UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Gisele Novaes Frighetto

Contradições do contemporâneo: a memória, o nacional e o universal em *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda*

São Paulo
2017

Gisele Novaes Frighetto

Contradições do contemporâneo: a memória, o nacional e o universal em *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda*

Tese apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada. Versão revisada.

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Saad Hossne.

São Paulo

2017

FRIGHETTO, G. N. **Contradições do contemporâneo: a memória, o nacional e o universal em *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda***. Tese apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em: 09/11/2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Karl Erik Schøllhammer

Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio)

Profa. Dra. Tânia Pellegrini

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

Universidade de São Paulo (EACH - USP)

Prof. Dr. Adriano Schwartz

Universidade de São Paulo (EACH - USP)

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria e Deusdette.

Agradecimentos

À orientadora deste trabalho, Profa. Dra. Andrea Saad Hossne, pela oportunidade de orientação presente e precisa, fundamental para a concretização deste projeto e para meu amadurecimento como pesquisadora.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos que me possibilitou não apenas a dedicação exclusiva a este trabalho, mas a apresentação de seus resultados no Brasil e no exterior.

À Profa. Dra. Florence Godeau, que me orientou durante o estágio de doutoramento em Lyon, cujas aulas e bibliografia foram inspiradoras para a abordagem do tema da memória.

Aos pesquisadores do projeto coordenado pela Profa. Dra. Sandra Nitrini, *Mémoire et Littérature*, cujas discussões e experiências contribuíram para a realização desta tese.

Aos professores presentes na qualificação deste trabalho, Profa. Dra. Tania Pellegrini e Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello, cujas sugestões e indicações de leitura foram de grande ajuda.

Aos amigos queridos, que me ampararam com sua companhia, conselhos e risadas. A Glauber Alves, Anselmo Zenatti, Alexandro Paixão, Anderson Trevisan, André Moura, Patrícia Guarany, Lucas Ferreira, Beatriz Cerejo, Eduardo Martins, Thaís Palomino, Sidnei Madureira, Ana Carolina Mesquita, Carolina Graziano, Carolina Machado, Ignacio Aoki Jr., Allan Chavarelli, Lígia Freitas, Heline de Castro, Hernani Paiva, Kely de Castro, Doris Rodrigues, Sandra Kaneko-Marques, Ricardo Feitosa e Larissa Lisboa. Agradeço imensamente a amizade e o carinho nesses anos de esforço e dúvidas.

A meu irmão Bruno, meu cunhado Sidnei e meu sobrinho Victor.

Por fim, um agradecimento especial a minhas duas amigas e irmãs. A Maíra Carmassi, bem-querer que me enche de orgulho e de alegria. E a Erika Frighetto Lavandoski, pelo amor e dedicação, que sem dúvida me tornam uma pessoa mais feliz.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
Ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

(Carlos Drummond de Andrade, Hino Nacional)

Articular o passado não significa conhecê-lo como "ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de um perigo.

(Walter Benjamin, Sobre o Conceito da História)

Resumo

Esta tese propõe o estudo dos temas da memória, do nacional e do universal em dois romances brasileiros contemporâneos, *O Sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho e *Diário da queda* (2011), de Michel Laub. Estes romances abordam a memória de imigrantes pela narração subjetiva de seus descendentes brasileiros, o que suscita uma discussão em torno de narrativas transculturais. O pós-modernismo é entendido como tendência cultural contraditória, caracterizada pela "presença do passado" na retomada de estilos e textos da tradição literária em narrativas paródicas. O narrador pós-moderno encerra o paradoxo da exigência de narração, a despeito da deterioração da experiência observada desde a modernidade. A persistência de um realismo formal ou social contribui para a composição de narrativas onde convivem tendências conflitantes, sintetizadas nos conceitos de realismo afetivo e realismo traumático, conforme Schøllhammer (2012; 2013). A ambientação dos dois romances, seus temas e influências, sugerem uma produção de projeção universal, contrabalançada pela permanência do nacional do ponto de vista material, que se constitui pela representação de aspectos relacionados ao subdesenvolvimento brasileiro. Este contexto particular demanda a concepção de um pós-modernismo e de uma pós-modernidade a partir das condições peculiares existentes nas sociedades latino-americanas, cuja coexistência entre atraso e progresso influencia sua produção literária e afeta sua legitimação no interior de um sistema literário mundial.

