UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – ÁREA DE LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA.

HEMERSON EMIDIO SIQUEIRA

Silêncio e evocação na ficção autobiográfica.

Uma leitura de *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec.

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – ÁREA DE LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA.

HEMERSON EMIDIO SIQUEIRA

Silêncio e evocação na ficção autobiográfica.

Uma leitura de *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cecília Arias Olmos.

São Paulo

2012

Hemerson Emidio Siqueira

Silêncio e evocação na ficção autobiográfica.

Uma leitura de *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec.

Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura Argentina, Literatura Hispano-Americana.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cecília Arias Olmos

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

À Rosana, meu amor, pelo prazer da convivência e por sua fundamental presença em todos os momentos.

Aos meus avós Antonieta (in memoriam) e Emídio (in memoriam) que me criaram e, na simplicidade de cada um, me ensinaram a respeitar o próximo, ser ético, responsável e ter coragem para viver.

À Genilda (in memoriam), tia querida, artista talentosa, pela convivência de amor e carinho por anos de minha vida.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Ana Cecília Arias Olmos pelo apoio e orientação.

Aos Profs. Drs. Pablo Gasparini e Jaime Ginzburg pela leitura atenta do relatório de qualificação, pelas críticas e sugestões.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) por ter financiado parte desta pesquisa.

Aos meus amigos. Alexandre Marcelo Bueno que me ajudou em todas as etapas deste trabalho, meu profundo agradecimento; ao Alex Moreira Carvalho pela sua generosidade e leitura deste trabalho; a Indaiá Bassani; ao Ronaldo e a Joice pela amizade; a Carmem, Cris, e a Larissa pela companhia nos momentos de estudos; ao Neto pela ajuda neste trabalho e pelo que ele representa na construção de minha memória desde o território Sul-Mato-grossense; ao Áurio e a Silvana por momentos divertidos; ao Lucas e a Carolina (in memoriam); ao Gustavo e a nossa lenta biografia.

À minha família, a Dona Diná, cunhados e sobrinhos pelo incentivo. Ao Tônico (in memoriam), meu querido gatinho, companheiro de todos os momentos (até a última semana) desta etapa solitária que envolve o processo de escrita.

RESUMO

SIQUEIRA, Hemerson Emídio. Silêncio e evocação na ficção autobiográfica. Uma leitura de *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec. Tese (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Este estudo consiste na análise do romance *Lenta biografía* (2007), do escritor argentino Sergio Chejfec. Nosso trabalho propõe uma leitura reflexiva acerca de como a ficção coloca em cena a possibilidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade do relato autobiográfico. A escrita do romance apresenta-se como evocação e deslinde ao “pacto autobiográfico” uma vez que o narrador escreve sua história de forma especulativa. Portanto, *Lenta biografía* desestabiliza a categoria de autobiografia tradicional. A evocação e as estratégias narrativas adotadas na tessitura do texto tornam difusa a enunciação do narrador e indeterminam as categorias de tempo e espaço. Estas condições de escrita da narrativa e a escassez de informações sobre o passado destacam o caráter entrópico do romance e a rarefação do relato. Além disso, a fragmentação do texto compromete a possibilidade de narrar os eventos de forma linear e rompe com um tipo de arte ilusionista. O sentido alegórico atribuído à história do fugitivo judeu, no contexto da narrativa, é o mote para expandir a história do pai e de seus convidados na relação com o passado e a memória.

Palavras-chave: literatura argentina contemporânea, autobiografia, memória, entropia, enunciação.

ABSTRACT

Siqueira, Hemerson Emidio. Silence and recollection of autobiographical fiction. A reading of *Slow biography*, of Sergio Chejfec. Thesis (MA) - Faculty of Philosophy and Humanities. University of Sao Paulo, Sao Paulo, 2012.

This study analyzed the novel *Slow biography* (2007), the Argentine writer Sergio Chejfec. Our work proposes a reflective reading about how fiction puts into play the possibility and at the same time, the impossibility of autobiography. The writing of the novel presents itself as an evocation and disentangling the "autobiographical pact" because the narrator writes his story speculatively. So *Slow biography* destabilizes the category of traditional autobiography. The evocation and the narrative strategies adopted in the fabric of the text become diffuse the enunciation of the narrator and indeterminate categories of time and space. These conditions of narrative writing and the lack of information about the past highlight the entropic character of the novel and the thinning of the story. Furthermore, the fragmentation of the text undermines the possibility of narrating the events in a linear fashion and breaks with a kind of art illusionist. The allegorical meaning assigned to the story of a fugitive Jew, in the context of the narrative, is the reason to expand the story of the father and their guests in relation to the past and memory.

Keywords: contemporary Argentine literature, autobiography, memory, entropy, enunciation.

RESÚMEN

Siqueira, Hemerson Emidio. Silencio y evocación en la ficción autobiográfica. Una lectura de Lenta Biografía, de Sergio Chejfec. 2012. Tesis (MA) - Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Sao Paulo, San Pablo, 2012.

Este estudio consiste en el análisis de la novela Lenta biografía, (2007), del escritor argentino Sergio Chejfec. Nuestro trabajo propone una lectura reflexiva acerca de como la ficción pone en juego la posibilidad y, al mismo tiempo, la imposibilidad de la autobiografía. La escritura de la novela se presenta como una evocación y deslinda el "pacto autobiográfico" porque el narrador escribe su historia de manera especulativa. Por lo tanto, Lenta biografía desestabiliza la categoría de la autobiografía tradicional. La evocación y las estrategias narrativas adoptadas en la tesitura del texto vuelven difusa la enunciación del narrador e indetermina las categorías de tiempo y espacio. Estas condiciones de la escritura narrativa y la escasez de informaciones sobre el pasado señalan al carácter entrópico de la novela y el enrarecimiento del relato. Además, la fragmentación del texto socava la posibilidad de narrar los acontecimientos de una manera lineal y rompe con una especie de arte ilusionista. El significado alegórico atribuido a la historia del fugitivo judío, en el contexto de la narración, es el motivo para ampliar la historia del padre y de sus invitados en relación con el pasado y la memoria.

Palabras-clave: literatura argentina contemporánea, autobiografía, memoria, entropía, enunciación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. EVOCAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA NA CONSTITUIÇÃO DO ROMANCE	
1.1. Lenta biografia: evocação autobiográfica.....	12
1.2. Acerca da ficção e da autobiografia: o deslinde do “pacto autobiográfico”	20
1.3. Sedução autobiográfica e a escrita intransitiva.....	24
1.4. Paratextos: apresentação das edições de <i>Lenta biografía</i> 1990 (Puntosur) e de 2007 (Alfaguara).....	27
2. ENTROPIA LITERÁRIA E ENUNCIACÃO	
2.1. <i>Lenta biografía</i> : uma forma de entropia literária	37
2.2. Enunciação e imagens da intimidade	41
2.3. Entropia e teoria da informação: lentidão, desordem e perda de informação	50
2.4. Tempo e desterritorialização: às glosas da enunciação	55
3. FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA DE VIDA	
3.1. O fugitivo judeu: encenação do trauma e versões de uma vida.....	61
3.2. A coreografia da destruição.....	71
3.3. O coelhinho da páscoa, a arte de esconder e a saga da repetição como condição humana.	76
4. ANEXO.....	82
5. BIBLIOGRAFIA.....	83

Introdução

Tudo é movimento irregular e contínuo, sem direção e sem meta.

Montaigne.

A escrita de *Lenta biografía*, de Sérgio Chejfec, se propõe a narrar uma autobiografia, isto é, a história de vida do narrador. Após a decisão de narrar sua vida e um comentário casual de seu pai, o narrador percebe que, para falar de si, terá de recuperar o passado europeu do pai. Contudo, acerca do passado paterno, o narrador não tem nenhum dado, nenhuma referência, exceto, o próprio pai. Já que não há referências e o pai permanece em silêncio sobre seu passado, logo, resta ao narrador produzir seu texto de forma evocativa e especulativa. Esta forma da narrativa permite propor a questão, a saber: como a ficção coloca em cena a possibilidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de se elaborar um relato autobiográfico.

Em torno dessa discussão, no primeiro capítulo da dissertação, mostramos que em virtude do silêncio do pai e da imprecisão relativa ao passado paterno, o relato de *Lenta biografía* é produzido de modo evocativo. Esta evocação do passado rompe com a noção de autobiografia tradicional e, na definição de Lejeune, com o “pacto autobiográfico”. A escrita do romance encontra-se no limite entre a forma autobiográfica e a ficção. Portanto, por não ter o compromisso com a noção de verdade, ao realizar algumas especulações do passado próprio e do pai, e ao adotar um gesto intransitivo em sua escrita, o narrador concebe sua narrativa como deslinde ao gênero autobiográfico. Esta discussão a respeito do gênero torna-se relevante em virtude do número significativo de textos autobiográficos que foram publicados na Argentina, na década de 1990. *Lenta biografía* está entre as primeiras publicações e, em razão de sua forma singular de escrita, teve de ser explicada ao público daquele período para

que lessem o relato como ficção e não como autobiografia. A explicação aparece em uma *nota retroductoria* – algo raro por se tratar de romance – escrita por C.E. Feiling. No encerramento desse capítulo, o contexto em que surge *Lenta biografía* e os comentários sobre a *nota retroductoria* encontram-se na seção paratextos.

No segundo capítulo, a discussão parte do ensaio “*Entropía*”, de Sergio Chejfec, publicado na revista *Punto de Vista*, que define o romance como gênero entrópico. A entropia é o segundo princípio da termodinâmica que estuda o processo de transformação de energia. A entropia, de acordo com Chejfec, pode ser pensada em termos literários quando o escritor se depara com o processo de escrita e percebe que não consegue converter em texto todo seu esforço e energia empenhada à criação de sua obra literária.

Esta definição de Chejfec é relevante porque permite pensar a enunciação do narrador e a forma do relato de *Lenta biografía* cujo efeito é de “*enrarecimiento*”. Além do conceito de entropia tomado de empréstimo da Física, há outro para pensarmos a organização do relato. Na teoria da comunicação, a entropia serve para medir a falta de informações sobre os detalhes da natureza de um sistema. Isto implica que, quanto maior o número de informações, mais desordem e lentidão para o processamento dos dados. Consequentemente, há maior perda de informações – por comparação, como a tentativa de escrita do relato que apela à memória, a falta de informações sobre o passado paterno e as versões dos últimos dias de vida do fugitivo judeu. O conceito de entropia e a escrita especulativa do relato são determinantes para pensarmos a forma do romance e a enunciação do narrador.

No terceiro capítulo, nossa discussão, em um primeiro momento, centra-se nas versões narradas pelos convidados (o narrador e a narradora – assim o narrador de *Lenta biografía* refere-se aos convidados) dos últimos dias de vida do fugitivo judeu. A fragmentação desse relato e suas versões permitem pensar os efeitos de sentidos, em termos alegóricos, da história

com decadência, a melancolia dos participantes, a ruína e a presença da morte. Além disso, com a reiteração dessa história que não progride e retorna a cada reunião de domingo, torna-se evidente a encenação do trauma desses participantes em razão do Holocausto.

Em outro tópico, partimos da leitura do ensaio “*Revelações sobre o coelho da páscoa ou a arte de esconder*”, de Walter Benjamin. A escolha desse ensaio indica uma opção para a abordagem de *Lenta biografia* a fim de mostrarmos que os momentos de intimidade entre o narrador e o pai seguem, em certa medida, a estratégia de Benjamin que, ao optar no título de seu ensaio pelo verbo esconder, deixa pressuposto o seu contrário: revelar. É nesse jogo entre esconder e revelar e nos momentos de intimidade na casa paterna que se constrói o relato autobiográfico e a subjetividade do narrador. Entre os momentos de intimidade, além do jogo de xadrez, a cena que merece destaque é o jantar de páscoa e a lembrança do narrador da história do cabrito. Esta história – a canção de Chad gad’iá – é muito representativa na forma em que o narrador pensa o relato do romance, já que ela pode sintetizar a perspectiva do narrador em relação a sua autobiografia, ao passado e a memória.

Sinteticamente, nossa leitura de *Lenta biografia* realiza um estudo acerca de como o relato dessa ficção desestabiliza o gênero autobiográfico e coloca a questão fundamental da autobiografia: como recuperar o passado. A enunciação do narrador evoca e especula a respeito das vidas referidas no romance. Além disso, esclarecemos como a entropia literária e os efeitos de sentidos alegóricos contribuem à forma do romance.

1. Evocação autobiográfica na constituição do romance

“una historia no era unívoca ni definitiva [...] sabemos todo y no sabemos nada al mismo tiempo; quizá podremos suponer otra cosa, pero nunca sabremos todo.” *Lenta biografía*

Sergio Chejfec.

1.1. *Lenta biografía*: evocação autobiográfica

Lenta biografía, de Sergio Chejfec, consiste, à primeira vista, em uma narração aparentemente simples: o narrador decide escrever a sua autobiografia. Este desejo autobiográfico é expressado logo no início do romance, a saber: “con el matiz secreto que saben aparentar las decisiones íntimas – guarecidas hasta de uno mismo – resolví hace meses comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por general, “mi vida” (CHEJFEC, 2007, p. 9).

O narrador, filho de pai judeu imigrado da Europa, toma a decisão de escrever sobre sua vida e refletir acerca de quem, de fato, ele é e como se tornou aquilo que é. Este questionamento em torno de sua própria subjetividade impulsiona, por meio da escrita, o processo de busca de si e da construção de uma identidade.

Ao se deparar com a tarefa de escrever, o narrador percebe que faltam dados a respeito de sua origem, de sua história familiar. Em sua casa, o silêncio era predominante entre os membros da família, eles pouco conversavam ou trocavam experiências entre si. No entanto, o narrador lembra-se de momentos marcantes nesta convivência com o pai, resultado

da observação de seus gestos e movimentos. O narrador contemplava seu pai na tentativa de imaginar como teriam sido seus tios e avós desaparecidos, numa aldeia polonesa, durante a guerra. O pai era a única referência desse passado. Nessa linha imaginativa, por exemplo, o pai compra um sapato para o filho e fixa-se nas costuras. Este mínimo gesto permite ao narrador especular com o que o pai havia trabalhado na Europa. Lá ele era sapateiro; na Argentina, marceneiro.

Outra cena viva na memória desta relação pai-filho é a que retrata o fato de que todos os dias, após o jantar, o pai aspirava um pouco de rapé e soltava um espirro com ar e sensação de alívio. Em seguida sentava-se confortavelmente na poltrona e lia o jornal *Di Presse*, um periódico em iídiche, que ele – apesar de ter apenas uma formação elementar, de acordo com as palavras do narrador no contexto da obra – acompanhava com bastante atenção. Porém, a cena de maior proximidade entre os dois ocorre no jogo de xadrez. Entre eles ficava o tabuleiro e as peças dispostas em sua ordem habitual – como a própria relação entre ambos, de proximidade em razão do vínculo de sangue, mas, ao mesmo tempo, afastados por uma barreira intransponível devido à incomunicabilidade. O silêncio que marcava a duração do jogo só era rompido por um barulho externo a casa ou pela intensidade da palavra “xeque” pronunciada pelo pai. Nestes momentos, o narrador imaginava que o pai estivesse pensando no passado europeu, nas suas experiências antes de sua chegada na Argentina.

Diante dessas lembranças e suposições, o narrador percebe que tem de escrever sobre o que não conhece e a respeito de um passado que não lhe pertence diretamente. Tudo que ele sabia sobre a família inexistente do pai foi dito pelo próprio pai, isto é, que seus avós paternos viviam na Polônia e tiveram outros filhos. Isto era tudo. Nenhum dado, nenhuma foto, nenhum contato.

Em uma ocasião, a mãe disse ao filho que o pai sonhava com os horrores de seu passado que o remetia à fuga da guerra, à morte dos pais e dos irmãos que viviam em uma pequena aldeia polonesa, a qual ficou em ruína, bem como a casa de seus antepassados, em decorrência da guerra. Os sonhos – os pesadelos - do pai estavam ocupados por este passado. Em termos metafóricos, estes sonhos agitados chegavam como uma onda do mar que vem e vai num movimento contínuo deixando suas marcas na memória do pai.

A decisão de incluir a história de vida do pai ganha mais força depois que o narrador faz uma visita à casa paterna. Durante uma rápida conversa, algo raro entre pai e filho, o pai comenta que sente vontade de escrever a sua própria autobiografia. Este comentário do pai expressando seu desejo autobiográfico faz com que o narrador se surpreenda, já que o passado paterno era objeto de sua especulação devido à falta de referência. Em seguida, no entanto, o pai desconversa sobre o assunto com a desculpa de que não teria paciência suficiente para dar prosseguimento à vontade de registrar sua vida.

O narrador, inicialmente, não leva a sério o desejo autobiográfico do pai e imagina que esta decisão era fruto de “una abarcadora difusión de las “historias de vidas””. (CHEJFEC, 2007, p. 10). Entretanto, depois de lembrar as considerações feitas pelo pai, o narrador percebe que a vontade dele era sincera, a saber:

me dijo, con otras palabras, para comenzar como correspondería por su nacimiento e infancia debía remitirse a sus padres, y luego también a sus abuelos – a las vidas de todos ellos-, y que aquélla era una empresa de lo más trabajosa y pesada; que él carecía de la suficiente “paciencia” para hacerlo. Esta excusa de la paciencia resultó sin duda una salida elegante: mi padre aparentaba de este modo ser consciente de sus limitaciones y al mismo tiempo dejaba expuesto su honesto afán autobiográfico. De todos modos, recuerdo que me inquieté por conocer qué significado tendría para él aquella palabra mientras me decía todas esas cosas. Supuestamente, con “paciencia” suficiente él habría estado en condiciones de llegar hasta el final de la narración, de concluir con la historia de su vida; (CHEJFEC, 2007, p. 10-11)

Este desejo autobiográfico do pai provoca inquietação e, de certa maneira, o narrador fica seduzido para realizar esse projeto. Logo no início da narrativa, no entanto, o narrador questiona-se sobre o significado de narrar e escreve: “[¿de qué modo algo intangible como el pensamiento se convierte en palabras?]”. (CHEJFEC, 2007, p. 10). Nesse questionamento entre o ato de pensar e o de escrever, a escrita do narrador, ao indagar sobre a própria existência, apresenta-se consciente de que o “eu” que se constitui na narrativa sabe que aquilo que vivenciou no passado é parte de episódios que formam uma imagem imprecisa e diversa daquilo que se viveu.

