveira Botelho (2011), a **interpretação** é dividida em dois níveis: no primeiro deles, mais “interior”, o leitor tem um encontro individual com o texto; no segundo, de caráter “exterior”, as impressões são socializadas com a “comunidade de leitores” e se debate coletivamente o sentido da obra. A interpretação é o momento de, a partir de inferências, “chegar à construção de sentido do texto, dentro de um diálogo que envolve autor, leitor e comunidade” (COSSON, 2009, p. 64).

Para fundamentar nossa intervenção, tomamos como referencial a Aprendizagem Baseada em Projetos. Além de ser uma metodologia de ensino ativa que incentiva o

protagonismo e a participação do estudante em todas as etapas do trabalho, a ABP agrega as inovações tecnológicas às atividades pedagógicas que estão sendo desenvolvidas. Adotamos algumas das sequências propostas por Bender (2014), tanto por meio da avaliação processual e do uso de rubricas, quanto pela utilização de ferramentas digitais, como: o Google Sala de Aula, o aplicativo *Canva.com*, o mural virtual *Padlet*, o quiz *Plicker's* e a *Webquest*, na qual o docente descreve as tarefas a serem cumpridas pelo estudante, sugere fontes virtuais de pesquisa e propõe a elaboração de um produto final, que pode ser apresentado publicamente.

A Aprendizagem Baseada em Projetos é uma metodologia de ensino e aprendizagem que privilegia: a “âncora” a partir da qual se formulam as questões-motrizes a serem solucionadas pelo trabalho em grupos, sob orientação de um facilitador/orientador; a autonomia dos estudantes; a investigação; o aperfeiçoamento; a (auto)avaliação processual e a elaboração de um produto final relacionado às questões-motrizes. *Diário da queda* foi a “âncora” a partir da qual desenvolvemos nosso trabalho no contexto escolar. Após contextualização, leitura e discussão do romance em rodas de conversa mediadas pela professora de Língua Portuguesa, os alunos escolheram questões-motrizes como objeto de aprofundamento e se organizaram em grupos de cinco a seis alunos, sob orientação da docente. Utilizamos a plataforma Google Sala de Aula para orientar, verificar os resultados da pesquisa e dar o *feedback* das etapas do trabalho aos discentes. Cada grupo optou por um produto final sobre o tema pesquisado – em forma de produções vinculadas a diferentes recursos e linguagens –, que foi compartilhado com a comunidade escolar.

Desenvolvimento do trabalho

Em 2021, ainda no contexto da pandemia de Covid-19 e devido às exigências do protocolo de biossegurança para o retorno às aulas presenciais⁶⁴, os estudantes foram divididos em dois grupos de revezamento (A e B), que se alternavam semanalmente entre as atividades presenciais e remotas. No segundo trimestre do ano letivo, iniciamos o Projeto em três turmas de 2ª série do ensino médio da E.E.E.M. Irmã Maria Horta. Mantendo a sequência didática básica de letramento literário proposta por Cosson (2009),

⁶⁴As medidas de retorno às aulas presenciais foram instituídas pela Portaria conjunta SEDU/SESA Nº 01-R, de 08 de agosto de 2020.

começamos pela etapa da **motivação** (2 aulas). Para isso, escolhemos a “Oficina motivacional por personagem”, descrita na obra de Cosson (2009).

Os estudantes pertencentes aos grupos A e B, cada qual em sua respectiva semana de aula presencial, foram divididos em duas equipes, uma representando o passado e a outra, o presente. Partindo de uma história iniciada pela professora de Língua Portuguesa, o grupo do futuro contou os acontecimentos na vida de um jovem que, de modo similar ao narrador de *Diário da queda*, encontra algo sobre seus antepassados e, a partir daí, passa a tomar algumas decisões influenciadas pelo impacto da descoberta. Enquanto isso, o outro grupo – do passado – narrou os acontecimentos recém-descobertos pelo descendente, partindo da perspectiva do ente falecido. A oficina motivacional foi um momento de bastante interação e de muita criatividade. Os educandos dialogaram sobre o impacto das decisões do passado na vida das personagens na atualidade e escolheram coletivamente o desfecho de suas histórias, assumindo a posição de autores. Após o registro por escrito, os alunos foram orientados acerca das características do tipo textual narrativo e transcreveram o texto para um documento on-line colaborativo (*Google docs*), disponibilizado no Google Sala de aula. Após o *feedback* da professora, o resultado foi compartilhado entre os colegas.