Palavras-chave: romance, pós-modernismo, pós-modernidade, memória, nacional, universal, transculturação.

Abstract

This dissertation aims to study the themes of memory, nationality and universality in two contemporary brazilian novels, *O Sol se põe em São Paulo* (2007), by Bernardo Carvalho, and *Diário da queda* (2011), by Michel Laub. These novels approach the memory of immigrants through the subjective narration of Brazilian descendants, what brings the discussion around transcultural narratives. The post-modernism is understood as a contradictory cultural tendency characterized by the "presence of the past", made of the recovery of aesthetics and texts of literary tradition inside parodic narratives. The post-modern narrator enclosures the paradox of the necessity of narrative, even after the deterioration of experience in modernity. The remains of a formal or social realism contributes to the composition of narratives where conflicting tendencies defined in terms of affective realism and traumatic realism coexist, according to Schøllhammer (2012; 2013). Ambiance, themes and influences acknowledged in these two novels suggest a production oriented to a universalist approach, in contrast with the permanence of aspects of nationality, perceived through its material representation related to the brazilian underdevelopment. This particular context demands the conception of a post-modernism and a post-modernity that contemplates the peculiarities of Latin American societies, whose coexistence between backwardness and advancement may affect literary production as well as its legitimation inside a world literary system.

Key-words: novel, post-modernism, post-modernity, memory, national, universal, transculturation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1. DISCUSSÃO PRELIMINAR SOBRE O LOCAL E O UNIVERSAL . 16

1.1 A LITERATURA COMO PRÁTICA UNIVERSALIZANTE 16

1.2 RETROSPECTO DAS QUESTÕES DO LOCAL, DO UNIVERSAL E DA INFLUÊNCIA 23

1.3 ABORDAGEM DIALÉTICA DO LOCAL E DO UNIVERSAL 38

2. A MEMÓRIA DA INCERTEZA E O NACIONAL POR CONTRADIÇÃO 48

2.1 O MOSAICO FICCIONAL DE *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO* 48

2.1.1 A trama metaliterária e intertextual do romance 52

2.1.2 O pós-modernismo como presença do passado 71

2.1.3 Identidades em trânsito 78

2.1.4 A paródia de formas narrativas populares 86

2.2 A NARRATIVA DA MEMÓRIA: ENTRE A REMEMORAÇÃO E A INCERTEZA 91

2.2.1 O desvanecimento do narrador tradicional 91

2.2.2 A rememoração da barbárie 93

2.2.3 A memória da incerteza 96

2.2.4 O realismo afetivo 102

2.3 AS TENSÕES ENTRE LOCAL E UNIVERSAL E O NACIONAL POR CONTRADIÇÃO 108

2.3.1 Uma literatura feita de paradoxos 109

2.3.2 As tensões entre local e universal 112

2.3.3 O nacional por contradição 125

3. A MEMÓRIA DO TRAUMA E O NACIONAL POR SEGREGAÇÃO 132

3.1 A MEMÓRIA DO TRAUMA: DESPOJOS DE AUSCHWITZ EM *DIÁRIO DA QUEDA*..... 132

3.1.1 Os diários do avô 137

3.1.1.1 O diálogo com Primo Levi 141

3.1.1.2 O antissemitismo e a banalidade do mal 149

3.1.1.3 A memória do trauma 153

3.1.2 O diário do pai 157

3.1.2.1 A memória, a história, o esquecimento 159

3.1.3 O diário do filho 161

3.1.3.1 Memória individual, memória coletiva 167

3.1.3.2 A rememoração contra o esquecimento 171

3.2 DO PASSADO AO DEVIR: O REALISMO TRAUMÁTICO, O ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO E AS TRANSFORMAÇÕES DO PÓS-MODERNO 175