Tendo em vista esta percepção do narrador diante da escrita, a narrativa de *Lenta biografía* coloca em foco a relação do “eu” passado com o “eu” presente na forma de produzir o relato autobiográfico. Este relato é duplicado uma vez que o narrador passa a ter como finalidade a elaboração da imagem de duas vidas, a sua e a do pai. Porém, a composição delas é parcial e imprecisa. A razão desta imprecisão decorre do fato de que o passado do pai e do filho que se materializa na narrativa só pode ser escrito de modo evocativo, ao se fazer presente na lembrança e ser reproduzido na imaginação do narrador, já que em torno deste passado não há nenhum dado, nenhuma certeza que garanta o êxito do projeto autobiográfico.

Nessa narrativa, o percurso de vida do narrador e do pai é fragmentado. O estilo difuso da enunciação adotada no texto desestabiliza a forma tradicional da autobiografia porque indaga outra questão: como relatar ou descrever o que não se vivenciou, mas que de alguma forma constitui o relato de sua própria vida. Este questionamento coloca o narrador frente à experiência de vida do pai e seu silêncio.

A narrativa de *Lenta biografía* destaca as dúvidas e incertezas do narrador em como tratar a reconstrução do passado e transformá-lo num relato autobiográfico. Esta condição

interfere na atitude do narrador diante de seu texto, pois, lidar com o passado paterno antes de sua chegada na Argentina, implica assumir a imprecisão de seu projeto autobiográfico.

Narrar a história de uma vida, no caso do narrador, que a princípio teve um percurso considerado “normal”, isto é, sem os eventos trágicos vivenciados pelo pai, tais como, a guerra, a perseguição e o exílio, por si só não constitui uma realização fácil, uma vez que envolve decisões de selecionar e suprimir partes da vida na sua dimensão temporal. Esta difícil tarefa de escolher aquilo que se vai narrar pode ser sentida por todo narrador que se vê diante desta decisão inexorável que é a de selecionar quais eventos de sua biografia devem ser descritos no relato tornando seu empreendimento autobiográfico mais complexo do que aparentemente se apresentava antes do início de sua escrita.

Em virtude dessas escolhas, em uma narrativa que envolve a história de perdas, de fraturas, de fuga para escapar da morte, a tarefa de contar esta história torna-se, por vezes, dolorosa e limita a expressão dessa experiência em palavras. Por essas razões, o silêncio, nessa perspectiva, pode simbolizar a resistência ao incômodo que é lidar com os horrores vivenciados ou que se acompanhou com certa proximidade, no caso de *Lenta biografía*, pelo pai do narrador.

Este silêncio funciona como marca da relação entre o narrador e o pai. O silêncio em torno do passado paterno alimentou a angústia no narrador, sobretudo no período que vai de sua infância até a adolescência e mobilizou seu interesse de imaginar e recordar, na tentativa de descobrir em que medida sua origem e a família inexistente do pai poderiam fazer parte, de algum modo, na constituição do relato de sua vida e preencher o vazio que significava esse período em sua história. Em razão dessa carência de informações, de acordo com Saraceni (2008, p. 51-52):

la escritura funciona como “suplemento” de la memoria que el padre no puede contar, como compensación de un vacío que se convierte en tema del relato; un relato sobre la falta y sobre el relato que falta, alegoría de la interrupción de la historia familiar a causa de la pérdida y de la impotencia de testimoniar sobre este trauma.

As atitudes cotidianas do pai reforçam essa noção de trauma, referido por Saraceni, ao manter seu passado obscuro e sujeito às especulações do narrador, conforme fica evidente no fragmento em que o filho, ao retornar da visita da casa paterna, olha pela janela de um trem, observa o asfalto da avenida Rivadavia, e pensa a respeito desse passado traumático do pai: “durante mi visita no lo había revelado, pero sí lo había admitido como existente y pasible de ser referido; y referir no era otra cosa que descubrir”. (CHEJFEC, 2007, p. 11)

O desejo motivado pela tentativa de descoberta e a busca do narrador em torno de sua origem decorrem do fato de que para ele era incompreensível o pai velar seu passado, e, de modo contraditório, reforçar a sua curiosidade para ele imaginar, descobrir e compor o passado europeu de seu pai junto com aquilo que este passado pudesse ter de significação. Nesse sentido, para narrar a sua história e a do pai, o narrador recorda-se desta eficaz postura do pai, o qual, em seu silêncio, instigava-o a recordar e imaginar um passado que remete às suas origens. O narrador, na convivência com o pai, incorpora em sua atitude uma inclinação para pensar sobre o passado:

[...] pienso que mi padre previó los eventuales efectos sobre nosotros de actitudes ocultadoras del pasado; sin embargo, esto no quiere decir que – aun de un modo no consciente – él haya carecido de una didáctica y de una pedagogía, él me enseñó – y por esto, quizá, **yo no encuentro forma de hablar de mí si no hablo de él** – a recordar, como lo recuerdo y me doy cuenta en este momento. La persona que entendió – con otras palabras – que la didáctica bien podría ser tomada como una historia hipotética de la experiencia futura, quizá no se haya equivocado: mi padre tuvo hacia nosotros **una secreta** – incluso para él – **pedagogía: delinear una anticipación de mi conducta real** (sus obstinados ocultamientos para que yo imaginara y recordara luego las caras y voces de mis tíos), **aunque**

también contribuyó a que mi experiencia – imaginar y recordar – fuese, a su vez, una historia hipotética de su pasado. (CHEJFEC, 2007, p. 100-101, grifo nosso.)

A experiência do narrador – imaginar e recordar - reflete seu vínculo com a família, o passado e seu modo particular de recordar. O destaque na elaboração de seu relato autobiográfico recai na busca de uma escrita que seja capaz de atribuir um sentido à ausência da história familiar, à resistência em falar do passado próprio e de trocar experiência entre os familiares. A constituição desta narrativa é a forma encontrada para, de algum modo, dar sentido a estas experiências e a si mesmo.

A descrição da família no texto deixa evidente que ela não conta, não narra nenhuma história sobre sua procedência. Em sua busca de converter esta experiência do silenciamento do passado em texto, ao narrador resta imaginar e escrever. Em seu relato, ele realiza uma série de especulações acerca da relação com sua família. Contudo, o narrador não dispõe de lembranças ou elementos que não estejam marcados por esse tipo de relacionamento silencioso que mantém com o pai. Além disso, em uma perspectiva temporal, na avaliação de sua convivência com a família, o narrador percebe que nada mudou no comportamento familiar desde o período de sua infância em que ele se preocupava cotidianamente em saber a história do passado europeu do pai.

A adjetivação *lenta* à construção da narrativa é perfeita para destacar o ritmo e o processo de escrita especulativa. A forma vagarosa de conduzir o texto realça o movimento circular dessa escrita autobiográfica que se abre à ficção. Nesse sentido, o narrador dá um tratamento específico à sua narrativa. De acordo com Dianna Niebylski (2010, p. 3), esta *Lenta biografía* tem muito de *grafía*, pois o mote da narração é a busca de um escritura que possa captar o ato de recordar como um projeto da imaginação.

Em razão dessa atitude diante da elaboração do texto, a *grafía*, no sentido de uma escrita especulativa, torna-se o elemento fundamental para o desenvolvimento da hipotética história da origem do narrador e de seu projeto autobiográfico, porque, segundo ele escreve: “Sólo palabras son las que yo pongo aquí, y únicamente eso”. (CHEJFEC, 2007, p. 19)

Ao destacar o elemento compositivo *grafía* para delinear uma imagem pouco precisa da convivência familiar e do passado, o narrador, em seu desejo de elaborar uma imagem de sua vida, depara-se com um estranhamento em relação a si mesmo, ao conteúdo narrado e sua forma de escrever ao questionar-se “qué quiere decir que escribo sobre mí”. (CHEJFEC, 2007, p. 186)

A narrativa de *Lenta biografía*, enfim, era para ser uma simples autobiografia do narrador. Entretanto, ao repercutir a dúvida do narrador, isto é, o que significa escrever a respeito de si mesmo e, depois, seu questionamento de como recuperar o passado, a narrativa ganha dimensão e contorno de uma busca inapreensível, *lenta* como o próprio título do livro ressalta, cuja escrita demonstra a consciência do narrador de que havia uma dimensão das coisas que era irrecuperável, a saber: “supe que había una dimensión de las cosas que me era francamente irrecuperable, pero que al mismo tiempo su irrecuperabilidad constituía una especie de condición para que yo intentara descubrirlas”. (CHEJFEC, 2007, p. 138)

A não recuperação deste passado torna-se a condição necessária para que o narrador avance com a escrita de seu texto, no sentido de procurar aliviar a sensação de estranhamento em relação à sua vida, seja em sua atitude contemplativa dos gestos invariáveis do pai ou observando com especial interesse as histórias contadas durante as reuniões de domingo para construir um relato aproximativo dessa experiência de vida.

Na casa paterna, a história familiar não era mencionada. No entanto, várias histórias eram contadas pelos amigos do pai nas reuniões aos domingos, entre elas a de um fugitivo

judeu e as versões de como foram seus últimos dias de vida. Na celebração dessas reuniões regadas a álcool falava-se dos outros, da sensação de medo diante das situações limite que envolvem uma linha tênue entre a vida e a morte, da decepção ante a História e às ações humanas. Por isso, a desolação marca o tom das conversas e o conteúdo dessas reuniões. Entretanto, o que mais importava ao narrador era a história de vida de seus familiares e o passado paterno, sobre eles, nada jamais foi mencionado. Logo, o passado paterno só poderia aparecer no discurso da narrativa como evocação de uma história aproximativa.

Em linhas gerais, a busca iniciada pelo narrador caminha no sentido de elaborar, adotando um estilo particular, o relato possível de uma forma de vida. Sua atitude de autointerpretação afirma a necessidade e o desejo de narrar a si. O narrador deixa evidente que os elementos discursivos de sua narração constituem apenas o reflexo de uma evocação autobiográfica produzida por pensamentos e palavras, pelas “*manchas desleídas*” da memória – palavras do narrador, as histórias contadas aos domingos, o silêncio do pai, o acaso e o caráter imprevisível da vida.

1.2. Acerca da ficção e da autobiografia: o deslinde do “pacto autobiográfico”

Da década de 1970 até a contemporaneidade, o crítico francês Philippe Lejeune tornou-se referência no estudo do gênero autobiográfico. Entre suas publicações, “O pacto autobiográfico” fornece importante análise do gênero ao estabelecer uma definição à abordagem da autobiografia, a qual coloca como primeira condição que “haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala.” (LEJEUNE, 2008, p. 21)

A noção do gênero autobiográfico e o modo convencional de concebê-lo são descritos como o próprio indivíduo que, normalmente, ao chegar a um determinado estágio de sua vida, a velhice, decide escrever a sua história. Nesse tipo de escrita o narrador esboça uma imagem de sua vida ao selecionar os eventos mais relevantes e que merecem destaque para serem incluídos no relato. Pensada dessa maneira, esta narrativa tem o compromisso ético de dizer a verdade ao avaliar a trajetória de vida do biografado. Esse compromisso ético refere-se a noção do “pacto autobiográfico” de Lejeune.

Para o crítico francês, há dois sistemas nos quais as formas da escrita autobiográfica podem ser analisadas:

O que chamo de autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes: um referencial “real” (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema. Muitos fenômenos de ambiguidade ou de mal-entendido vêm dessa posição instável. (LEJEUNE, 2008, p. 57)

Entre essas duas formas, é a recepção da leitura que define o pacto autobiográfico, pois, para Lejeune, a autobiografia não é um texto no qual alguém diz a “verdade”, mas um texto em que alguém diz estar dizendo a “verdade”:

No pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer “contrato de leitura”, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta esta proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação. [...] O pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre comporta um vírus de reciprocidade. (LEJEUNE, 2008, p. 73-74)

O pacto, neste contexto, estabelece um caráter normativo do gênero ao destacar a veracidade do conteúdo narrado. Na abordagem de *Lenta biografia* esta noção do “pacto” é relevante, uma vez que ela foi objeto de reflexão por parte de Sergio Chejfec enquanto elaborava a escrita do romance. Sobre esta questão teórica, Chejfec comenta:

parece-me que eu estava um pouco marcado por noções teóricas daquele momento, como o **pacto autobiográfico**. A autobiografia do século XIX tem como condição implícita um pacto: o pacto da verdade, segundo o qual o leitor assume que tudo o que lerá terá acontecido. Então, **concebi o romance como um deslinde com esse gênero**. (NIEBYLSKI, 2010 p. 3, grifo nosso).

Acreditamos que esta afirmação, em um contexto de entrevista, não seja para guiar a recepção da obra, mas, de fato, reflete uma preocupação em torno do debate e da publicação das formas autobiográficas. Portanto, a noção de “pacto” defendida por Lejeune é desestabilizada no contexto de *Lenta biografia* desde suas páginas iniciais, conforme explicitado por Chejfec, ao adotar uma estratégia narrativa que altera a concepção tradicional do gênero, já que a escrita do romance encontra-se no limite entre a forma autobiográfica e a ficção. No texto de Chejfec encontramos várias marcas enunciativas que remetem à figura do autor, da sua condição judaica e de escritor. Contudo, o modo de construção da narrativa acaba pulverizando essas marcas ao ponto de não ser possível afirmar que se trata de um texto autobiográfico, mas sim de um romance que especula acerca das condições ou possibilidade do gênero autobiográfico.

Na escrita do romance, a desestabilização dessa noção de pacto torna-se evidente. Em um primeiro momento, as desestabilizações do pacto autobiográfico e da forma tradicional da autobiografia ocorrem por não haver em *Lenta biografia* uma evidente relação entre o autor,

seu nome estampado na capa, e o narrador. Este é um princípio básico na concepção da autobiografia, segundo a formulação de Lejeune.

Outro elemento que problematiza essa concepção tradicional da forma autobiográfica é o termo *biografía* estampado na capa do livro. Este termo faz referência ao gênero escolhido para escrever a obra. Ele, no entanto, precisa ser compreendido em seu caráter duplo, uma vez que a biografia – a escrita de uma vida – se duplica. O narrador precisa elaborar a história de sua vida considerando as escassas informações da vida de seu pai. Nesse sentido, o romance é concebido como um deslinde do gênero autobiográfico. De acordo com Saraceni (2008, p. 50) “la novela propone la idea de la escritura biográfica como una forma de autobiografía”.

No romance, a escrita do narrador acolhe os olhares, os gestos, os silêncios de seu pai, as histórias escutadas no espaço doméstico e as mínimas informações capazes de serem incorporadas à sua narrativa. Desse modo, a imaginação do narrador desestabiliza o critério de veracidade. Outro exemplo na configuração de *Lenta biografía* que interfere diretamente na noção do “pacto” é a inclusão, na escrita do texto, dos últimos dias de vida de um fugitivo judeu. A história dessa personagem é apresentada em duas versões por dois convidados, um homem e uma mulher, denominados no texto como o narrador e a narradora. A história do fugitivo judeu contribui para romper com o modelo de autobiografia tradicional, conforme o fragmento:

diversas historias y no una sola: sus últimos días, que era lo que se intentaba clarificar y recordar, terminaron siendo múltiples y distintos en el seno de aquellas reuniones del comedor de mi casa, ante las miradas inseguras de muchos invitados y algo atónitas de nosotros. Mi padre, por supuesto, gozaba ante la confirmación de que las posibilidades de progreso y ramificación de una historia eran en mucho diversas cuando no infinitas, aunque todavía no se había asomado al vértigo de suponer que también éste podía ser el caso de cualquier otra persona – viva o no – o el suyo mismo. (CHEJFEC, 2007, p. 71)

Sinteticamente, estas considerações feitas até o momento são suficientes para afirmar que ocorre uma problematização da noção de “pacto autobiográfico” e do critério de verdade inerentes à autobiografia tradicional. Se a escrita autobiográfica tradicional, pensada em termos de um sistema referencial, de acordo com a proposta de Lejeune, necessita de um pacto autobiográfico como critério para definir o gênero, em *Lenta biografia*, a forma composicional descrita até aqui, evidentemente, não condiz com esta definição do crítico francês. *Lenta biografia* recupera o passado – próprio e dos outros - de forma especulativa.

A reflexão em torno da escrita autobiográfica mobiliza o narrador em uma estratégia narrativa, que vai mostrando como o texto está sendo construído. Em razão desse tipo de construção, o narrador realiza algumas especulações inerentes à sua vida – da sua relação com o pai, o fato de ser judeu, escritor etc. - que podem sugerir o vínculo entre o nome do autor impresso na capa do livro e os eventos expressos na ficção. Contudo, esses elementos autobiográficos só encontram ressonância no interior do romance enquanto objeto estético, num gesto intransitivo, compreendido como a palavra em si na obra ficcional, e não como referente externo sujeito à verificação.

1.3. Sedução autobiográfica e a escrita intransitiva

Desde cedo, o narrador de *Lenta biografia* fica seduzido pelo silenciamento do pai em torno de sua vida/história europeia. Afinal, o que guarda esta vida de tão secreto que, no espaço doméstico, tudo que se referia a ela era silenciado? Este silêncio, em grande parte, é

responsável pela mobilização do interesse autobiográfico do narrador no processo de busca de sua origem e na constituição de um “eu” que se inscreve na narrativa.

Se a história paterna é silenciada, o narrador, de certo modo, reproduz esse silêncio em torno de sua própria identidade. Dele temos vagas informações: é escritor, de família judaica, apresenta-se com idade indefinida e seu nome não é revelado – aliás, a ausência de nomes é um traço marcante da narrativa. Esta estratégia narrativa de omitir alguns dados de sua própria biografia desloca toda atenção à enunciação do relato e faz da escrita, no modo de conduzir a narrativa, o centro de sua reflexão.

Em sua enunciação incompleta, a escrita do narrador revela ‘todas’ as informações acerca de sua origem e do passado paterno logo nas páginas iniciais do romance. Dessas páginas até o final, pouco ou quase nada se acrescenta. Portanto, fica evidente, desde o início da narração, que as informações disponíveis ao narrador são insuficientes para seu propósito. Nessa linha de raciocínio, de acordo com Saraceni (2008):

La novela puede leerse como una larga y compleja hipótesis – sobre el pasado del padre, sobre el pasado común, sobre la muerte del fugitivo – donde las diferentes especulaciones que se enuncian son recursos para mostrar que lo narrado hubiera podido contarse de otro modo y que esa precariedad e indefinición es constitutiva de todo intento de representación. (SARACENI, 2008, p. 64)

Tendo como base estas condições na representação, o que o narrador faz é produzir uma escrita especulativa apoiando-se em raros dados autobiográficos para tratar a sua relação com o passado e a família; o resto é silêncio ou evocação de diferentes formas de narrar suas memórias. Por essa razão, o narrador destaca o caráter especulativo de sua enunciação e, devido a isto, alguns trechos da narrativa são frequentemente revistos, isto é, o narrador escreve um enunciado e mais adiante acaba modificando, completando ou reiterando o que

acabou de escrever. Este movimento na escrita ressalta a falta de dados, de algo certo que possa servir de base à construção de sua autobiografia. Portanto, essa escrita é marcada pela fragmentação e por um gesto intransitivo em relação ao conteúdo narrado.