Nas seis aulas seguintes, os estudantes dividiram-se em duplas e, usando os Chromebooks da escola, resolveram a *Webquest*⁶⁵ elaborada pela professora e postada no mural da turma no Google Sala de Aula. O objetivo da tarefa era de que, após a etapa da motivação e já na fase da **apresentação/introdução**, os educandos pesquisassem sobre a temática do Holocausto e conhecessem a obra *Diário da queda*, por meio da leitura do primeiro capítulo e de uma resenha sobre o livro, bem como do acesso a um vídeo no YouTube sobre o romance. Os alunos contextualizaram a temática da obra na atualidade e debateram temas muito pertinentes, dentre eles: a relação entre o racismo na Alemanha nazista e aquele que ocorre na sociedade nos dias de hoje; as manifestações de violência ao longo da história; a eleição de grupos mais vulneráveis como alvo de ódio e de intolerância religiosa, devido à orientação sexual, à ideologia política, ao gênero, à

⁶⁵A *Webquest* é uma metodologia de pesquisa em que o professor/orientador lança mão de recursos da própria *Web* para criar atividades em uma página da internet. Como características principais, podemos destacar: a presença de uma introdução ao tema, que visa a motivar o aluno na resolução da *Webquest*; uma lista de tarefas a cumprir para cada etapa do trabalho e *links* de sites pré-selecionados pelo orientador, os quais serão utilizados como fonte de pesquisa. Além disso, geralmente é disponibilizada aos alunos uma rubrica com os critérios de avaliação, bem como um cronograma com os prazos de entrega dos resultados. A tarefa elaborada para essa atividade está disponível no link: <http://www.webquestfacil.com.br/webquest.php?pg=introducao&wq=25906>.

religião, à raça etc. Além disso, os discentes relacionaram o Holocausto a outros produtos culturais (filmes, documentários, fotografias, livros, músicas etc.) que já conheciam ou que pesquisaram durante a aula. As duplas elaboraram um pôster no aplicativo *Canva.com* sobre uma das produções mencionadas, apresentaram para a turma o artefato criado e o compartilharam no mural do Google Sala de Aula.

Após a etapa da **apresentação/introdução**, os estudantes começaram a fase da **leitura/interpretação** da obra, cujo acompanhamento se deu em três intervalos quinzenais, sendo duas aulas para cada. No primeiro deles, os discentes assistiram ao documentário *Noite e neblina*, de Alain Resnais (1950), fizeram uma roda de conversa e, com a mediação da professora de Língua Portuguesa, compararam a película do cineasta francês à obra *Diário da queda*. No segundo, a docente utilizou um *quiz* com perguntas de múltipla escolha sobre o romance, elaboradas por meio do aplicativo *Plicker's*⁶⁶. No terceiro momento, foi elaborada uma lista com quinze perguntas discursivas acerca do romance laubiano e os estudantes escolheram três para serem respondidas por eles.

Após a fase da **leitura/interpretação** de *Diário da queda*, iniciou-se a da **avaliação** (4 aulas). Os estudantes obtiveram metade da nota total (5,0 pontos) por meio das avaliações processuais (apresentação do artefato da *Webquest*, participação nos debates sobre a obra e tarefas de verificação de leitura). Todas as atividades desenvolvidas ao longo do projeto de leitura contaram com o *feedback* da professora de Língua Portuguesa via Google Sala de Aula ou presencialmente, bem como com oportunidades de reelaboração/reescrita. Na etapa final da avaliação, os estudantes escolheram um dos temas presentes na obra laubiana (Auschwitz, intolerância religiosa, *bullying*, alcoolismo etc.) e produziram um produto (mural virtual no aplicativo *Padlet*, pôster, cartaz etc.) que relacionasse a temática da obra à atualidade. O produto final foi apresentado para os colegas de sala, compartilhado via Google Sala de Aula com os professores e as demais turmas. Além disso, os cartazes foram afixados no mural da escola.