Em razão dessa intransitividade, a enunciação do narrador interfere no modo de lidar com o passado ao aproximar a narração à questão essencial da autobiografia que é a possibilidade ou não de recuperar o passado. Em seu livro, *El punto vacilante* (2005), no ensaio “Lengua simple, nombre”, Chejfec, desenvolve uma reflexão acerca do papel da língua como instrumento da escrita que poderíamos pensar em relação a representação da autobiografia e da memória do passado. Para Chejfec, a representação de algo é apenas mera ilusão de um pensamento que necessita de expressão, a saber:

La lengua se confunde con el pasado, pero escribir no es recordar; sino al contrario, delimitar lo que es imposible de recuperar. Esa tendencia a la reconstrucción imposible de una lengua diseña, creo, la forma que adopta la escritura, y es la circunstancia gracias a la cual el sentido adquiere una índole ambiguamente particular, oscilando entre la excusa para hacer hablar un idioma y el pensamiento mismo que precisa ser expresado. (CHEJFEC, 2005, p. 205)

A enunciação de *Lenta biografía* incorpora essa reflexão do ensaio de Chejfec, já que o narrador demonstra-se consciente de que a representação por meio da linguagem é ilusória, como afirma o autor, ela apresenta aquilo que é impossível recuperar. Logo, a escrita do romance ocorre como evocação de lembranças paradoxalmente irrecuperáveis. Nesse sentido, a enunciação do narrador desvela um processo infinito de reconstrução e ocultamentos na escrita da autobiografia. A consciência desse processo provoca os sentimentos encontrados de felicidade, de incompreensão e angústia no narrador, uma vez que ele chega a conclusão de que recordar e escrever não é o mesmo que reviver o momento que se apresenta ao seu pensamento, conforme pode ser acompanhado nesse trecho do romance:

Recordar no es revivir, y sin embargo recuerdo y siento los sentimientos como si en este momento estuviera – como estuve hace días, que por otra parte me parecen meses – caminando y viendo lo perdido: sensaciones tibias de placidez y felicidad, sensaciones profundas de incomprensión y angustia. (CHEJFEC, 2007, p. 170)

1.4. Paratextos: apresentação das edições de *Lenta biografía* 1990 (Puntosur) e de 2007 (Alfaguara)

No final dos anos de 1980, na Argentina, a publicação de relatos autobiográficos disseminou-se pelo país¹. Entretanto, Giordano alerta, por meio de uma citação de Beatriz Sarlo, que “cualquiera de estas novelas reclama una lectura que atienda a su estatuto ficcional, diferente por naturaleza de la “pretensión de verdad” que identifica a los textos que sí participan del giro autobiográfico.” (GIORDANO, 2008, p. 8) *Lenta biografía* surge nesse contexto e é um dos primeiros romances desse período de publicação abundante de textos autobiográficos.

O romance, devido a sua forma singular de escrita, confronta a expectativa do leitor em relação à veracidade do conteúdo narrado por esses textos, e, conforme afirmamos no tópico anterior, desestabiliza a noção de pacto autobiográfico. Em razão dessa forma singular de escrita e de sua enunciação, que incorpora elementos do discurso autobiográfico para

¹ Alberto Giordano, no prólogo de seu livro, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, comenta que o título se deve ao fato da avalanche de relatos autobiográficos publicados na Argentina de 1980 ao final dos anos 2000. In.: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. – 1ª. ed. – Buenos Aires: Mansalva, 2008. p.7-12.

desestabilizá-los, *Lenta biografía* teve uma apresentação particular para os leitores do início dos anos 1990, por ocasião de sua primeira edição.

É provável que em virtude das complexidades de *Lenta biografía* que desestabilizam a forma tradicional do gênero autobiográfico, na edição de 1990, da editora Puntosur, o romance apresenta-se acompanhado por um texto (intitulado “los textos”) que descreve a cena inicial da escritura, uma epígrafe e a nota retroductoria, anunciada na página de rosto do livro como ‘Estudio posliminar’, escrita por C.E. Feiling (Carlos Eduardo Antonio Feiling - 1961-1997)². Essas referências paratextuais desaparecem na edição de 2007. A causa provável dessa supressão é que, em razão da abundância de ficções autobiográficas publicadas desde 1990, este tipo de publicação não precisa mais ser explicada ao público leitor desse início de século XXI.

De acordo com Genette, a função do paratexto é abordar a obra literária em seus mais variados aspectos desde apresentá-la, explicá-la, definir uma posição editorial e autoral na recepção do livro sem, no entanto, jamais deixar que a enunciação realizada por outro perca sua razão de ser: o texto. Nesse sentido, “um elemento de paratexto está sempre subordinado a “seu” texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e existência.” (GENETTE, 2009, p. 17).

Na edição de 1990, da *Puntosur*, consta na estrutura do livro uma cena inicial denominada “*Los textos*”, que transcrevemos abaixo. Nessa cena, dois amigos jogam uma partida de bilhar em um bar distante e desconhecido. A ambientação do local é descrita com precisão de uma tomada cinematográfica:

² Feiling foi colaborador da revista Babel, professor na Universidade de Buenos Aires e, apesar de sua morte precoce, publicou três romances deixando, inconcluso, o último “Amor a Roma (1995)”. Fonte: <http://www.literatura.org/Feiling/Feiling.html>. Acesso em: 5 de ago. 2011.

Lenta biografía fue la derivación lateral de un relato que ya no existe: Dos amigos entrañables jugaban una partida de billar en un bar desconocido y por lo tanto hostil. De todos modos, como nimbados por la fraternidad, al cabo de un rato habían construido un ambiente estimulante a partir de la repetición de ciertas sugestivas circunstancias: a veces el golpe de las bolas coincidía exactamente con el golpe que daba el otro compañero cuando apoyaba el pocillo de café en el plato; las caras – inclinadas sobre el paño calculando la dirección y el efectos de los tiros – se esfumaban bajo la luminosidad circunscripta de las lámparas que pendían arriba de la mesa, de manera que un torso, unos brazos vacilantes, un taco y una cara sin rostro parecían emerger – disponibles – de la profunda oscuridad del contorno. En un momento, la cálida monotonía del juego amenaza fracturarse cuando el amigo le dice al narrador que el día anterior se **confirmó que el hígado de su padre está siendo ferozmente devorado por un cáncer**. Sin embargo continúan: mirando, calculando los tiros, circunvalando lentamente – a veces de manera innecesaria – la mesa que los reúne. **El narrador** piensa que es el mismo tiempo el que permite que los golpes de los pocillos y las bolas coincidan y se confundan y el que repercute, destructor, en el hígado del padre del amigo. **Piensa en su padre vivo, sano, acaso a salvo del único tiempo real merced a que siempre ha vivido sumergido en varios**. De esa suerte de fatiga mental que provoca reflexionar acerca del tiempo como lo cronológico y lo simultáneo a la vez quizá derive Lenta biografía. El presente es el espacio que ocupamos. ¿cómo hacer perdurar el momento en que la historia se desvanece y el futuro es su perpetuación? (CHEJFEC, 1990, p. 9-10)

A descrição dessa cena no início do livro serve para destacar o caráter ficcional da obra e a presença de um enunciador, que pode ser identificado com o autor, que comenta a narrativa ressaltando o caráter efêmero dela, ou seja, “de un relato que ya no existe”. O ponto de contato dessa cena inicial com a obra é a relação do pai vivo/pai morto, que faz com que o narrador pense no pai vivo, porém distante na relação afetiva e mergulhado no mistério em torno de seu passado.

Si la realidad nos sedujera tanto como para ocuparnos enteramente de ella, no sabríamos responder a ciertas preguntas.

Sí la realidad no nos sedujera lo suficiente como para ocuparnos enteramente de ella, no tendríamos oportunidad de formularlas.

Así vamos, desde las palabras a la realidad que vivimos y desde lo que pensamos a las palabras. (CHEJFEC, 1990, p. 13)

Esta epígrafe, transcrita acima, é constituída por enunciados do próprio romance. O caráter singular desses trechos deve-se ao fato de que ora essas “falas” são de uma personagem (a convidada), ora elas são assumidas como sendo do próprio narrador, o qual reflete acerca da realidade e o modo de tratar, narrar essa realidade. O caráter especulativo e circular da narrativa fica evidente no último período da epígrafe, já que ele expressa os pensamentos do narrador ao elaborar relatos da “realidade” com palavras e pensamentos, que apenas evocam a realidade.

Como dito anteriormente, além de “los textos” e da epígrafe, esta edição de 1990 apresenta em sua estrutura composicional uma “Nota retroductoria”. Ela parece ser um jogo com a palavra “introductoria” para realçar o prefixo *re* – que, em espanhol, associado ao radical de outra palavra, entre outras possibilidades, pode significar ‘repetição’, ‘movimento para trás’ e ‘intensificação’.

A escolha de Feiling para escrever a *nota retroductoria* sobre *Lenta biografía* pode ter surgido, entre tantos critérios, pela amizade. No início do texto de Feiling lemos: “Hay algunas pocas cosas más importantes que las novelas. La amistad, por ejemplo.” (FEILING, 1990, p. 165) Parece que o primeiro critério é que prevaleceu.

A relação de Charlie Feiling com Chejfec era conhecida. Eles foram amigos de faculdade e trabalharam na revista Babel (1989-1991). A opção de colocar o texto de Feiling no final da narrativa demonstra uma estratégia editorial acertada já que, dessa maneira, ele não se antecipa ao texto literário, trata-o com deferência e respeito, num primeiro instante, o leitor para elaborar a sua própria leitura. Seja como for, esta *nota retroductoria* pode ser considerada um modelo de prefácio – nas palavras de Feiling - ou posfácio – se pensado na

posição em que esse texto encontra-se na obra -, que, como é sabido, são escritos a partir da obra e faz dela a sua linguagem-objeto.

Nas palavras de Gilberto Mendonça Teles, esta estrutura particular chamada *nota retroductoria* ou posfácio produz uma série de discursos paralelos. Esses discursos são utilizados para se referir a:

[...] todo texto destinado a recobrir os vários tipos de linguagem que se produz ao lado de uma obra literária, guardando com ela relações simétricas ou assimétricas, uma vez que procura reduplicá-la, explicá-la, reduzi-la ou colocar-se como índice de seu relacionamento com o mundo da literatura ou com as estruturas extraliterárias que a cercaram no momento de sua criação. (TELES, 1989, p. 5)

Nesse sentido, a escrita de Feiling constitui um discurso paralelo à obra para explicar e indicar uma possibilidade de leitura cujos aspectos mais relevantes são a questão territorial e o uso de parênteses no texto. De acordo com Feiling, o apagamento do território impede a reconstrução do passado:

Es imposible reconstruir el pasado sin ubicar los eventos, las muertes, en un preciso lugar. Quienes intentan, durante las reuniones dominicales, reconstruir los últimos días del perseguido, el narrador que intenta reconstruir la vida europea de su padre (...) se ven enfrentados a un problema territorial. (FEILING, 1990, p. 167)

Esta questão permite formular o problema nos seguintes termos: “**¿Qué territorio pertenece a quien no recuerda un pasado?** ¿Con qué método, cómo vivir en una ciudad en la que se ha nacido por obra de un desplazamiento forzoso, ‘involuntario’?” (FEILING, 1990, p. 168, grifo nosso).

Outro aspecto do romance, de acordo com a leitura de Feiling, é que ele “abunda en paréntesis rectangulares”, que, na função autorizada pela Real Academia Espanhola, “indica en la copia de códices o inscripciones **lo que falta** en el original y se suple conjeturalmente”. (FEILING, 190, p. 167, grifo nosso).

No final da nota retroductoria, Feiling escreve que o romance tem de resolver um problema alegórico: “*Lenta biografía* ha debido resolver un problema alegórico: la medida de su triunfo reside en haber encontrado los procedimientos (paréntesis, guiones) con que presentar a la figura del perseguido de una manera estéticamente atractiva.” (FEILING, 1990, p. 170). Estes foram os aspectos mais relevantes apresentados na nota retroductoria que, de acordo com Feiling, sabotam a possibilidade de reconstrução do passado.

Tendo em vista esta condição, a leitura do romance evidencia que a enunciação do narrador de *Lenta biografía* ressalta a falta – no caso, de um passado, de um território, enfim, de uma origem que possa ser reescrita em sua plenitude. O relato do romance concentra-se nessa falta que permanecerá incompleta pela memória/escrita do narrador. Contudo, esta escrita convida o leitor a acompanhar sua forma singular que oscila entre a forma autobiográfica e ficcional, ao evocar o passado, nas palavras do narrador, “num périplo através da memória”.

Também as capas pensadas à divulgação do livro são um exemplo de paratexto com a finalidade de captar a atenção do leitor. No caso da capa da edição de 1990, o discurso não-verbal apresenta um jovem observando um quadro como se ele estivesse em um museu. Em sua acepção figurativa, museu significa casa onde se guardam muitas coisas antigas e sem uso, de maior ou menor valor. A exploração desse termo, por nós, poderia ser mais ampla na abordagem da obra. Entretanto, nossa escolha limita-se a pensar, de acordo com esta

definição, o sentido do verbo *guardar*, que, na narrativa, pode ser compreendido como ato de não revelar, preservar aquilo que é sigiloso e, ao mesmo tempo, manter viva a memória.

A ilustração na capa desta edição de 1990, reproduzida abaixo, mostra dois casais, um sentado e outro em pé, cuja pose retrata duas mulheres e os dois homens, que pelos traços e a vestimenta permitem inferir que eles pertencem à comunidade judaica, logo confirmada pela leitura do romance.

Em relação a esta capa, Mónica Szurmuk escreve suas impressões:

La fotografía de la tapa muestra a una familia judía del este de Europa, esto queda claro en el vestido, la pose, la fotografía típica de estudio del este de Europa. Hay cinco personas en la foto, aunque la figura más pequeña (¿un niño?) está oculta detrás de la figura de un hombre joven, cuyo torso y cabeza enfocados desde atrás están superimpuestos en la fotografía, su cuerpo en color verde, su silueta sin las marcas exteriores del judaísmo ortodoxo de la familia de la fotografía. La figura del hombre joven está marcada por un círculo en lápiz rojo. En todas las caras están borrados los ojos. La fuerza de estas imágenes de Europa pre Holocausto está en su ironía póstuma, dice Susan Sontag. Todos sabemos que esta gente va a morir. El niño oculto (y aquí nuevamente el término “oculto” como el término “escondido” no son caprichosos) es uno de los enigmas de la fotografía. (SZURMUK, 2008, p. 314)

Capa de *Lenta biografía*, 1990. Oscar Díaz.

O jovem, de costas para o leitor, observa esta imagem em que as pessoas retratadas deixam de apresentar o essencial: o olhar. O apagamento dos olhos é bastante significativo, pois, de um lado, a crença popular acredita que eles são o reflexo da alma. De outro, a interpretação deste apagamento pode sugerir outras possibilidades de abordagem como, por exemplo, destacar a atenção desse jovem espectador e do leitor para o ato perceptivo em relação à cena e sua consequente recriação.

A observação do quadro pelo jovem permite pensar o modo de escrita de *Lenta biografia*, já que a postura do narrador consiste em ouvir e olhar o que o cerca em uma tentativa de apreender o conteúdo e transformá-lo em escrita. Portanto, ampliando o exemplo, é como se ao observar o pai ou ouvir os convidados frequentadores de sua casa, o narrador estivesse diante de um quadro cujas imagens imprecisas o remetessem a um passado oculto, inapreensível. Contudo, a impressão desses instantes serve de estímulo à sua imaginação e ao seu projeto de (re)criação poética.

José Arthur Giannotti (2004), em ‘*A visibilidade de Merleau-Ponty*’, destaca o exercício do olhar ao referir-se ao quadro:

o quadro é uma coisa que faz ver outra coisa e, por isso mesmo, nos ensina modos de ver. [...] num quadro, o próximo se faz distante, a presença das coisas se dá sobre o fundo de uma ausência, que não é apenas abismo do outro, mas sua presença em negativo, fonte de mediações que terminam por capturar a presença enigmática e as fugas da vida.³

Por comparação, este jovem da capa, associando-o com a posição do narrador, olha as figuras ali representadas e não consegue captar uma imagem completa delas. É possível

³ MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-1961. O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne / Maurice Merleau-Ponty; tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; prefácio Claudio Lefort; posfácio Alberto Tassinari; apresentação na capa José Artur Giannotti. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004. In: **A visibilidade de Merleau-Ponty**”, José Artur Giannotti. Não paginado.

pensar que, talvez, o propósito dessa cena seja para reforçar que as imagens, por definição, são incompletas. Em outras palavras, seria impossível captar um objeto ou um sujeito em sua totalidade. Por essa razão associamos a atitude deste jovem com a do narrador quando observa o pai durante o jogo de xadrez ou em outros momentos do cotidiano para imaginar o rosto de seus antepassados. Como o narrador escreve: “¿Cómo serán – habrán sido – sus hermanos?”. (CHEJFEC, 2007, p. 12).

Nesse sentido, o último período da citação de Giannotti sintetiza a forma desta relação em que o pai é uma espécie de objeto a ser contemplado. Ele é o ente próximo que se faz distante, e ao narrador cabe decifrar o seu silêncio – “na presença enigmática e nas fugas da vida” – para reconstruir sua genealogia.

Na capa da edição de 2007, a ênfase é na figura da morte.

Capa de *Lenta biografía*, 2007. Claudio A. Carrizo;

Fotografia: S.C., *Cementerio histórico judío de Gorizia, Nova Gorica, Eslovenia*

Segundo Maria Luiza Ramos “quer seja considerada na sua acepção primeira, como marco da existência de um ser, ou na extensão de sentido que faz significar a travessia de todas as coisas de um tempo presente a um tempo passado, a morte é necessariamente a razão de ser de todo ato de memória”. (RAMOS, 1991, p. 117).

Este ato de memória percorre toda a narrativa de *Lenta biografía*. Portanto, a temática da morte aparece logo no início da narrativa como forma de destacar a relação com o passado, a memória e a construção do discurso autobiográfico.

Sobre esse tema da morte, o narrador escreve:

Es como si los muertos nos visitaran a los vivos, pero ataviados por nosotros. Esas cosas no reflexionaba yo cuando era chico; imaginaba difusas las caras que mis tíos tendrían. Años después me daría cuenta de que intentaba construir y recordar un pasado que no me pertenecía directamente: esa pertenencia estaba dada por la persona de mi padre. (CHEJFEC, 2007, p. 12)

2. Entropia literária e enunciação

2.1. *Lenta biografía*: uma forma de Entropia literária

Em seu artigo “Entropía”,⁴ publicado na revista *Punto de Vista*, Sergio Chejfec, parte de um conceito da Física para realizar uma reflexão em torno do romance que o define como “*género entrópico*”. A entropia é o segundo princípio da termodinâmica que estuda o processo de transformação de energia. A termodinâmica postula a existência de um resíduo, uma quantidade de energia não utilizada nesse processo.⁵ Segundo Chejfec, a entropia pode ser pensada em termos literários. Para o autor:

la entropía literaria, la energía estética utilizada en la concepción y composición de un texto no se convertiría totalmente en literatura, habría siempre una disgregación natural [...] bajo la forma de distracción, inhibición, cansacio, vacilación, olvido, incluso resistencia o incapacidad. El efecto es de enrarecimiento. (CHEJFEC, 1994, p. 32)

Esta definição é bastante relevante para pensar a enunciação do narrador de *Lenta biografía* que, desde o início da narração, adota estratégias narrativas que levam a pensar nessa concepção entrópica do romance. Entre essas estratégias, que têm como efeito o

⁴ CHEJFEC, Sergio. *Entropía*. Punto de Vista, año XVII, nº 48, Buenos Aires, abril de 1994, pp. 32-34.

⁵ **Entropia** (in. *Entropy*; fr. *Entropie*; al. *Entropie*; it. *Entropia*). A noção de Entropia está vinculada ao segundo princípio da termodinâmica, formulada por Sadi Canot em 1824 e enunciada em termos matemáticos por Clausius (1850). Esse princípio afirma que o calor só passa do corpo mais quente para o corpo mais frio, e que em toda a transformação de energia num sistema fechado ocorre a degradação da energia, ou seja, a perda de energia total disponível no sistema. (...) O calor, portanto, é considerado uma forma inferior ou “degradada” de energia; por isso, o segundo princípio da termodinâmica é chamado de “princípio de degradação da energia”. Entropia é a função matemática que exprime a degradação da energia que infalivelmente ocorre em toda transformação. [N.A] In.: ABBAGNANO, Nicola, 1901-1990. Dicionário de filosofia – 5ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 388.

“enrarecimiento”, destaca-se a indeterminação da narração. Sobre a indeterminação nas obras de Chejfec, Vidal escreve:

Como sempre neste autor, tudo parece desde o início bastante indeterminado e assim seguirá até o final da narrativa. A radicalidade de seus textos reside precisamente na insistência nessa indeterminação. Onde outro cederia à tentação de precisar, de justificar, de esclarecer, ele mantém a tensão de um discurso que nunca se fecha. (VIDAL, 2008, p. 120)

Quanto ao espaço em *Lenta biografía*, por exemplo, existem raras referências à cidade de Buenos Aires e quando elas ocorrem o destaque é para um local fechado – casa do pai, o trem e o lugar de produção da escrita. A questão temporal é ainda mais difícil de precisar, já que não sabemos exatamente quando, em que momento, o narrador decide narrar suas memórias, apenas temos a informação fornecida por ele, por meio de sua enunciação, de que esta narração é elaborada num dado momento de sua vida adulta, nada mais.

Além dessas imprecisões, a hesitação em dar sequência ao relato e a postura reflexiva diante da narrativa demonstram como o texto está sendo elaborado deixando o relato sempre em aberto. Como no fragmento a seguir, onde o narrador comenta a respeito da indiferença que o pai sente ao lidar com a sua condição de viver na Argentina: “La indiferencia se adueñaba – se adueña, en su caso – de la coloración de algunas de ellas, **como es probable que describa más adelante;**” (CHEJFEC, 2007, p. 22, grifo nosso).

Este fragmento “como es probable que describa más adelante”, escolhido aleatoriamente, poderia ser substituído por vários outros que revelam a mesma atitude diante do texto, isto é, deixando o relato em aberto ao realizar formulações que vão minando o desenvolvimento da narrativa: “nada garantiza que algo sea verdadero.” “Todo bien puede ser nada más que palabras;” “un inventario desmesurado de palabras con innumerables

posibilidades de interrelación.” (CHEJFEC, 2007, p. 132). De acordo com Saraceni, a literatura de Chejfec:

aborda la realidad de forma oblicua e incierta para proponer un relato que cuestiona los límites de la representación y del lenguaje, además de mostrar la imposibilidad de la escritura de restituir la totalidad de la experiencia. (SARACENI, 2008, p. 46)

A concepção do romance como gênero entrópico torna-se possível mediante a opção do narrador em dar um tratamento de forma oblíqua e indeterminada ao material – as suas memórias - que serve de base à narração cujo efeito é de rarefação do relato. A escolha do narrador por uma escrita especulativa⁶ acaba modelando este material de acordo com sua perspectiva particular. Nesse tipo de escrita, Chejfec desdobra uma narração que corrompe seus materiais e os pressupostos sobre os quais ela se constrói, segundo ele explica em seu ensaio:

Por corromper entiendo el entredicho, cambio y destrucción a los que el narrador debería someter sus ideas y procedimientos. Enfrentar la narración contra la capacidad mimética del lenguaje constituye la promesa originaria de toda novela, que se revierte sobre sí misma, como autodestrucción, cuando cumple con su condición irrealizable. De ahí la impresión derivada de las grandes narraciones: obras flotando sobre la nada. (CHEJFEC, 1994, p. 33)

⁶ O uso desse termo refere-se à noção de *antropologia especulativa*, de Juan Jose Saer, presente no ensaio “El concepto de ficción” (2004). Como sabemos, Saer é uma referência central para a escrita de Chejfec. O conceito de antropologia especulativa como o próprio nome sugere pode ser pensado, na divisão dos termos, como um estudo sobre o homem, da natureza humana - antropologia. A expressão especulativa pode ser empregada, no caso, em duas acepções: a primeira, aquilo que reflete como espelho; a segunda, fazer suposições na falta de fatos concretos e levantar hipóteses. Ambas marcam a enunciação do narrador de *Lenta biografía* que especula acerca de sua experiência livre de qualquer compromisso de representação.

Para Chejfec, a entropia literária põe em cena a relação problemática que existe entre narração e representação no romance. Afinal, quanto mais fortemente acredita um romancista na verdade de seus conteúdos, procedimentos ou estilo, ele estará menos atento ao mecanismo entrópico de sua obra. Pensada nos termos da entropia literária, a narração de *Lenta biografía* avança de modo truncado, lento.

Este aspecto ressalta a resistência/impossibilidade de escrita do texto – embora se escreva. Portanto, é preciso fazer uma ressalva quanto a esta última afirmação, já que, embora haja o destaque por parte do narrador nessa impossibilidade, o texto, de algum modo, avança e toma a forma de uma narrativa mesmo que seja na perda do movimento entrópico. Diz o narrador:

No somos más que un conjunto de sucesivas desavenencias con la realidad. Conquistamos – de una manera más o menos trabajosa – el ceniciento e informe resplandor de las fotografías marcadamente precisas en su falta de nitidez; absorbemos – calentando y enfriando con alternancia nuestros cuerpos – los haces que desde el interior nos señalan, persistentes e ineludibles, la disolución que nos avecina y que al mismo tiempo representamos. No hay – realmente – absolutamente lugar para poseer algún tipo de seguridades, excepto la certeza de nuestro propio azar y virtualidad que con la intención de perpetuar sólo conseguimos que varíen – indefinidamente – desaviniéndonos en todo momento con la realidad de un modo – aunque gradual – uniforme. No hay absolutamente lugar, y nos acercamos y nos alejamos; pero, no obstante, no hay absolutamente lugar. [...] Nos coloreamos, al ritmo de sucesivos enfriamientos y calentamientos, con la estela que nuestra conciencia va dejando dentro nuestro y en el mundo; [...] Evaluamos todo lo que nos rodea según nuestras convenciones e intereses, lo que de cualquier modo no es símbolo de poder alguno sino de nuestro permanente desavenirnos con el mundo y **la realidad; a la que, residualmente, vamos depositando en la memoria térmica de nuestros recuerdos sin voluntad pero también sin alegría.** [...] Un torso – decimos – es poco menos que un cuerpo. Y nos amparamos en la mínima certeza que puede derivar de nuestras precariedades cuando no llegamos a observar que la materialidad misma de aquellos desfasajes y desavenencias con el mundo – de nosotros mismos – es en definitivo un acotado paisaje de fragmentos. (CHEJFEC, 2007, p. 29-30, grifo nosso.)

O narrador, ao iniciar esse trecho da narrativa, deixa evidente sua percepção de que não somos mais que um conjunto de “sucessivas desavenças com a realidade.” Ao escrever que avaliamos tudo que nos rodeia de acordo com nossas convenções e interesses, ele especula sobre a sua posição no mundo em conflito com a realidade. Ao narrar suas impressões sobre a “realidade”, em termos de entropia, os resíduos que, de acordo com ele, vão sendo depositados em sua memória não fazem mais que reiterar o processo sucessivo contido na reflexão de um “eu” em desavença com o mundo.

Como foi assinalado anteriormente, a escrita de *Lenta biografia* apresenta-se como evocação autobiográfica. Esta evocação, evidentemente, não se realiza em termos absolutos, uma vez que, no processo de entropia, ocorre perda de informações. De modo análogo, enquanto o narrador executa seu projeto, ao tentar repor em forma de texto suas lembranças, ele está sujeito ao esquecimento e a rarefação na reelaboração de suas memórias.

O narrador, desde um determinado ponto da narrativa, deixa evidente que para compor seu texto ele conta apenas com fragmentos, pedaços de histórias e a reiteração de imagens condensadas em seu pensamento para escrever a narrativa. Dessa forma, é expandido a história do fugitivo que ele especula a respeito do passado do pai.

2.2. Enunciação e imagens da intimidade

A noção de entropia literária deixa evidente que a energia estética utilizada na concepção e composição do texto, de acordo com Chejfec, não se converte integralmente em literatura. Nesse sentido, a construção da subjetividade do narrador de *Lenta biografia* ocorre parcialmente no próprio processo da narração. As imagens produzidas pelo texto literário, nesse caso, são de suma importância para acompanharmos como se dá essa construção da

subjetividade. O que inclui, evidentemente, a relação entre pai e filho cujo destaque é o distanciamento entre eles. Durante boa parte da narrativa, o filho apenas observa o pai em seus instantes de intimidade.

À abordagem de como se estabelece essa relação, em termos subjetivos, entre as imagens mais marcantes do texto literário, destaca-se a contemplação da figura paterna realizada pelo narrador. É curioso perceber que, na narrativa, a construção da figura paterna ocorre por metonímia. O pai, durante o texto, não é mostrado por inteiro – por analogia, como seu passado. A sua figura é descrita por uma relação de contiguidade ou a parte pelo todo. Por exemplo, partes de seu corpo e a sua sombra acabam sendo o destaque dessa personagem marcante e silenciosa que se apresenta na narrativa.

A postura contemplativa do narrador em relação ao pai é reiterada por ele em diversas passagens do texto: na compra de um par de sapatos, no jogo de xadrez, na leitura do jornal, na caminhada pela rua, nas reuniões e quando o pai está entretido observando o piso de madeira de sua casa. O filho registra estas cenas destacando a sua curiosidade em saber o quê o pai pensava durante aqueles momentos de silêncio, com o olhar distante e divagante. Para o narrador, ao menos durante um período de sua vida, tudo que o pai fazia, no menor gesto, estava relacionado com seu passado.

Dessas cenas, merece destaque o jogo de xadrez, aos sábados, quando pai e filho ficavam frente a frente e a tensão na relação se tornava evidente. De acordo com Huberman, é desse ritual caseiro que se transformou o jogo que, para ela, surge o texto escrito:

en este juego el hijo lucha contra el olvido “ritual” de su padre. Busca descubrir – en la manera obstinada de jugar de su padre – su forma de pensar el pasado. [...] Su silencio se contrasta con la cantidad de posibles jugadas en el tablero – como metáfora de las versiones de su historia que imagina el hijo. El ritual del ajedrez revela la tensión creativa entre padre e hijo que da como resultado el texto escrito. (HUBERMAN, 2006, p. 96)

Esta tensão provocada pelo jogo e as demais descrições das cenas da narrativa destacam que os eventos cotidianos têm uma importância significativa no relato. O narrador, em razão de suas poucas lembranças, emprega o verbo *supor* como marca de sua enunciação – em suas palavras “suposiciones precarias”. É interessante perceber como esta enunciação escolhe o substantivo ‘sombra’ para designar, em algumas passagens, o pai.

Em termos da elaboração metonímica, destaca-se o momento em que o pai retorna caminhando para casa após o trabalho e o filho observava-o de cima do muro, nesse caso, o uso dessa figura de linguagem, consiste em mostrar a sombra, a imagem projetada e distorcida do corpo paterno – e não o pai em si. Em outro instante, dentro do espaço doméstico, a projeção dessa sombra se repete. A seguir, a cena em que o narrador contempla a sombra do pai em sua casa:

Mí padre se entretenía mirando el piso de madera; **elegía – elige** – un punto cualquiera de las tablas largas y se dedicaba a observarlo detenidamente. [...] Con las manos en los bolsillos del pantalón y la cabeza gacha estudiando absorto y en silencio el lugar de las maderas del piso donde se había detenido con su pasado, mi padre inmóvil apenas parpadeaba en medio del comedor, mientras la luz lo iluminaba desde atrás. Un poco alejado, yo comenzaba a observar el mismo punto sin decir palabra **[y quería conocer de este modo lo que él pensaba en aquellos momentos]**. [...] - como quien dice – de las explosiones de sus estornudos, callado y lento el sector del piso con el que, según **yo imaginaba**, acostumbraba recordar ciertos sucesos de su pasado, sin hesitación alguna. **Su sombra**, larga y extendida, invadía una parte del sector del suelo que, concentrado, él observaba; **y yo creía estar mirando su pasado por el hecho de suponer qué era en lo que mi padre reflexionaba mientras miraba el piso**. (CHEJFEC, 2007, p. 20-21, grifo nosso.)

Quer dizer, dentro ou fora de casa parece que algo paira sobre esse passado silenciado e obscuro do pai. A opacidade de sua figura é realçada pela potência de sua voz (aos sábados ele cantava músicas em iídiche), pelo rosto redondo e o bigode – voz, rosto, bigode: o pai

nunca é apresentado por inteiro. Estes são os traços dele revelados pela escrita do narrador, nada mais.

Do mesmo modo que tentamos elaborar uma imagem dessa personagem opaca e incompleta, o narrador, estimulado pela “pedagogia do silêncio” paterno e por sua curiosidade para reconstruir a história de sua família, descreve as cenas em que ele imaginava, supunha – verbos que marcam a sua enunciação - que o pai pensava em seu passado. Cabe ressaltar que, em todos os instantes mencionados anteriormente, o narrador adota a mesma atitude especulativa. Era como se ele quisesse penetrar na consciência do pai para ter acesso ao conteúdo de seus pensamentos. Afinal, esclarecer o passado do pai era dar forma, de alguma maneira, a sua própria história de vida. “Queriendo saber más acerca de mí, de mi origen y pasado, tuve que preocuparme desde un principio por tratar de esclarecer el suyo; su pasado era el mío, y la virtualidad e incertidumbre que mi padre ostentaba eran mi ignorancia.” (CHEJFEC, 2007, p. 124)

O desejo de conhecer a história da família “inexistente” do pai tornou-se uma inquietação para o narrador. Ele necessitava restituir sua origem, no entanto, como vimos na primeira parte da dissertação, esta tentativa de restituição converteu-se em duplo fracasso - nem a história do pai, nem a sua foi narrada, isto é, a narração não ocorreu em termos absolutos, totalizantes. Portanto, a noção de fracasso tem de ser vista com ressalvas, já que de alguma maneira pode-se apreender uma imagem dessas vidas no contexto da narrativa. O que, de fato, não é possível descrever é a imagem completa, pois a narrativa consiste em fragmentos de memória, na hipótese do que poderiam ter sido essas vidas. Logo, ao não conseguir dar forma plena ao seu texto, o narrador reforça a concepção da narrativa notadamente marcada pela especulação e a instauração da dúvida na enunciação acerca daquilo que se escreve.

Por essa razão, a ênfase na enunciação recai sobre um tipo de escrita sugestiva que não garante aquilo que se inscreve sobre o papel, mas propõe uma pergunta acerca de uma forma de vida. Por isso, o modo enunciativo da narrativa reforça o caráter entrópico do texto, pois, apesar de todo esforço do narrador, não é possível converter plenamente em discurso a energia concentrada na recuperação de uma lembrança e a materialidade dela na narrativa. Alguns enunciados produzidos pelo narrador, em termos metafóricos, evaporam nesse intervalo entre o ato de imaginar e escrever. Em outras partes do relato, há uma espécie de desordem – mais uma característica da entropia – pois, a escrita do narrador destaca a ida e vinda do texto sem uma aparentemente revisão daquilo que se escreve e, ao mesmo tempo, nega ou reescreve, de outro modo, aquilo que foi dito anteriormente num processo permanente de narrar acompanhado da reflexão sobre o que está sendo narrado.

Parece que é nesse processo de ir e vir, no uso dos tempos verbais passado/presente, que a subjetividade do narrador vai sendo construída na presentificação de cada ato enunciativo. Cabe dizer que, só em cada enunciado, em seu processo produtor de discurso, a subjetividade se instala. De acordo com Benveniste (2005, p. 288-9) os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio à revelação da subjetividade na linguagem. Em *Lenta biografía*, ora o narrador assume o pronome pessoal “eu” ora desdobra-se em “nós” e, dessa maneira, constrói sua enunciação deslocando-se entre um e outro pronome em seu processo enunciativo.