Considerações finais

⁶⁶As questões registradas no aplicativo são projetadas pelo Datashow e o estudante as responde fazendo uso de um cartão identificado por um *QR code*, que é lido pelo smartphone do professor. A ferramenta digital computa instantaneamente o percentual de acertos do discente.

Durante os debates e apresentações sobre *Diário da queda*, o estudante teve a oportunidade de compartilhar sua interpretação com os colegas e de aprofundar sua compreensão da obra. Ademais, foi importante que o educando se posicionasse criticamente ao estabelecer a relação entre o mundo atual e os temas problematizados pelo narrador do romance. Assim, além de ampliar seu repertório de leituras e de compartilhar pontos de vista sobre os aspectos estéticos e temáticos do livro, o discente pôde observar a obra literária como algo mais próximo de sua realidade. Através de nosso trabalho no âmbito educacional, esperamos ter contribuído com o prazer pela leitura por parte dos discentes. Por meio da escuta dos diferentes pontos de vista, almejamos que o aluno tenha construído uma visão mais solidária e empática em relação à alteridade, afinando suas competências socioemocionais.

Nosso projeto de leitura contribuiu de diferentes maneiras relativamente às Competências Gerais presentes na Base Nacional Comum Curricular. Dentre elas, destacamos: **Conhecimento/repertório cultural**: os alunos tiveram acesso a diversas produções culturais brasileiras e estrangeiras (documentários, filmes e livros que tratam do Holocausto), bem como pesquisaram sobre um tema histórico de grande relevância; **Pensamento científico, crítico e criativo**: por meio da pesquisa e da investigação, os estudantes construíram seus saberes, discutiram com suas duplas e responderam satisfatoriamente aos questionamentos levantados; **Comunicação e Cultura digital**: através do uso de diferentes recursos verbais (texto escrito, criação de narrativa coletiva, debates, apresentações, elaboração de pôsteres e de painéis etc.), os alunos utilizaram variadas linguagens para se expressar, relataram suas interpretações e produziram sentidos, além de utilizarem ferramentas tecnológicas para pesquisar e compartilhar conhecimento de maneira criativa e em equipe; **Argumentação**: com base no que pesquisaram e leram, os estudantes debateram respeitosamente sobre os temas encontrados.

Registros fotográficos do “Projeto de leitura da obra *diário da queda* no âmbito escolar”

Figura 3: estudantes pesquisando nos Chromebooks e resolvendo a *Webquest*

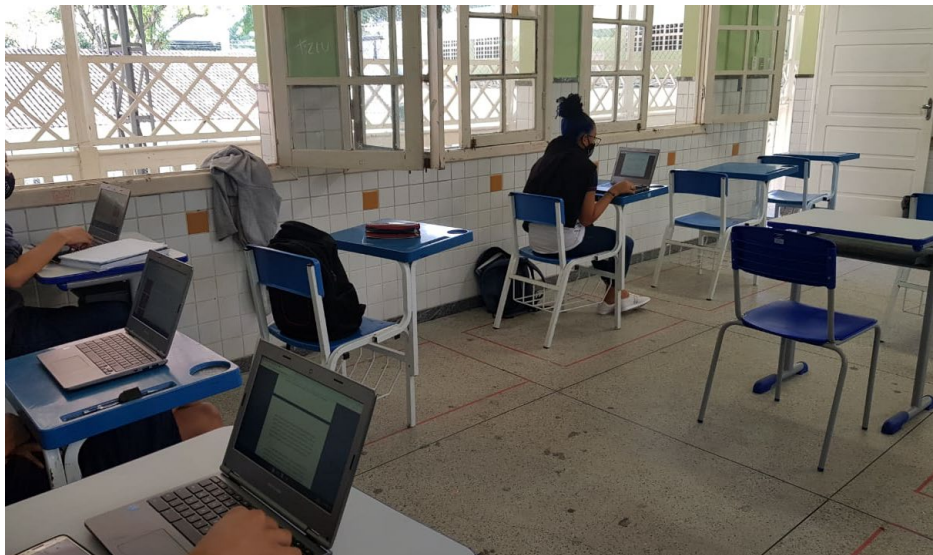


Figura 4: Introdução da *Webquest*

Não seguro | webquestfacil.com.br/webquest.php?pg=introducao&wq=25906

Games – Kenn Nes... quest W Ning – Wikipédia, a... Edpuzzle BNCC Língua Portu... Find a Quiz - Quizizz 10 competênc