Ainda, aproveitando Benveniste, é fácil ver que o domínio da subjetividade se amplia e deve chamar para si a expressão da temporalidade. Aqui a referência se faz necessária em razão da enunciação do narrador de *Lenta biografía* duplicar ou colocar num mesmo patamar os tempos verbais, passado e presente, no modo de lidar com o passado, conforme o fragmento: “[Para mí, este presente tenía la forma inequívoca del pasado; y ahora, mientras

intento calcar sobre un papel palabras que fueran dichas, me parece – quizá temerariamente – que es las dos cosas al mismo tiempo.]” (CHEJFEC, 2007, p. 52)

Portanto, a narração do romance reverbera a tentativa de construção de uma subjetividade na sua relação com o passado, na fusão entre as vidas do pai e do filho, e a falta da história paterna notadamente marcada pelo silêncio. No início da obra, o narrador começa a descrever como ele produzirá a sua narrativa absorvendo esses elementos:

Aguardaba comenzar con la prolija impaciencia de quien espera algo que sabe ineludible, como si estas palabras no hubiesen sido otra cosa que una materialidad que, condensada en algún punto de mi conciencia, necesitaba únicamente de cierto tipo de maduración – o sea, de tiempo – para sobrevenir. Después – y con demasiado retraso – comprendí, confundido por esa perplejidad ingenua que provocan los descubrimientos y soluciones simples de la vida cotidiana, que más que al final de procesos o “maduraciones”, aquella espera acabaría en el momento común y material en el que yo me decidiera a comenzar mis palabras escritas – que, por otra parte, alguna vez quizá ya dichas fueron-. Algo de lo otro probablemente habría, pero no era nada complicado, ni mucho menos misterioso: era la inevitable relación que yo debía establecer en mi conciencia y pensamiento entre el afán mío de escribir “mi vida” y un comentario casual que mi padre realizó un tanto antes de todo lo que aquí llevo puesto. (CHEJFEC, 2007, p. 9)

Ao assumir que seu discurso necessitava apenas de um começo para avançar, a enunciação do narrador esboça parcialmente a imagem de sua vida com palavras que, de acordo com ele, talvez, já foram ditas; depois, ao lembrar-se de um comentário casual do pai – destacando seu desejo biográfico - o narrador, de fato, inicia seu projeto de escrita na tentativa de construir sua subjetividade ou ao menos – como sabemos – registrar, por meio da linguagem, que essa construção é permeada pela especulação. Nesse sentido, como afirma Benveniste (2005, p. 288), um sujeito se constitui em termos de locução, no uso que ele faz da linguagem, como ato de enunciação. Portanto é na realidade linguística que, ao assumir o discurso, ele se torna um “eu”.

A enunciação do narrador marca a inscrição de sua subjetividade em cada ato discursivo. Isto implica que a forma como esta inscrição se realiza na narrativa deixa de ser atual em relação ao enunciado subsequente no instante em que ela se presentifica sobre a superfície do papel. Por essa razão, essa subjetividade do discurso da narrativa será sempre um vir a ser, isto é, algo que ao ser realizado em um determinado momento do texto já deixa de ser atual se comparado com o instante seguinte. Portanto, a subjetividade acaba sendo produzida em um processo de permanente construção e reelaboração dos eventos expressos no contexto da narrativa.

A presentificação de cada ato discursivo como evocação e/ou especulação em torno da experiência narrada constitui a base do relato de *Lenta biografia*, embora o narrador conteste o valor da palavra, de sua capacidade de representação. Quer dizer, embora saibamos que a palavra não consegue restituir ou representar a experiência em si, é por meio da mediação pela palavra que, em termos estéticos, essa experiência acaba sendo apresentada na obra.

Giorgio Agamben (2008), propõe uma rica reflexão acerca desse experimento linguístico e do conceito de infância, em seu ensaio *Infância e história – destruição da experiência e origem da história*. O filósofo italiano, escreve:

a infância encontra seu lugar lógico em uma exposição da relação entre experiência e linguagem. A experiência aqui em questão é, acolhendo a indicação do programa benjaminiano da filosofia que vem, algo que poderia ser definido apenas nos termos – para Kant decididamente improponíveis – de uma “experiência transcendental”. [...] Se é realmente verdade que Kant pôde articular o seu conceito de transcendental somente na medida em que omitiu o problema da linguagem, “transcendental” deve aqui indicar, alternativamente, **uma experiência que se sustém somente na linguagem, um *experimentum linguae* no sentido próprio do termo, em que aquilo de que se tem experiência é a própria língua.** (AGAMBEN, 2008, p.11, grifo nosso)

A utilização do termo experimento linguístico para se referir à enunciação do narrador, nesse trabalho, limita-se a essa explicação realizada por Agamben, pois, a experiência narrada no romance se sustenta apenas enquanto experimento linguístico, já que toda evocação ou especulação em torno de seu passado acaba sendo mediado pela linguagem. Afinal, conforme já referido anteriormente, o próprio narrador escreve “sólo palabras son las que yo pongo aquí, y únicamente eso.” (CHEJFEC, 2007, p. 19)

O narrador, no contexto da obra, utiliza-se desse experimento para descrever sua experiência no convívio familiar. Enfim, se tudo é mediado pelas palavras e o narrador se constitui na enunciação produzida em cada ato discursivo, a constituição da narrativa parece assimilar a reflexão proposta por Agamben contida na ideia de infância, a saber:

A ideia de uma infância como uma “substância psíquica” pré-subjetiva revela-se então um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual infância é a origem da linguagem e a linguagem origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois **a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito.** (AGAMBEN, 2008, p. 59, grifo nosso.)

Do ponto de vista do narrador de *Lenta biografía*, o efeito de sentido que sua obra busca proporcionar é uma sugestão que, de certo modo, aponta à noção de experiência referida por Agamben, a qual não pode ser simplesmente concebida como algo que precede cronologicamente a linguagem. A experiência, dentro desta concepção, não cessa durante a existência do indivíduo - como a subjetividade do narrador que está em permanente processo de construção.

Quanto à enunciação do narrador, no que diz respeito ao caráter sugestivo da narrativa, ele deixa evidente que sabe de antemão que, devido ao caráter aproximativo da experiência ali descrita, a realidade referida é outra. A enunciação do narrador, ao dar um tratamento intransitivo, isto é, livre à imaginação dos fatos, problematiza a inevitável relação de seu discurso com o discurso oral, proferido em iídiche na casa paterna, pois sua relação com a língua é dupla - com o iídiche e o espanhol. Com o iídiche, ele teve contato com as histórias narradas durante os encontros dominicais e, por meio desse idioma, apreendia os sons, o modo de falar dos convidados e as impressões daquilo que era narrado em sua casa, em suas palavras: “un idioma como el idish, **tan dulce** y parecido a la masticación” (CHEJFEC, 2007, p. 154, grifo nosso). Em todo o texto esta é a única vez que o narrador atribui o adjetivo doce para se referir ao iídiche num tom afetivo. Quanto ao espanhol, ele serve de instrumento para dar determinada forma à evocação e o comentário dessa experiência acerca de sua relação com o passado.

A problematização referida acima ocorre em dois níveis, a saber: o primeiro, tem como base a compreensão, pois aquilo que era dito pelos convidados do pai em iídiche pouco ou quase nada era compreendido pelo narrador; o segundo é a reelaboração dessas lembranças. Isto implica que o discurso do narrador reconstrói as impressões acerca dos temas tratados naquelas tardes de domingo, além, evidentemente, de sua relação com o pai.

Toda essa reconstrução narrativa se dá por meio da memória do narrador que, inevitavelmente, sofre um processo natural de perda de informação ao tentar recuperar algumas imagens e lembranças do passado. Além disso, o discurso oral proferido pelos convidados e incorporado como elemento material de suas lembranças na composição da narrativa relativiza o valor do relato, já que se apóia no rumor.

2.3. Entropia e teoria da informação: lentidão, desordem e perda de informação

Na teoria da informação, de acordo com (ABBAGNANO, 2007, p. 88), a entropia serve para medir a falta de informação sobre os detalhes da natureza de um sistema. Essa concepção de Entropia pode ser aproximada da enunciação do narrador de *Lenta biografía*, pois, a narração, em inúmeras passagens, assume a falta e a perda de dados como inerentes ao texto. Nessa concepção, quanto menos informação se disponibiliza no sistema – por comparação, à narrativa - maior é o grau de entropia que provoca desordem. Em termos literários, a entropia destaca o caráter aleatório, efêmero, especulativo de como o texto vai sendo produzido sem as supressões ou correções do texto “definitivo.” Nesse sentido, a entropia literária valoriza a realização estética plena do escrito, apesar da perda de informações e da lentidão de seu processo. Pensada dessa maneira pelos escritores:

la escritura y la corrección son vistas por muchos como la desdichada y tortuosa actividad que no tiene otra función que demorar y mortificar, y en ocasiones desgraciadas también distorsionar, la reposición del origen plenamente estético de la motivación. (CHEJFEC, 1994, p. 32)

O narrador para elaborar uma percepção aproximada de si, desde o princípio, descreve as referências e as informações em torno de sua vida de forma instável. Instável, segundo Fiorin (2002, p. 20), “não é o desorganizado, caótico, sem qualquer princípio de ordem. Isso seria não-significante. Instável é o que não é fixo, o que não permanece e, principalmente, o que muda de lugar.”

Essa não fixação do lugar, de posição do narrador sobre o ato de escrita, demarca a opção de reelaboração e reescrita daquilo que ele havia afirmado anteriormente. Em meio à indeterminação de seu discurso é que a enunciação do narrador se inscreve ao não estabelecer

os limites precisos, em certos trechos da narração, a sua própria enunciação. Além disso, como sabemos, esta enunciação evidencia a perda de informação no instante de materializar a escrita. O narrador deixa claro que tanto o pensamento quanto a palavra não garantem que algo seja verdadeiro: “El pensamiento garantiza poco, cuando no nada: sólo que es igual a sí. Incluso, por supuesto, nada garantiza que algo sea verdadero; no el pensamiento, ni las palabras, como tampoco los recuerdos.” (CHEJFEC, 2007, p. 131)

Em termos de entropia literária, esse tratamento específico da narrativa, com sua lógica própria e coerência interna, desestabiliza definitivamente a relação entre representação e narração. A opção do narrador por uma escrita especulativa apoiada nas impressões do passado, no hábito de escrever sobre a própria vida, nas sugestões delimitadas pelo silêncio do pai e nas lembranças das reuniões em sua casa contribuem para a elaboração dessa narração.

Logo, a enunciação de *Lenta biografía* apresenta a criação poética de um narrador em busca de narrar conscientemente a cisão entre o ato de recordar e escrever suas imprecisas, ambíguas, especulativas lembranças do passado.

[...] durante mucho tiempo imaginé voces. A la par de sus gestos y de sus caras, intentaba descubrir las voces que mis tíos y abuelos tendrían en su pasado europeo, tan cálido y abigarrado según yo imaginaba a partir de lo que percibía en las reuniones dominicales que se realizaban en mi casa. [...] La voz de mi padre, entonces, las voces de los contertulios los domingos a la tarde en mi casa, las palabras de las personas que **se evocaban** – junto con sus historias – en el seno de esas reuniones, y las voces que yo imaginaba que quizá tenían mis tíos y abuelos, formaban por lo tanto una serie de instancias relacionadas entre sí. [...] No obstante, la prodigalidad de las voces de mi padre y de sus invitados no bastaba para que yo estuviera medianamente conforme mis inferencias y reconstrucciones; como queda dicho, mi obligada remisión a los gestos como una materia inmodificable en mi imaginación predicando a mis tíos y abuelos con aquella secuencia repetida y escueta – descubría de un modo fatal **lo arbitrario de mis operaciones y lo escurridizo de sus logros**. (CHEJFEC, 2007, p. 140-1, grifo nosso)

Portanto, a enunciação de *Lenta biografía* pode ser considerada entrópica, de acordo com a definição de Chejfec, por desestabilizar, como dito anteriormente, o vínculo narração e representação, pela instauração da dúvida e por incluir em sua estrutura o devir, isto é, aquilo que passa a configurar a cada ato discursivo da narrativa. Sua enunciação deixa claro que não consegue transformar em texto o esforço, o tempo dedicado à narração e o desejo de converter integralmente seus pensamentos em palavras. Nesses termos, a entropia literária, de acordo com Chejfec, deve investir contra a capacidade mimética da realidade. Em outra parte do seu ensaio '*Entropía*', ele escreve:

La narrativa en la que creo: una escritura excedida y poco enfática, y un autor prescindible y arbitrario. La relación que establezco con mi tarea está saturada de desconfianza. [...] La desconfianza existe como reflejo de otra, que duda de la capacidad representativa de la escritura. Así, obedece a una perspectiva individual, la noción que le atribuye a la novela el modo como esa tensión de incertidumbre entre aquello que se dice y aquello que se refiere, propia de la ambigüedad de la lengua, se convierte en arte. (CHEJFEC, 1994, p. 34)

Esta concepção desdobrada pela enunciação do narrador, em sua consciência da propriedade da linguagem, acolhe o que Dianna Niebyski comenta acerca das obras de Sergio Chejfec:

Em geral, todas as suas narrativas exploram a tensão entre a consciência de não poder captar certos espaços da realidade e aquele inominável que se escapa na tentativa – que é quase tudo. Essa tensão se manifesta geralmente através de uma estética da negatividade. [...] Suas primeiras obras buscam aceder à realidade através de distintas camadas de irrealidade. (NIEBYLSKI, 2010, p. 7)

O narrador de *Lenta biografía*, a primeira obra de Chejfec, destaca os matizes que compõem a narrativa como forma de acrescentar novas camadas ao conteúdo narrado e

mostrar como o texto está sendo construído, talvez, em termos, apesar do risco classificatório, de correspondência à metaficção. Dessa maneira, o narrador compreende – e vai demonstrando esta compreensão ao leitor - que aquilo que aparece em forma de narrativa é apenas a expressão individual de como ele concebeu, percebeu determinado momento de sua convivência com a família e os amigos de seu pai. Esta compreensão do narrador diante da narrativa faz com que ela rompa com um tipo de arte ilusionista.

O crítico norte-americano Robert Stam, ao realizar uma análise dos trabalhos de escritores e cineastas, especificamente, Cervantes, Brecht e Godard, afirma que eles se recusaram a exercer seu poder de criar uma narrativa ou um encanto dramático. Esses autores preferiram desmistificar a confortável linearidade do relato, a continuidade do ilusionismo. A metaficção, para Stam, pode ser definida como uma narrativa autorreflexiva ou anti-ilusionista, já que, por meio da reflexão sobre si mesma, ela destruiria a ilusão artística em que o leitor do romance ou o espectador de um filme está submerso. Para o crítico “a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos, as ligaduras do tecido narrativo.” (STAM, 1981, p. 22) Por essa razão, de acordo com o autor, a estratégia dessa narrativa é a descontinuidade, que pode apresentar-se de diferentes maneiras como a simples interrupção, a história dentro de uma história etc. Ele afirma ainda que os modos de descontinuidade variam de época para época, de gênero para gênero.

Em certa medida pode-se inferir que a escrita de *Lenta biografia* trabalha com esse conceito de arte anti-ilusionista e metaficcional. Esse processo metaficcional à abordagem da narrativa torna-se importante porque reforça o caráter entrópico do texto devido às estratégias adotadas pelo narrador, em especial, a autorreferencialidade, a hesitação, o uso do verbo *supor* em várias passagens do relato, as ambiguidades, e, claro, a descontinuidade do conteúdo narrado entre a percepção daquilo que deseja narrar e o narrado em si.

O ato narrativo, ao dar forma à experiência do narrador e a construção de sua subjetividade no próprio processo de escrita, deixa evidente que sempre ficará algo para ser dito. O indizível, aquilo que não foi dito, afirma justamente a possibilidade do dizer na constituição do sujeito enquanto enunciação. Neste caso, o par dito e o não dito permite formular, no contexto da narrativa, as perguntas essenciais do narrador: “*quem sou?*”, pois o narrador quer ter uma compreensão aproximada daquilo que se tornou na vida; “*qual minha origem?*”, uma vez que o silêncio do pai em torno de seu passado provoca o desejo do narrador em compreender a sua origem e, nos moldes da formulação de Chjfec, propor a questão: “*o que estamos fazendo aqui, na terra, depois de tudo?*”⁷.

Esta pergunta e a consciência do narrador de que aquilo que ele relata em seu texto não passa de suposições precárias e da impossibilidade de dar um tratamento linear ao relato permitem aproximar *Lenta biografía* à concepção de arte anti-ilusionista, conforme a definição de Stam.

Nessa linha de raciocínio, outro elemento que ressalta a construção anti-ilusionista do texto é a categoria de tempo porque sua estrutura ajuda a controlar a narração e a estabelecer um ritmo próprio, uma acumulação demorada que, de acordo com Chejfec, constitui o lugar de desenvolvimento da entropia:

Regímenes de velocidad diferente ordenan la práctica y percepción de las distintas disciplinas: el tiempo, en su jerarquía más ambigua, actúa como un orden lateral, aunque no por ello subalterno, a la naturaleza estrictamente material de la composición. La narrativa, en cuyo seno se implican su índole sucesiva y la continuidad de la lectura, posee una representación adecuada de su velocidad en la forma del ralentí, donde el tiempo no es espera, ni

⁷ Sobre esta última pergunta, Chejfec considera-a fundamental em uma narrativa bem sucedida, conforme o fragmento: “Aludiendo en su desarrollo entrópico, a múltiples sentidos, a novela no representa la realidad, no refiere la verdad, no garantiza que sus mismas palabras tengan una razón precisa o unívoca para estar dónde están. Estas negatividades buscan recuperar un enigma olvidado en la mente de escritores y lectores, el misterio que se interroga sobre el sentido último de las cosas: “¿Qué estamos haciendo, acá en la tierra, después de todo?”. Y cuando consigue inducir la pregunta es una narración bien lograda.” In.: CHEJFEC, Sergio. *Entropía*. Punto de Vista, año XVII, nº 48, Buenos Aires, abril de 1994, p. 34.

lentitud, sino acumulación. **Esta demora natural constituye el lugar de desarrollo de la entropía.** La sintaxis de la narración es de por sí pausada: ni perezosa ni rauda, más bien articulada alrededor de un orden inevitablemente serial. **Ya desde el largo trecho que media entre concepción y escritura la narrativa posee un carácter negativo: no puede ser instantánea y menos aún espontánea.** (CHEJFEC, 1994, p. 33, grifo nosso)

Nesse sentido, a mediação entre a concepção e a escrita do romance contribui para a abordagem da narrativa de *Lenta biografía* como anti-ilusionista, metaficcional, no sentido de que ela des-naturaliza o dizer autobiográfico.

2.4. Tempo e desterritorialização: às glosas da enunciação

No tópico anterior mencionamos que o tempo, ao estabelecer um ritmo próprio à narração, no caso, a lentidão, constitui o lugar de desenvolvimento da entropia. Nessa parte final do capítulo abordaremos de outro prisma esta noção temporal: a que trata de sua marca espacial.