Diário da queda: escrita de mim, escrita do outro

Introdução	Tarefa	Processo	Avaliação	Conclusão	Créditos
Você já pensou sobre qual seria a relação entre os acontecimentos que afetaram (e afetam) toda a humanidade e a sua vida, hoje? Você já presenciou algum tipo de violência (física ou simbólica) contra algum colega de escola? Será que esse tipo de prática tem alguma relação com aquilo que, no passado, já foi praticado contra algum grupo religioso? Esses e outros questionamentos são levantados a partir do ponto de vista do narrador-personagem da obra <i>Diário da queda</i>, de Michel Laub (2011). No romance, um homem de quase quarenta anos resgata as memórias de sua adolescência, principalmente aquelas relacionadas a um acidente violento: a queda do colega de escola João. Nessa instigante história, o narrador descobre segredos e memórias de seus antepassados e questiona a pertinência da violência do passado - do Holocausto - em suas decisões no presente.					

© 2010 Todos direitos reservados.

Fonte: <http://www.webquestfacil.com.br/webquest.php?pg=introducao&wq=25906>.

Figura 5: Artefato da *Webquest*: alguns dos pôsteres produzidos pelos discentes por meio do aplicativo *Canva.com*

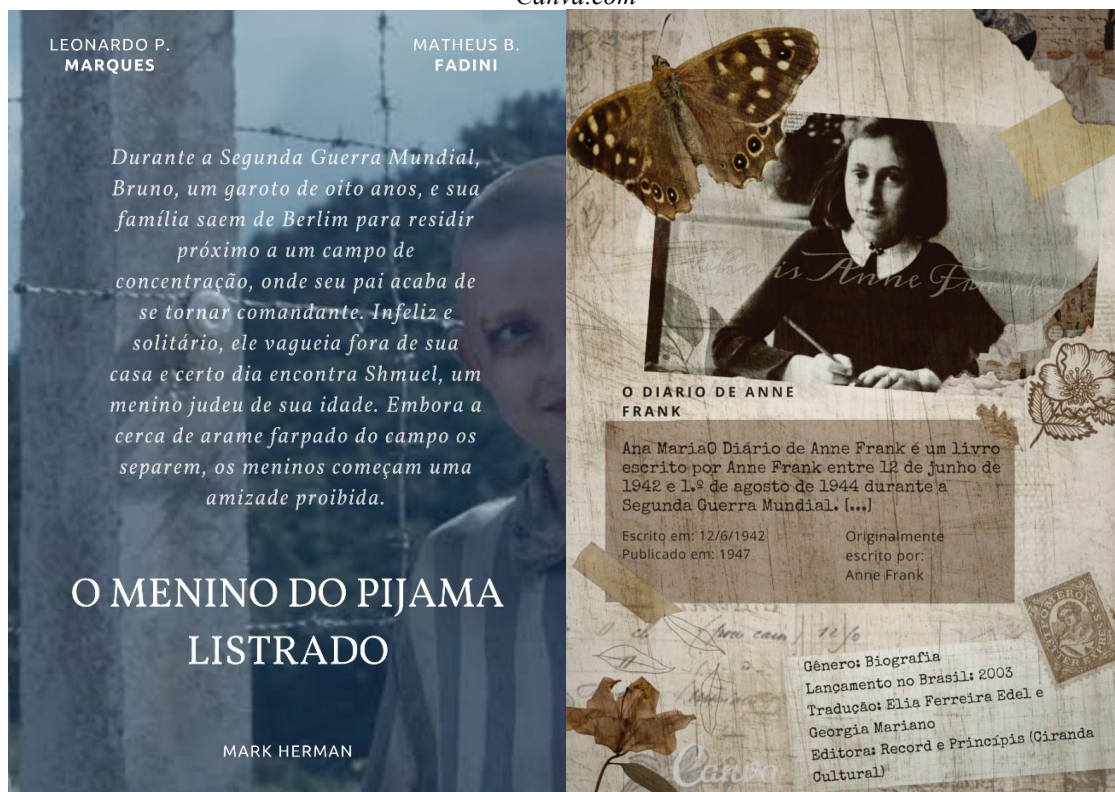
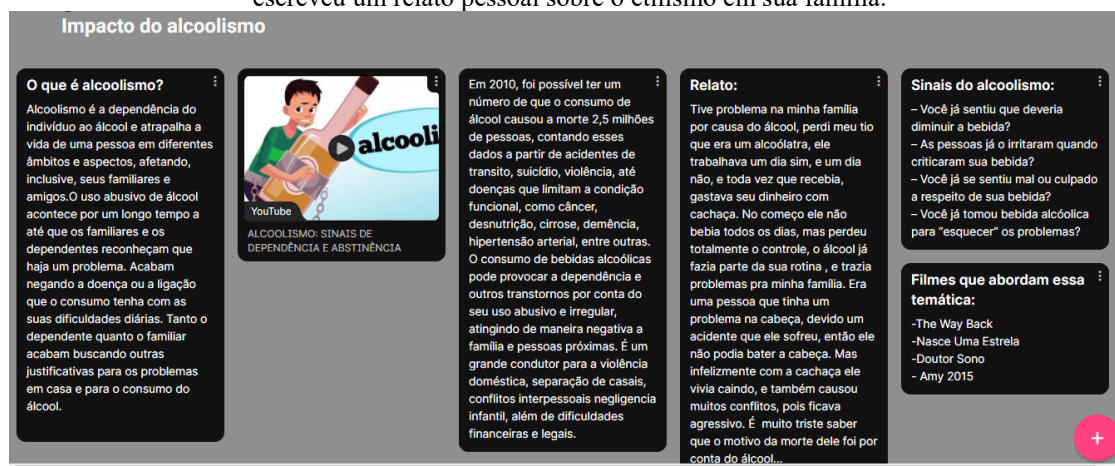


Figura 6: Mural virtual no *Padlet* em que os estudantes problematizaram o impacto do alcoolismo (tema que afeta negativamente a vida do narrador de *Diário da queda*) na vida das pessoas. Uma das alunas escreveu um relato pessoal sobre o etilismo em sua família.

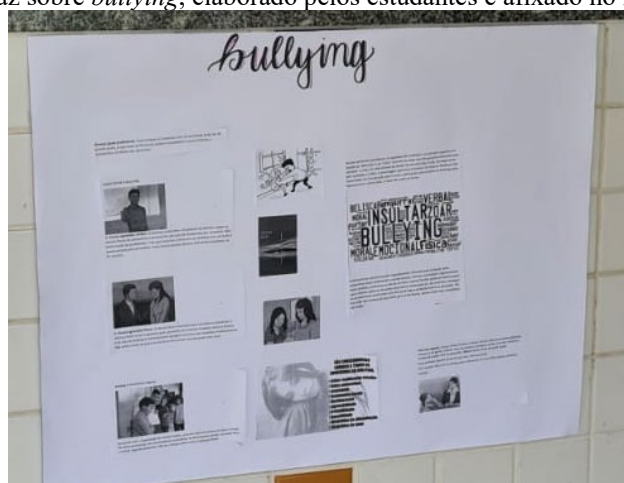


O trabalho está disponível em: <https://padlet.com/anafalmeida2/snjni2v1dm7stmz4>

Figura 7: Cartaz sobre intolerância religiosa, elaborado pelos estudantes e afixado no mural da escola.



Figura 8: Cartaz sobre *bullying*, elaborado pelos estudantes e afixado no mural da escola.



Referências

ADORNO, Theodor. W. *Educação e Emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. BENDER, William. *Aprendizagem baseada em projetos: educação diferenciada para o século XXI*. 1.ed. Porto Alegre: Penso, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/bncc-20dez-site.pdf>. Acesso em 09 dez. 2020.

BOTELHO, Laura Silva. Resenha: COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: editora contexto, 2009. *Instrumento*: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

Ginzburg, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

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