A estrutura do tempo em *Lenta biografía* é bastante complexa porque não trata apenas de pensar o presente em relação ao passado ou numa cronologia estabelecida. Pensar o tempo nessa narração envolve considerar a sua marca espacial produzida pelos deslocamentos territoriais que as personagens do livro tiveram de enfrentar. Além disso, o narrador do romance, ao lidar com a reelaboração da memória, de certo modo, constrói sua enunciação, em partes específicas do texto, como glosa de suas impressões sobre os deslocamentos feitos pelo pai e os convidados da Europa até a Argentina.

São os comentários do narrador – em forma de glosa de sua própria enunciação – que aproximam o tempo à sua marca espacial. Os deslocamentos temporais e espaciais são comentados pelo narrador, no contexto da narrativa, como sendo a repetição da sina que se abate sobre a comunidade judaica. A narração, no entanto, não dá ênfase à dimensão política dos eventos históricos, mas trabalha sua reconstrução desde um prisma subjetivo, isto é, do ponto de vista do narrador. Entre estes eventos destacam-se: a fuga dos judeus do Egito e o nazismo alemão.

O narrador especula como esses eventos interferiram no modo de ser e recordar do pai e de seus amigos que chegaram – como ele coloca em algumas passagens da narrativa – por acaso na Argentina. Essas fugas criaram uma categoria de “refugiados históricos”, palavras do narrador, sem território e que acabaram convivendo com a língua e os costumes daqueles que os acolheram. Sobre essa relação com a língua e o sentimento de estranhamento do pai, Saraceni (2008), comenta:

El idisch constituye la marca de suerte de “minoridad” del padre respecto del nuevo espacio de adopción que habita con desacomodo como si estuviera fuera de lugar en la geografía argentina y en la lengua española, a pesar de ser éstos la patria y la lengua de sus hijos. [...] Esta minoridad cultural, lingüística, geográfica constituye “su lengua verdadera”, una suerte de **patria “auténtica”**, impermeable a la amenaza y contaminación del nuevo lugar que se vislumbra cuando canta canciones en idisch, lee el periódico *Di presse*, aspira el rapé, juega al ajedrez con el hijo repitiendo la palabra “jaque” de forma obsesiva, celebra el ritual de la pascua judía, observa los zapatos nuevos de los hijos como una forma de “asomarse” a su pasado europeo donde había sido zapatero e inducir a su familia a “asomarse” “a las costuras de sus recuerdos”. Esta **patria “verdadera”** representa una “línea de fuga” de una cotidianidad que le resulta ajena y constituye un modo de “continuar” su pasado que, a pesar de su carga traumática y dolorosa, es el único lugar donde sobreviven los afectos desaparecidos. (SARACENI, 2008, p. 57-58, grifo nosso.)

A noção temporal da narrativa envolve uma série de considerações. Todas elas dizem respeito ao ponto de vista do narrador: a primeira, como as vidas das personagens da narração

foram afetadas pelo horror. A inconsolável e inevitável experiência da dor e da morte acompanha o imaginário da comunidade judaica em sua forma de ser e recordar. Depois, talvez, até em consequência desse modo de recordar – da desolação que marca a fala dessas personagens – a percepção do tempo, no contexto da narrativa, envolve lidar com seu caráter duplo, melhor dizendo, o discurso do narrador assume que o passado e o presente acaba, por vezes, tendo a mesma forma. Afinal, o tempo cronológico avançou, mas a experiência da violência e a morte de entes queridos ou conhecidos ficaram gravados em suas consciências.

A forma de escrever certos enunciados ratificam esse caráter duplo na aproximação do presente - ao passado. Ela pode ser acompanhada na passagem em que o narrador após usar o verbo no passado, imediatamente, entre travessões, reescreve seu correspondente no presente. “Por supuesto, nada **dependia – depende** – del azar... [...] De todas maneras, percibíamos que mi padre **se mostraba – se muestra** – apegado a ellos con cierta silenciosa y desolada intimidad.” (CHEJFEC, 2007, p. 17, grifo nosso). Este modo de escrita em relação aos tempos verbais não ocorre apenas na observação do narrador diante do pai, mas sim é uma estratégia empregada para, talvez, ressaltar uma dúvida ou o caráter reiterativo – a não superação da dor – na forma de recordar do pai e de seus amigos.

Nesse sentido, passado e presente tem correspondência. O narrador questiona a razão pela qual esses eventos trágicos convergiram para que ele nascesse em Buenos Aires - como obra do acaso. A ironia do narrador ao empregar o termo “acaso” destaca o fato da imprevisibilidade da vida e as distintas realidades a que uma pessoa está exposta. Por exemplo, a violência, a crueldade e a degradação humana. Todos esses eventos parecem atemporais e se repetem de geração a geração. Seu nascimento parece fazer parte dessa repetição – para ele sem muito sentido – porque o pai escapa da morte e o narrador, de acordo com seu comentário, “como uma espécie de conspiração do destino” nasce em solo argentino.

Na passagem a seguir, o narrador revela seu interesse pelos deslocamentos geográficos e pelas múltiplas realidades a que uma pessoa está submetida:

Son tantas las realidades a las que está expuesta una persona, y no solamente expuesta, sino obligada a palpar. La que pertenecía a mi padre, que yo debía reconstruir, la ubicaba en el intervalo imaginario que va desde el vadeo judío del mar Rojo encabezado por Moisés hasta su nacimiento en una aldea polaca. Descontaba que hubiese habido sucesivos nacimientos y muertes – lo que comúnmente se denomina generaciones –, pero lo que me resulta gravoso imaginar era **la idea de translación geográfica**; justamente a mí, que estaba – estoy – siendo consecuencia más o menos reciente de una. Ahora estos recuerdos se mezclan con mis impresiones actuales de ellos, lo cual es en cierta forma irremediable; demasiadas veces la gente en general se enfrenta con situaciones irremediables. Mi padre había terminado recalando en Buenos Aires debido al espanto generalizado que significaba Europa para los judíos como conjunto de personas, y yo entendía que las generaciones anteriores a la suya habían también viajado; si no, no hubieran podido partir de Egipto y llegar, en este caso, a Polonia. **Eran estos decursos geográficos los que me asombraban: en mi presente, ellos adquirirían un matiz de reducción y vertiginosidad**; (CHEJFEC, 2007, p. 15, grifo nosso)

A noção de território estabelece uma relação simbólica com a pátria, conforme sugere a interpretação de leitura realizada por C.E. Feiling. Esta noção acaba por desempenhar uma função bastante importante para o narrador elaborar sua escrita, uma vez que o pai e os amigos foram “desterrados” de seu país de origem. Para construir seu raciocínio envolvendo os permanentes deslocamentos a que estão sujeitas às pessoas de sua comunidade, o narrador parte do percurso, em suas palavras, imaginário do mar Vermelho, no Egito; depois, Alemanha e a aldeia polonesa; e, finalmente, o traslado pelo oceano Atlântico rumo à Argentina.

No ordenamento dos fatos na obra, o narrador, em sua enunciação, chama atenção à questão territorial – destacado na citação anterior. Este aspecto territorial torna-se importante já que a narrativa precisa de um lugar onde a história se desenvolve. A que território, de onde

é possível narrar à vida dessas personagens do romance. Feiling, no posfácio da obra, na edição de *Lenta biografía* (1990), escreve:

[...] no reparamos en la marca *espacial* de nuestra idea de tiempo [...] Se supone por lo normal que el tiempo se mueve como un tren que sale de Buenos Aires: paradas en San Nicolás y Rosario. “Pasado europeo”, dice entonces alguien, y caemos en la cuenta de que nuestra idea de tiempo no está contaminada de espacio sólo en sentido euclideano, sino en el *territorial y geográfico*; el pasado, la historia necesita de un lugar donde desarrollarse, donde haberse desarrollado. (FEILING, 1990, p. 167)

Esta marca espacial da ideia de tempo, no sentido territorial e geográfico, e as impressões do narrador apagam a diferença temporal entre os deslocamentos geográficos realizados pelo pai e os membros da comunidade judaica. O narrador afirma que não há diferença entre a fuga dos judeus do Egito, a destruição da aldeia polonesa onde o pai havia passado alguns anos de sua vida ou a viagem de seu pai para chegar na Argentina. O modo de trabalhar essa temporalidade no relato apaga essas diferenças:

No hay mayor diferencia entre el vadeo judío del mar Rojo y el viaje de mi padre a través del océano para llegar a la Argentina. Entre estos dos éxodos hubo muchos otros, vertiginosos y desconocidos, y a mí me parecía que con la misma brutalidad con que fueran muertos mis tíos y abuelos la casualidad – para decirlo de algún modo – había obrado para que termináramos naciendo en Buenos Aires. (CHEJFEC, 2007, p. 47)

Esta condição de consecutivas violências e êxodos permitiu ao narrador compreender a fratura brutal que representou o traslado da Europa à América. Para o pai, ao lidar com a

perseguição nazista, coube fechar em sua consciência a dor, o horror que significou a guerra e a morte de seus familiares. Sua família e seu território haviam sido destruídos.

Tendo em vista essa condição e a de ser compelido a conviver com fragmentos de histórias, o narrador trabalha comentando e duplicando as categorias de tempo e espaço. Em termos da problematização do tempo e da memória, o narrador propõe a reflexão: como pensar a noção de tempo quando estamos submersos em vários? Ao que ele conclui: “En realidad, no medimos ni los tiempos futuros, ni los pasados, ni los presentes, ni los que están pasando. Y, no obstante, medimos los tiempos. El tiempo es una paulatina y uniforme distensión de la conciencia.” (CHEJFEC, 2007, p. 131)

Esta distensão da consciência remete-nos à cena de escrita e a sua relação com a forma de narrar entrópica, já que as impressões sobre os eventos e o tempo são permanentemente colocadas em dúvida. A narração de *Lenta biografía* surge, então, como evocação, comentário e especulação de alguns questionamentos em torno da vida e do passado.

Para encerrar esta parte do capítulo, a edição de *Lenta biografía* (1990), na cena inicial, o narrador deixa um viés de análise, como hipótese, à construção da narrativa tratando dessa questão temporal, a saber:

De esta suerte de fatiga mental que provoca reflexionar acerca del tiempo como lo cronológico y lo simultáneo a la vez quizá derive *Lenta biografía*. El presente es el espacio que ocupamos. ¿cómo hacer perdurar el momento en el que la historia se desvanece y el futuro es su perpetuación? (CHEJFEC, 1990, p. 10)

3. Fragmentos de uma história de vida

3.1. O fugitivo judeu: encenação do trauma e versões de uma vida

No primeiro capítulo dessa dissertação vimos que a escrita de *Lenta biografia*, na composição da narrativa, ocorre como evocação autobiográfica que desestabiliza a forma tradicional da autobiografia. No capítulo seguinte, ao utilizarmos o conceito de entropia literária, mostramos que a enunciação do narrador não consegue converter plenamente em discurso seu projeto autobiográfico. Esta incompletude da enunciação decorre do fato de que há uma perda de informação entre o ato de pensar e o de escrever. Logo, como vimos, a narrativa se constitui em uma dimensão especulativa para formular questões sobre a vida e o passado do narrador e seus familiares.

Essas condições de escrita, de um lado, a evocação; de outro, a consciência da perda de informações na restituição do trágico passado familiar e a forma especulativa da escrita do narrador conduz-nos à hipótese de leitura desse último capítulo, isto é, a fragmentação do relato em torno das versões da vida do fugitivo judeu possibilita pensar o sentido alegórico dessa narrativa. Este sentido restringe-se à reflexão de Walter Benjamin, no ensaio, *Origem do drama barroco alemão*, que compreende a concepção da história como decadência e ruína.

Portanto, nesse capítulo, nossa proposta de leitura de *Lenta biografia* abordará o procedimento da fragmentação, em termos alegóricos, para descrever como ele é um elemento indispensável à análise das versões sobre a vida do fugitivo judeu. De acordo com Bürger (2008, p. 141), a alegoria é essencialmente fragmento. O alegorista junta os fragmentos da realidade e, com eles, cria sentido. Contudo, este é um sentido atribuído; não resultando do contexto original dos fragmentos.

Nesta perspectiva, a reiteração dos fragmentos e a figura da morte marcam o caráter alegórico e o sentimento melancólico presentes nas falas e no modo de recordar dos convidados. Portanto, o procedimento da fragmentação constitui um dos modos de construção dessa ficção e as imagens produzidas pela narrativa geram o sentido alegórico que atribui à história um viés decadente, como a cena a seguir:

[...] **las historias referidas como verdaderas en aquellas reuniones – podían no ser de todo verídicas como aseguraba cada uno de los eventuales narradores**, percibíamos que no solamente estas contradicciones no nos incomodaban ni nos vaciaban de interés por ellas, sino que afirmaban nuestra disposición de ánimo – secreta, silenciosa e insignificante para el conjunto de personas allí convocadas – a creer – no únicamente a creer, sino estar plenamente convencidos – que todas ellas confirmaban con su diversidad, diferencias y variaciones que había existido una serie de situaciones básicas que generaron en un alto número de personas cierto sentimiento unánime de absoluta incomodidad dentro de la geografía europea a partir de que sus íntimos elementos estaban hechos de – para decirlo con pocas palabras – dolor y miedo. Este miedo y este dolor, entre otras cosas, derivaron en el éxodo judío – de gran parte de los que quedaran vivos – de Europa. **Dolor, miedo y pena era lo que se reflejaba en las historias que se contaban los domingos en mi casa**; dolor y pena de recordar haber sufrido dolor, miedo y pena cómo consecuencia de la política nazi-alemana.” (CHEJFEC, 2007, p. 78, grifo nosso.)

Em boa parte do romance, o discurso do narrador destaca esse tipo de lembrança dos convidados. Ao reiterar a dor, o medo e a morte ao falar do passado europeu de seus familiares, amigos, conhecidos ou conhecidos de conhecidos, o tom dessas conversas, de acordo com a perspectiva do narrador, ora ganhava contornos retóricos para envolver os ouvintes e dar maior dramaticidade ao conteúdo narrado, ora era marcado pela melancolia. Esta melancolia deriva da reiteração desses relatos, isto é, eles não progridem. Nesse sentido, nas reuniões de domingo, o retorno dos mesmos temas realizam uma espécie de encenação do trauma pelos participantes.

Por essa razão, no final de cada domingo, sempre na perspectiva do narrador, o sentimento dos participantes era dúbio, pois, de um lado, havia uma efêmera felicidade ao reunir os amigos para confraternizar o encontro; de outro, a melancolia dos participantes decorria do fato de que após as horas em que os mortos eram objeto de recordações e comentários, em definitivo, todos sabiam que nada haveria de mudar na sequência desses encontros, ao ponto de uma convidada dizer “[...] todo esto es inútil: no nos atrevemos a reconocer que estamos hablando de nosotros mismos; damos vueltas alrededor de ideas, de cómo podríamos haber vivido y muerto nosotros, cada uno de los que estamos aquí.” (CHEJFEC, 2007, p. 119-120)

Esta fala da convidada destaca a desolação ao ter de lidar com o horror que significava o passado evocado nas reuniões - um passado triste e difícil de ser assumido como próprio devido à imensa dor que envolve a perda de entes queridos. Estas reuniões, de acordo com a fala do narrador, podem ser pensadas como um ritual, a saber: “Desde los costados de ese ritual casero y críptico que es lo que eran (son) esas reuniones -, con suponer (entender y creer) que era probable que aquellas historias hubiera podido suceder.” (CHEJFEC, 2007, p. 75)

Nesse “ritual” os participantes narram, a partir de “suposições precárias”, o que os amigos, seus conhecidos ou parentes teriam vivido na Europa durante o Holocausto. Para destacar esse evento trágico na vida deles, a história do fugitivo judeu é apresentada como decadente. A fragmentação desse relato reforça a impossibilidade de restituição dessa história.

A narrativa em torno da vida desse fugitivo pode ser pensada, como procedimento construtivo da alegoria, a partir da explicação de Hansen (1996, p. 1), isto é, a alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*. Essa construção, dizer *b* para significar *a*, pode ser observada na fala da convidada, quando ela afirma que os presentes não admitiam que aquelas histórias eram um modo de falar deles mesmos. Portanto, esta

abordagem do conceito de alegoria permite inferir que a fala dos participantes, ao narrar os eventos relacionados a outra pessoa, em tese, relatava seus próprios sentimentos.

No ensaio de Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, o conceito de alegoria, especialmente o sentido atribuído à história como decadência e ruína servem de base para interpretarmos as versões da história do fugitivo judeu narrada pelos convidados. Para elaborar seu conceito de alegoria, o filósofo alemão rejeitou a distinção feita por Goethe entre símbolo e alegoria. Goethe pensava que o símbolo era o procedimento de “ver no particular o universal” e a alegoria, o “de procurar o particular no universal.”⁸

A formulação de Goethe é objeto de crítica de Benjamin. Em outra parte de seu ensaio, Benjamin comenta as observações feitas por Görres em correspondência trocada com Creuzer, onde o primeiro escreve:

Não levo muito a sério a colocação do símbolo como ser e a alegoria como significação... Podemos perfeitamente nos contentar com a explicação que considera o primeiro um signo das ideias, fechado em si, compacto, restringindo-se constantemente a si mesmo, e a segunda, uma reprodução imagética das ideias, progredindo sucessivamente, tornando-se fluida com o decorrer do tempo, dramaticamente móvel, como uma correnteza. Um comporta-se em relação ao outro como a Natureza muda, grande, enorme das plantas e montanhas para com a História humana em sua progressão viva. (BENJAMIN, 1986, p. 22)

De acordo com Benjamin, essas observações ajudam a corrigir vários equívocos nessa oposição símbolo *versus* alegoria ao apontar claramente à verdadeira questão:

⁸ Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-47.

O cerne da visão alegórica, da exposição barroca, mundana da história enquanto história dos sofrimentos do mundo, é este: ela é significativa apenas nas etapas de sua decadência. Tanta significação, tanta sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a linha dentada de demarcação entre corpo e significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, também desde sempre ela foi alegórica. Assim, significação e morte se realizam no tempo do desabrochar histórico. (BENJAMIN, 1986, p. 22)

Portanto, o caráter histórico da alegoria compreende a visão da história como natureza. Quando Benjamin escreve “a história se exprime num rosto – não, numa caveira”, ele refere-se ao fato de que o homem está sujeito a uma historicidade biográfica e um processo natural cujo fim último é a decadência, a morte.

Se, em termos alegóricos, a fala desses convidados diz B para representar A. Também o modo deles recordarem o passado pode ser pensado aproveitando o sentido alegórico proposto por Benjamin, que compreende a história como decadência e a morte como fim último de nossa existência. Decadência e morte. Essas palavras presentes nas falas dos convidados descrevem a história do fugitivo judeu e o tom melancólico que marca as versões dessa narrativa em torno do fugitivo.

Um breve contexto de como o narrador descreve estas reuniões, no início do romance, pode contribuir para uma melhor compreensão desse sentido alegórico que se espalha no texto, a partir do ponto de vista do narrador:

[...] Aquellos relatos, siempre anecdóticos, dichos por la gente que chocaba copitas y sorbía anís o vodka sosegadamente, tenían la virtualidad de relatar de una manera precisa e inefable historias que por sí mismas no eran otra cosa que recuerdos pueriles y suposiciones precarias. Se trataba – se trata -, por ejemplo, de reconstruir vidas de personas lejanas y muertas. Las historias se reconstruían a partir de chismes, de recuerdos de infancia descoloridos, de ejercicios de la imaginación levemente alcoholizada, de esa especie de correlato inverso del presagio que es la memoria borrosa y escandida por el dolor. (CHEJFEC, 2007, p. 23-24)

Nesses encontros – marcados pelo cheiro de cigarro e consumo de álcool –, cuja temática das conversas era a reconstrução de vidas de pessoas distantes e mortas, a construção alegórica, pensada como modalidade de elocução, destaca a descrença dos participantes em relação à história - vista como uma sequência de desgraças impostas à comunidade judaica.

Esta compreensão da história decorre, talvez, do fato dos participantes terem de conviver com a separação de seus entes queridos sem a possibilidade de aplacar a dor por meio do luto. O trauma dos participantes, entre outras possibilidades, advém da plena consciência dos horrores a que foram submetidos aqueles de quem se falava naquelas reuniões e da sua condição de mortos devido à violência praticada pelos soldados nazistas.

Para tanto, de acordo com a percepção do narrador, o acaso interferiu para que o extermínio daqueles que eram objeto das conversas não se estendesse às pessoas que frequentavam sua casa e descreviam o sofrimento, a dor e a morte dos que foram vítimas do Holocausto. De acordo com Avelar (2003, p. 225): “a imagem do Holocausto encarna a morte sem enterro, morte sem a possibilidade de luto, morte que envia os vivos a um mundo habitado por fantasmas e espectros”. A presença da morte e os fantasmas guardados na memória dos participantes dessas reuniões permitem ao narrador ter a clareza de que é impossível reconstruir o passado como algo articulado, inteiro, reforçando ainda mais o sentimento de melancolia dos amigos de seu pai e, em certa medida, o apego deles à postura de sempre olhar para trás, isto é, não conseguir se desvencilhar desse passado que é reiterado na história do fugitivo.

O relato de *Lenta biografia* descreve uma paisagem devastadora dessa perseguição ao fugitivo judeu. Nessa narrativa acerca da história do fugitivo, a figura da morte, a decadência e as ações dos regimes totalitários sugerem a impotência do homem diante da história.

Portanto, os sentidos alegóricos concebidos como morte e decadência são reproduzidos pela narrativa do fugitivo judeu. Aqui, cabe lembrar que esse relato escutado pelo narrador tem duas versões que, embora com sutis diferenças, realimentam a dor e a melancolia dos convidados.

Na primeira versão narrada por um convidado, e reelaborada pelo narrador, o fugitivo reencontra a irmã em sua casa, num local indefinido (como tudo na narrativa), e o pai morto. A imagem da cena produzida é sensibilizadora, pois a casa está arrombada, os vidros quebrados, os símbolos judaicos profanados. A irmã, grávida, parece transtornada devido a sua fisionomia, seus cabelos desarrumados e a atitude de varrer compulsivamente o quintal da casa.

Após esse encontro com a família, o fugitivo decide ir embora e despede-se da irmã, de acordo com a versão do convidado, com as seguintes palavras “Me voy, no sé si vuelvo”. Esse tipo de despedida “fria” causa indignação no convidado. Afinal, o fugitivo poderia, em razão da ação dos soldados nazistas, não mais encontrar sua família. Quer dizer, nessa versão narrada pelo convidado, o fugitivo permanece vivo, mas não ficamos sabendo nada acerca de seu destino. Abaixo um fragmento que sintetiza a descrição do narrador dessa despedida:

Aquel sujeto, hijo del muerto asesinado, de quien se estaba tratando – en esas reuniones dominicales tan amenas pero también harto severas – de reconstruir los últimos días, entró de nuevo en la casa para despedirse definitivamente del cuerpo aquel que parecía dormir de costado. Cuando pasó por el hueco de la puerta recordó – serio y apesadumbrado – cómo desde ese lugar el día anterior había mirado barrer a su hermana sin saber que su padre era ya muerto; vio de nuevo – le pareció ver – el vasito ritual de las pascuas que rodaba por el piso a merced de los golpes de la escoba. [...] Ese hombre, dijo el narrador, alcanzó a mirar las nuevas polvaredas que se levantaban y cómo de una manera uniforme y lenta se iban borrando los espacios de tierra humedecida por la sangre caída, parte de la cual – a su vez – retornaba a su cuerpo original acompañada de aire y polvo. El perseguido respiró el polvo (sangre y tierra) propagándose en suspensión por toda la casa – un mísero rancho, una casucha cualquiera, repitió el narrador – y se encaminó hasta su hermana: la abrazó, dolorido y desganado, y percibió a través de las ropas escuetas sus palpitaciones tan aciagas como trémulas.

“Me voy, no sé si vuelvo” – textuales palabras–, le dijo el perseguido, a lo que ella no contestó. Miró por última vez a su padre, refirió el narrador, y ya fuera de la casa se sintió impresionado – mal e íntimamente – por la tenue y abarcadora luz de ese día austero, sobremanera. “No sé si vuelvo”, una tibia despedida, comentó el narrador refiriéndose a las últimas palabras del perseguido. (CHEJFEC, 2007, p. 55-56)

Na segunda versão, a convidada contesta o primeiro relato feito pelo convidado. O conteúdo dessa segunda versão destaca o estranhamento do fugitivo em relação à casa paterna e à própria irmã. Além dessa situação, o fugitivo, ao contrário da despedida mencionada anteriormente, se confina em um sótão. A sensação de incômodo de estar na casa desencadeia, no fugitivo, uma tristeza inexplicável marcada por profunda decepção frente a tudo. Ele admite, em seus pensamentos, de acordo com a convidada, e, depois, mediada pela lembrança do narrador, a possibilidade da morte. Nessa versão o fugitivo decide trancar-se num sótão onde passa a realizar uma série de especulações em torno da vida e da morte, conforme os fragmentos:

Apoyado contra la pared, sosteniendo en sus manos un pequeño plato con comida y una botella marrón con agua, el perseguido – **de quien la mujer pretendía contar su “verdadera historia”, discordante en mucho con la que había sido referida semanas antes por el narrador** – observaba a su hermana. [...] Observó los cabellos de su hermana le parecieron la cifra y **representación de la decadencia y degradación que descubría en su casa y en todos en general**; [...] De pie, sosteniendo el plato y la botella, mientras observaba cocinar y lavar a su hermana, el perseguido pensó que todo “se disuelve bajo el sol de la misma manera a como lo hacen sus cabellos”. [...] Me persiguen, pensó, “Y yo estoy aquí parado observando las labores de mi hermana, cómo sus cabellos y su delgado vestido se transparentaban iluminados; y su figura es también la descarnada imagen de mí mismo: así como ella vencida y atravesada por la luz, al mismo tiempo yo fugitivo y traspasado por la persecución”. Continuó mirándola durante un rato, y pensando. Después, decidido a irse, le dijo que ya en ese momento bajaría al sótano, y que seguramente no saldría por días, y que incluso no sabía si alguna vez lo haría. (CHEJFEC, 2007, p. 112-113, grifo nosso.)

Nas duas versões, o contato do fugitivo com a família potencializa todo o seu sofrimento porque a casa familiar está devastada e o pai morto. Contudo, na primeira versão,

a irmã está com outros irmãos – mais irmãos dela do que dele, segundo o comentário do convidado. Nessa versão contada pelo convidado, o fugitivo escapa com vida e despede-se da irmã. Na outra versão, descrita pela convidada, o fugitivo se tranca em um sótão e lá morre. Podemos dizer que, metaforicamente, o sótão representa sua tumba - a ruína de sua existência. Estas versões, de como foram seus últimos dias de vida, guardadas as devidas proporções, parecem absorver a noção de catástrofe como fim último da história e da existência humana – como prescreve a visão Barroca:

O Barroco é habitado pela antecipação da catástrofe, que destruirá o homem e o mundo, mas não é uma catástrofe messiânica que consuma a história, e sim a do destino, que o aniquila. [...] Esvaziada de sua intencionalidade messiânica, **a história é com efeito uma sucessão de catástrofes**, que acabará culminando na catástrofe derradeira. Não é a história humana, e sim história da natureza: destino. Sujeita ao destino, a vida humana é efêmera, porque é a vida do homem criado, do homem como criatura, como ser natural. (BENJAMIN, 1984, p. 35, grifo nosso.)

Nesses termos, a escrita do narrador de *Lenta biografia* repercute a visão barroca de história porque reitera a percepção trágica da história relatada pelos convidados. O destino trágico reservado à comunidade judaica aparece como repetição de uma sina – semelhante à reflexão do fugitivo no sótão quando ele pensa nas gerações e na sequência de desgraças que se repetem continuamente -, já que não há maior diferença entre a fuga dos judeus no Egito e o traslado do pai da Europa para a Argentina, como referido anteriormente, para escapar da morte.

Por toda reflexão que se fez até agora, em torno da vida do fugitivo, cabe dizer que a teoria de Benjamin, sem dúvida, demonstra-se bastante apropriada para esta abordagem, uma vez que a essência da alegoria está, para Benjamin, na expressão da incompletude, do despedaçamento, na imagem como fragmento – como a forma fragmentada de recordar dos convidados.

Nessa linha de raciocínio, a escrita de *Lenta biografía* embasada na fragmentação das lembranças do narrador apresenta-se como um gesto de resistência à forma tradicional do romance em seu aspecto de acumulação de informações. Essa acumulação e progressão, entre outras possibilidades, têm como premissa básica prender a atenção do leitor para que ele prossiga sua confortável leitura rumo a um desfecho capaz de esclarecer aquilo que é narrado. O que não é o caso de *Lenta biografía*, já que o narrador elabora suas impressões sobre as circunstâncias descritas no texto como sugestão da realidade, sem se preocupar com a sucessão ou ordenamento linear da escrita. Basta perceber a maneira como o narrador conduz a narrativa ao dar forma aos fragmentos de memórias - suas e a dos convidados -, embaralhando-os e questionando até que ponto algo é real, verdadeiro, possível de narrar. A fragmentação e a mediação dessas memórias, marcas da enunciação, destacam a forma particular de composição do romance, mostrando a impossibilidade de resgate do passado.

Em uma observação astuciosa, E.M. Forster (2008, p. 214) afirma que o romance não tem nenhuma regra, de maneira que não existe algo como a arte da ficção. Só existe a arte particular que cada romancista emprega na elaboração de seu livro particular. Nessa particularização da escrita, em um contexto de entrevista, Chejfec relata como elabora seus livros:

no me interesa que mis libros cierren: me propongo, más bien, que mis libros estén abiertos. Que planteen más dudas que certezas, que no sean asertivos. [...] yo me propongo o me salen los libros como si fueran alusiones, **discursos más o menos eventuales, flotantes, arbitrarios, sobre fragmentos de la realidad.**” (VAZQUEZ, 2009, p. 5, grifo nosso.)

3.2. A coreografia da destruição

Os elementos ficcionais presentes em *Lenta biografía* permitem estabelecer a relação entre literatura e violência. Os eventos mais significativos dessa relação estão descritos no assassinato do pai do fugitivo, na profanação dos símbolos judaicos, em que um soldado urina no “*vaso ritual de pascua*” enquanto vasculha a casa e, na sequência, mostra o pênis à irmã do fugitivo. Além desses episódios, também merecem ser referidos, os pesadelos do pai revelados pela mãe ao narrador, a imagem alimentada de mutilados históricos devido à matança organizada e administrada pelos nazistas. Estas situações conferem aos eventos narrados no romance, de acordo com o narrador, uma “coreografia da destruição.”

As cenas de violência descritas pelo narrador, ao confrontar as versões dos convidados, destacam um cenário tomado pela impotência da família do fugitivo. Esta família sem nome, sem moradia determinada em local específico, enfim, sem rastro aglutina o sentimento de uma geração que foi vítima das atrocidades cometidas durante o regime nazista. Por essa razão, o relato do fugitivo judeu concentra as questões relativas à literatura e violência.

Ao destacar o conteúdo trágico das memórias devido ao Holocausto, a narrativa ressalta a desolação que paira na sala de jantar da casa do narrador. O tom dramático dessas falas pode ser acompanhado, por exemplo, no relato da primeira versão do convidado ao recorrer à imagem da morte do pai do fugitivo diante da própria filha:

[...] El perseguido sintió el golpe en su costado del cuerpo volcado de su padre, y una vez que estuvo apenas incorporando – aún algo aturdido – pudo distinguir el partido rostro y el destello bermellón y fosforescente de su cuello anchamente hendido. Su hermana dijo: “Hoy vinieron ellos y **lo mataron**, aquí mismo, en este lugar, **a pesar de que él suplicó para que**

delante de su hija no lo hicieran; pero no tuvieron en cuenta sus palabras, y lo mataron aquí. Y así fue entonces como murió pensando en su hija”, explicou el narrador que escuchó de su hermana el perseguido. (CHEJFEC, 2007, p. 48, grifo nosso.)

Segundo Bauman (1998, p. 32), o advento do Holocausto, no contexto da modernidade, apareceu em um veículo de produção industrial, empunhando armas que só a ciência mais avançada poderia fornecer e seguindo um itinerário traçado por uma organização cientificamente administrada. A civilização moderna não foi condição *suficiente* do Holocausto; foi, no entanto, com toda a certeza, sua condição *necessária*. Sem ela, o Holocausto seria impensável. Foi o mundo racional da civilização moderna que tornou viável o Holocausto com a matança administrada de judeus em campos de concentração.

De acordo com a percepção do narrador, o grau de violência aplicado contra os judeus provoca uma sensação ambígua neles - nesse caso, a referência é aos convidados do pai. De um lado, o alívio de ter escapado de uma morte desonrosa e cruel; de outro, a sensação de culpa por saber que outros não tiveram êxito na fuga. De acordo com essa percepção, ao buscar outra pátria e conseguir abrigo longe dos perigos do velho continente, apesar do alívio de ter se afastado do inimigo, os eventos traumáticos incrustados na memória desses indivíduos acabam produzindo alterações em seu comportamento.

Esse parece ser o caso do pai do narrador que ao guardar silêncio acerca dos acontecimentos trágicos referentes ao seu passado destaca, do ponto de vista formal da narrativa, um gesto de desesperança e ceticismo. Na constituição do relato, ao reelaborar as memórias apreendidas nas reuniões, em determinado ponto da narrativa, o narrador compreende que a violência direcionada à família de seu pai e a destruição de vestígios materiais da história paterna não apagaram apenas, a princípio, as fotos e os documentos de seus familiares ao transformar a casa onde o pai viveu em ruínas. O fato mais relevante dessa destruição dos vestígios da história paterna é que, em razão do horror que significava essa

experiência do passado, o próprio pai - o narrador compreende essa situação - não era capaz de reconstruir integralmente o que havia se passado com ele em solo europeu:

[...] su íntimo temor por las palabras – que también podía derivar de que tampoco poseía un cabal conocimiento de aquél: de lo que él y los suyos habían vivido en Europa, de lo que significaba ignorar lo que él y los suyos habían vivido en Europa, e incluso de lo que significaba ignorar lo que significaba lo que él y los suyos habían vivido en Europa. (CHEJFEC, 2007, p. 83)

Apesar de reconhecer a dificuldade de enfrentamento do regime nazista alemão, o narrador acaba por tomar um posicionamento crítico em relação à comunidade judaica durante o Holocausto, uma vez que ela estava marcada – palavras do narrador – por “uma atrofia mental”, aparentando conceber o assassinato em massa dos judeus como uma depravação natural e moral dos alemães. De acordo com Ariana Huberman:

Chejfec toma una postura crítica frente a la comunidad judía antes y durante a Shoá en Lenta biografía. La incapacidad de hablar del pasado, del horror del desastre enfatiza la pasividad con la que los judíos entendieron los hechos que llevaron a Alemania hacia la Shoá. (HUBERMAN, 2006, p. 99)

Em razão dessa passividade e da atrofia mental, o narrador chama a comunidade judaica de “comunidade de dores”, já que ao se reunirem para falar das circunstâncias em que os judeus foram vítimas de violência, eles adotam o comportamento que realimenta a dor. Nas palavras do narrador, a comunidade se vê como uma espécie de “mutilados históricos que siempre habrán de superponer a los hechos del presente los acontecimientos penosos del pasado con el fin de “trepanar” – textual palavra – sus cabezas en busca de alguna certeza, que les permita renovar la desgracia.” (CHEJFEC, 2007, p. 182) Nesse tipo de enunciação,

torna-se evidente que a forma alegórica, concebida pelo procedimento da fragmentação, e a figura da morte presente no discurso da narrativa contribuem para a renovação da desgraça e da imagem de mutilados históricos.

A metáfora “mutilados históricos” leva-nos a pensar como os atos de violência inseridos na narrativa, frutos da memória dos convidados e do narrador tocam nos temas judaicos relacionados ao Holocausto e reelaboram-nos apoiando-se no artifício da memória e no passado. Aliás, esta é a questão fundamental proposta pelo discurso de *Lenta biografía*: Como narrar o passado?

Narramos, porque recordamos de algo, e não importa se esse algo é verdadeiro ou fictício. Na perspectiva relacionada à ficção, o narrador, em suas reflexões, associa-se à compreensão de Chejfec (2005) descrita no ensaio “Marcas en el laberinto – literatura judía y territorios”:

Hay un pasado común que reclama nuestra atención permanente. [...] El recuerdo propio rescata, nos recupera del anonimato profundo que proviene del pasado; gracias al recuerdo narramos. [...] Para representarlo o para buscar sus materiales, la literatura siempre ha recurrido al pasado. (CHEJFEC, 2005, p. 124)

Para finalizar esse tópico sobre literatura e violência, vimos que narrar uma autobiografia é um ato de memória. Reelaborar a própria vida por meio de imagens que surgem no pensamento é, em certa medida, uma forma de elaboração daquilo que o indivíduo supostamente vivenciou ou carregou dentro de si como experiência. Se os fatos recorrentes nesse exercício de memórias possuem uma dimensão fictícia, eles são, ao menos, verossímeis para dar um sentido à questão levantada pelo indivíduo.

O narrador do romance, por exemplo, gostaria de reconstruir sua genealogia, porém já é sabido que essa reconstrução não é possível. Durante algum tempo, na casa paterna, ele

conviveu ouvindo rumores de histórias de mortes e de perseguições que descreviam, nas palavras do narrador, “uma coreografia da destruição”. Essa coreografia era regida pelos exercícios retóricos dos convidados, que, como música, distraíam os ouvidos dos participantes, estimulando a imaginação dos presentes pela alusão de um passado trágico e de destruição.

O narrador relembra esse caráter trágico na seguinte passagem: “para que pudiera seguir pensándose toda aquella matanza organizada por los nazi-alemanes, y sus consecuencias, como algo única e impersonalmente trágico.” (CHEJFEC, 2007, p. 80) Essa passagem, a imagem de refugiados históricos e o estranhamento do pai em solo argentino – como estrangeiro, sem pátria - permitem inferir que os elementos ficcionais à construção das personagens e os efeitos de sentido provocados pela narrativa aproximam-se daquilo que Edward Said (2003, p. 47) chamou de a “era do refugiado”⁹, só que, em *Lenta biografía*, o tema em destaque não é o exílio em si, mas a experiência do horror e da matança ordenada patrocinada pelo Estado, cujo aniquilamento das pessoas impôs mais uma triste experiência: o desterro.

⁹ “George Steiner chegou a propor a tese de que todo um gênero da literatura ocidental do século XX é ‘extraterritorial’, uma literatura feita por exilados e sobre exilados, símbolo da era do refugiado. [...] mas a diferença entre os exilados de outrora e os de nosso tempo é de escala: nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa.” In.: SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 47.

3.3. O coelhinho da páscoa, a arte de esconder e a saga da repetição como condição humana

Em seu ensaio “*Revelações sobre o coelho da páscoa ou a arte de esconder*”, Walter Benjamin (1986, p. 188) escreve “esconder significa: deixar rastros. Mas invisíveis”. Ele parte de uma brincadeira feita para as crianças no dia de comemoração da páscoa, quando elas devem procurar seus ovos que foram escondidos em algum canto da casa. O ensaio descreve que o êxito do esconderijo depende de sua exposição ou visibilidade, ou seja, quanto mais exposto for o esconderijo, mais criativo ou habilidoso ele será. Nessa estratégia, o filósofo alemão afirma que quanto mais visível um objeto estiver na casa mais difícil será encontrá-lo. A razão para essa estratégia é que nem sempre observamos ou procuramos onde é óbvio, ali, diante de nós.

De acordo com Benjamin, o condicionamento limitante de nossa perceptividade é fruto da racionalização de nossa existência, a qual deixou de levar em consideração os dias de feriados, o descanso. Em uma grande cidade, o indivíduo, ao viver entre quatro paredes, desaprende o exercício do olhar e aliena-se em sua própria condição, deixando de perceber que, ali, naquele espaço em que habita existe muita coisa a ser explorada, percebida. Benjamin alerta para esse esgotamento da experiência no exercício do olhar e apela para que as pessoas “olhem cuidadosamente seu gramofone ou sua máquina de escrever; [...] ali no espaço mais comprimido, existem tantos buracos e esconderijos como em um apartamento de sete cômodos no estilo Makart”. (BENJAMIN, 1986, p. 189)

Seu tratado sobre “a arte de esconder” seria dividido em três princípios: (1) o princípio do prendedor; (2) o princípio do preenchimento e (3) o princípio da altura e da profundidade. Sendo que, nessa parte da dissertação, vamos trabalhar com o primeiro e o segundo

princípios, cada um a seu modo, à abordagem literária do romance. Este breve comentário sobre o ensaio de Benjamin, na parte final do capítulo, indica uma escolha de leitura de *Lenta biografia* a fim de tentar mostrar que os momentos de intimidade entre o narrador e o pai seguem, em alguma medida, a estratégia de Benjamin que, ao optar no título de seu ensaio pelo verbo esconder, deixa pressuposto o seu contrário: revelar.

A revelação de certas marcas de subjetividade e da experiência do narrador ocorre justamente nos instantes de intimidade em sua casa: jogando xadrez com o pai e na noite de páscoa. Entre as acepções do verbo *esconder*, isto é, dissimular, disfarçar e não demonstrar; parece que o primeiro e o último sentido são incorporados pelo discurso do narrador ao elaborar seu texto. Portanto, o narrador tenta não deixar indícios do tom emotivo que marca seu desejo de saber e compreender a trajetória do pai.

Nesse sentido, a relação entre pai e filho é marcada pelo caráter duplo expresso nos pares: vontade de proximidade *versus* distância e desejo de intimidade *versus* reserva, por exemplo. Ao término da leitura do romance, nos moldes da reflexão de Benjamin, segundo o princípio do prendedor, que se baseia na utilização de fendas e rachaduras, podemos dizer os elementos ficcionais da narrativa deixam visíveis, por meio das “fendas” do relato, que entre pai e filho há uma experiência conturbada, uma espécie de jogo marcado pelo ato de esconder e revelar.

O princípio do preenchimento, no ensaio de Benjamin, equivale, no romance, às histórias contadas pelos amigos nas reuniões de domingo. O conteúdo dessas reuniões seria uma forma de ir preenchendo e despistando, com outras questões, o silêncio do pai. Portanto, ao narrador restava especular acerca desse passado:

el pasado de mi padre era hecho “dado” al aparecer yo en el mundo, y como tal debía aceptarlo sin posibilidades de modificación alguna. Y como en

cierta medida **yo encarné una pedagogía dirigida a la genealogía, modificarlas implicaba cambiar la historia**. Si había algo que me resultaba familiar o cercano a esta **estrategia agazapada** en su pasado europeo eran las historias religiosas populares. De ellas, una de las que se leían en la **cena de pascuas** me impresionaba sobremanera y es la que recuerdo como afín a ese oscuro sentido didáctico del pasado de mi padre. Era la **historia del cabrito**, que leíamos antes de cenar, atentos, cuando ya podíamos ver brillar ojos de un modo condensado y profundo, la que con su vertiginosidad y reducción sobreponía en mi conciencia y pensamiento el pasado de mi padre y su oculto afán ejemplificador. (CHEJFEC, 2007, p. 162, grifo nosso.)

A abordagem de *Lenta biografía*, aproveitando o ensaio de Benjamin, além dos elementos mencionados anteriormente, tem relação com um momento de privacidade, de intimidade do narrador com a família na noite de páscoa. A páscoa é uma data comemorativa muito importante para a comunidade judaica, que relembra a fuga dos judeus do Egito. O ritual antes do jantar destaca fatos significativos dessa história judaica. O narrador percebe que esta cerimônia é especial no modo de comemorar e, inclusive, nota a vestimenta diferente do pai para essa ocasião. Este é o momento da narrativa em que o narrador ouve a canção do cabrito e, no texto, ao rememorá-la, revela certas marcas de subjetividade, a experiência e a sua perspectiva em como lidar com o passado.

Em todo o texto, somente nesta cena pascal, o narrador revela sua admiração pelo pai:

[...] aquellas historias religiosas populares que se contaban por lo general en la noche de pascuas. **La historia de un cabrito es lo que mejor – y con menos dificultad – recuerdo de aquellos relatos que se leían o contaban en la noche de pascuas**, antes de comenzar a cenar, y fue – pienso hoy – el primer contacto que tuve de un modo concreto con una historia leída. Ahora, como desde hace tiempo, no tengo ya más que recuerdos parciales, incompletos, y suposiciones precarias en lo que respecta a mi pasado en términos generales (esto también lo tengo ya dicho, y sin embargo tiendo a repetirlo porque de mí una especie de “constatación permanente” siempre nasce) – quizá sea el modo natural de sobrellevar por parte de la gente su historia –; pero a pesar de lo hipotético que me resulta todo cuando quiero poner en claro mis impresiones del pasado, no obstante su virtualidad algunas de ellas emergen de dentro de mí – después quizá de haber dejado abandonadas en mi conciencia de unas manchas desleídas y borrosas, como

la marca de los pensamientos y los recuerdos – con la fuerza propia de las revelaciones. [...] **La admiración que sentí aquella noche** hacia de la persona que leía esa especie de parábola residió, creo ahora – cuando por otra parte me resulta difícil pensar que valga la pena creer en algo – en su capacidad de leer – de descifrar – y así trasladar al aire y nuestros oídos por medio de palabras la historia misma. (CHEJFEC, 2007, p. 188-189, grifo nosso.)

Para dar uma conclusão à dissertação, se é que isto é possível no estudo de *Lenta biografía*, pensamos que o mais adequado é fazer uma alusão aos temas tratados na escrita autobiográfica e na forma de reelaborar o passado, sempre na perspectiva do narrador. Para tanto, entre tantos eventos descritos no romance e mencionados nesta dissertação, optamos pela cena do jantar de páscoa. O ritual conduzido pelo pai e toda a preparação que envolve esse evento importante para a família judaica ficaram marcados na memória do narrador como um momento especial, no sentido de que a história do cabrito,¹⁰ lida em certa noite, reproduz a compreensão, de acordo com as palavras do narrador, de que do passado restam apenas suposições precárias e imagens incompletas da história de sua família.

Do ponto de vista do narrador, em cada episódio relatado por ele surge a constatação permanente de que tudo muda. A parábola do cabrito, neste sentido, pode resumir a perspectiva do narrador em relação à sua reelaboração do passado por meio da memória. A enunciação do narrador, que adota um ponto de vista particular, evoca um passado em permanente transformação – como na parábola em que cada novo dado altera o elemento anterior que, por analogia, no contexto do romance, dá forma à escrita de *Lenta biografía* que vai reafirmando seu caráter especulativo daquilo que narra.

Sobre o modo como a história do cabrito estabelece relação com sua vida e o passado, o narrador escreve:

¹⁰ A referência dessa história do cabrito é a canção de **Chad gad'ia** transcrita no anexo.

[...] Mucho tiempo después de aquella noche, y esporádicas veces, pensé: Que el vadeo del océano realizado por mi padre habrá tenido un momento, aunque de tan fugaz indiscernible, en el que alcanzó el grado de los episodios que se narraban – narran – en el relato del cabrito; él quizá no lo percibió nunca – o sí: ¿qué significa percibir algo?, ¿cuándo algo es verdadero?-, pero de todos modos se correspondía con su didáctica particular dirigida a la genealogía que fuera mi persona quien hiciera ese tipo de asociaciones. De parecido modo, es así como yo terminaba también encarnando cierto aspecto del relato del cabrito, donde todo cambiaba – cambia – mientras al mismo tiempo se repite, donde cada presente sucesivo era la condensación del pasado, y donde la mención – la narración – de todo suceso implicaba al mismo tiempo la modificación de la historia: lo pretérito retornaba presente en cada verso reducido de la historia del cabrito. (CHEJFEC, 2007, p. 190)

Como dito anteriormente, ao assumir a tarefa destinada a reconstruir sua genealogia, o narrador reelabora, por meio de fragmentos e reiterações, suas percepções da convivência no espaço doméstico. Entre tais recordações, a canção do cabrito, em que cada novo elemento se repete e altera o que foi dito anteriormente, e as lembranças das reuniões servem como base para a forma de sua autobiografia. Essas cenas aparecem mediadas, no projeto de escrita do romance, pela perspectiva do narrador para evocar um impreciso passado marcado pela morte e pelos mortos.

Em síntese, esta autobiografia – uma escrita sobre a vida – debruça-se sobre a tradução e reelaboração de fragmentos de histórias, visando destacar o caráter efêmero da vida. Portanto, o sentido alegórico da ruína, dos fragmentos e a história como decadência são dados que complementam a enunciação do narrador de *Lenta biografía*.

Finalmente, a escrita do romance, de acordo com o ensaio de Chejfec, “El fracaso como círculo virtuoso”, parece repercutir a reflexão motivadora desse ensaio, a saber: “Hay momentos que se nos anticipan. Cuando uno comenta lo que hará (o no) en el futuro, aunque sea cercano, ejerce un acto de anticipación.” (CHEFJEC, 2008, p. 1).

O romance, objeto de estudo desta dissertação, realiza este ato de antecipação. Na perspectiva do narrador, seu projeto de escrita autobiográfica aparece como deslinde dessa forma que tradicionalmente recupera o passado e a imagem de uma vida. Em *Lenta biografia*, a forma do discurso autobiográfico surge como antecipação daquilo que se vai narrar, isto é, o narrador assume o “fracasso” de seu empreendimento, trabalha com a concepção entrópica do romance, joga com os pares revelar *versus* esconder, e executa seu projeto de escrita especulativa como evocação dessas vidas referidas no romance.

“O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. (...) Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo.” Grande Sertão: veredas.

Guimarães Rosa.

4. ANEXO

Chad gad'ia

Um cabrito, um cabritinho, que pai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio o **gato** e comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio um **cachorro** e mordeu o gato, que comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio a **vara** e bateu no cachorro, que mordeu o gato, que comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio o **fogo** e queimou a vara, que bateu no cachorro, que mordeu o gato, que comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio a **água** e apagou o fogo, que queimou a vara, que bateu no cachorro, que mordeu o gato, que comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio o **boi** e bebeu a água, que apagou o fogo, que queimou a vara, que bateu no cachorro, que mordeu o gato, que comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio o **magarefe** e abateu o boi, que bebeu a água, que apagou o fogo, que queimou a vara, que bateu no cachorro, que mordeu o gato, que comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio o **Anjo da Morte** e matou o magarefe, que abateu o boi, que bebeu a água, que apagou o fogo, que queimou a vara, que bateu no cachorro, que mordeu o gato, que comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

Então veio **Deus** e matou o Anjo da Morte, que matou o magarefe, que abateu o boi, que bebeu a água, que apagou o fogo, que queimou a vara, que bateu no cachorro, que mordeu o gato, que comeu o cabrito, que papai comprou por duas moedas. Um cabrito, um cabritinho!

5. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. – 2ª. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.

_____. El autor como gesto. In. Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

AGUZZI, J.; MAKOVSKY, P. La ficción vacilante. El Ciudadano, cuaderno cultura, pp. 12-13, Lunes, 17 de marzo de 2008.

AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e holocausto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle: tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza. [et.al.] São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas de: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, Emile. Problemas de Linguística geral II. Campinas – São Paulo: Pontes, 1989.

BERG, Edgardo H. Una poética de la indeterminación: notas sobre Sergio Chejfec. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/index.htm>. Acesso em: 05 Out. 2009.

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CHEJFEC, Sergio. **Lenta biografía** – 1ª. ed. – Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

_____. **Lenta biografía** – 1ª. ed. – Buenos Aires: Punto Sur, 1990.

_____. **El punto Vacilante**. Buenos Aires: Grupo Editorial Nora, 2005.

_____. **Entropía**. Punto de Vista, año XVII, nº 48, Buenos Aires, abril de 1994, pp. 32-34.

_____. “El fracaso como círculo virtuoso”. Disponível em: <http://parabolaanterior.wordpress.com>. Acesso em: 8 abr. 2010.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Derives autobiográficos: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1994.

FEILING, C.E. “*Nota retroductoria*”. In.: **Lenta biografía** – 1ª. ed. – Buenos Aires: Punto Sur, 1990. p. 167.

FIORIN, José Luiz. As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2002.

FORSTER, Edward Morgan. Aspectos do romance. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “*Entre moi et moi-même*” (“Entre eu e eu-mesmo”) In.: GALLE, H.; OLMOS, A.C. Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP, FFLCH, USP, 2009.

GENETTE, Gérard. Paratextos editoriais / Gérard Genette; tradução Álvaro Faleiros – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GIORDANO, Alberto. Una posibilidad de vida: escrituras íntimas – 1ª. ed. - Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

_____. El giro autobiográfico de la literatura argentina actual. – 1ª. ed. – Buenos Aires: Mansalva, 2008.

GRAMUGLIO, María Teresa. Genealogía de lo nuevo. Punto de Vista, año XIII, n° 39, Buenos Aires, diciembre de 1990, pp. 5-10.

GUSMÁN, Luis. La ficción calculada. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1998

HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1996.

HUBERMAN, A.; METER, A. Memoria y representación: configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. Anuário de Literatura 2, 1994, pp.125-137. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5361. Acesso em: 11 set. 2011.

KERMODE, Frank. El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción. Barcelona: Editorial Gedisa S/A, 2000.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-1961. O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne / Maurice Merleau-Ponty; tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; prefácio Claudio Lefort; posfácio Alberto Tassinari; apresentação na capa José Artur Giannotti. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NIEBYLSKI, Dianna. Entrevista com Sergio Chejfec. In.: Revista SOPRO, junho de 2010, n° 32, p. 3.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura – 3ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção leitura e crítica)

PINO, Claudia Amigo. A ficção da escrita. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RAMOS, Maria Luiza. “As escrituras da morte.” Revista Brasileira de Literatura Comparada, n° 1 – 03/91. Niterói: ABRALIC, 1991. p. 117.

SAER, Juan José. El concepto de ficción.- 1ª. Ed. – Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARACENI, Gina. Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memória. Rosario: Betriz Viterbo Editora, 2008.

SARLO, Beatriz. Sujetos y tecnologías. La novela después de la história. Punto de Vista, nº 86, Buenos Aires, Diciembre de 1997. pp. 1-6.

_____. Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 137-138.

_____. *Anomalías*. Punto de Vista, año XX, nº 57, Buenos Aires, abril de 1997. pp. 21-23.

SISKIND, Mariano. Entrevista com Sergio Chejfec. In: *Hispanérica: Revista de Literatura*, [S.I.], nº 100, pp. 35-46.

STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAROBINSKI, Jean. El ojo viviente II. La relación crítica. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.

SZURMUK, Mónica. “Voces y susurros en la literatura de la postdictadura argentina: Reina Roffé y Sergio Chejfec.” In.: *Escrituras en contraste: Masculino/Femenino I*, 2005, p. 79-97.

TELES, Gilberto Mendonça. Retórica do Silêncio, I: teoria do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

THOMAZ, Paulo Cesar. O dilaceramento da experiência. Tese de doutorado. Departamento de Letras Modernas. Literatura Hispano-Americana. FFLCH-USP, São Paulo, 2009.

VAZQUEZ, Cristian. Sergio Chejfec, autor de mis dos mundos. *Revistateína*, nº 20. Disponível em: revistateína.com/teína/web/teína20/lit7imp.htm Acesso em: 25 set.2009.

VIDAL, Paloma. Por una literatura periférica. Baroni: un viaje, Sergio Chejfec, Buenos Aires, Alfaguara, 2007. In.: *Revista Grummo*, nº 7. Buenos Aires-Rio de Janeiro, 2008. p.120.