3.2.1 A presença do romance de formação e do realismo traumático 177

3.2.2 A presença do romance autobiográfico 183

3.2.3 O devir do hiperindivíduo ou as transformações na sensibilidade pós-moderna 198

3.3 DIÁSPORA, TRANSCULTURAÇÃO E O NACIONAL POR SEGREGAÇÃO..... 202

3.3.1 Diáspora e universalidade....... 206

3.3.2 A representação da imigração judaica no Brasil..... 209

3.3.3 Judaísmo e transculturação 215

3.3.4 O nacional por segregação..... 221

4. CONTRADIÇÕES DA MEMÓRIA, DO NACIONAL E DO UNIVERSAL 229

4.1 A PRESENÇA DO PASSADO 230

4.1.1 A permanência do passado literário 231

4.1.2 A permanência do realismo 234

4.2 CONTRADIÇÕES DO NACIONAL E DO UNIVERSAL 239

4.2.1 A permanência do universal 240

4.2.2 O transcultural como síntese precária 245

4.2.3 A permanência do nacional 248

CONCLUSÃO 254

REFERÊNCIAS 259

INTRODUÇÃO

Podemos caracterizar a prosa da ficção brasileira contemporânea em conformidade com Resende (2008), para quem a literatura brasileira deste século se encontraria na “era da multiplicidade”. Consecutiva à fertilidade da produção literária e à qualidade dos textos, essa diversidade seria entendida como heterogeneidade pelo convívio de diferentes temas, linguagens, formatos, suportes materiais e convicções a respeito do literário. Essa condição seria própria da pós-modernidade, enquanto coexistência de tradição e inovação que se delineia na tensão entre as forças homogeneizantes da globalização e os ideais locais de afirmação de identidade cultural ou nacional, de onde surgem formas culturais híbridas como alternativas anti-hegemônicas.

No interior deste cenário de diferentes manifestações, este trabalho tem como propósito o estudo de contradições do contemporâneo em dois romances brasileiros, *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho, e *Diário da queda* (2011), de Michel Laub. Ambos os romances tematizam o resgate da memória de imigrantes e são narrados em primeira pessoa por descendentes brasileiros, cujos relatos representam atualizações e permanências nos modos de narrar do pós-modernismo. Partimos da concepção de uma pós-modernidade brasileira ou latino-americana, diferencial, ponto importante para pensar como igualmente são exploradas, nos romances analisados, as tensões existentes entre universalidade e nacionalidade, que resultam na construção transcultural de identidades e narrativas literárias.

Um capítulo introdutório antecede a análise dos dois romances de modo a expor concepções a respeito da problemática do universal e do nacional, este último entendido como *brasilidade* feita da representação de especificidades locais. Em *Discussão preliminar sobre o local e o universal*, expomos perspectivas a respeito de um caráter nacional e/ou universal da literatura brasileira, a começar pela perspectiva universalista de Leyla Perrone-Moisés como viés reflexivo relacionado ao ressurgimento do ideal de literatura mundial na pós-modernidade. Desenvolvemos um breve retrospecto a partir das sínteses particulares engendradas por Machado de Assis e Jorge Luis Borges, como escritores que concebem a existência de uma espécie de literatura cosmopolita

da qual o nacional não esteja ausente. Em seguida, enfocamos o contexto variado de perspectivas literárias que surgiram a partir da segunda metade do século passado, dentre as quais se destaca a abordagem dialética de Antonio Candido e sua percepção da influência como fenômeno aclimatado às condições de atraso econômico e cultural do cenário brasileiro. Sintetizamos as propostas desconstrutoras de Silviano Santiago e Haroldo de Campos, que relativizam as relações de subordinação entre centro e periferia por um viés cultural e antropofágico. E contrapomos a esta última tendência a crítica feita por Roberto Schwarz que, inserido na tradição crítica instaurada por Antonio Candido, enfatiza a inautenticidade de nossa vida cultural como tributária do subdesenvolvimento.

Esse panorama serviu para compreender a ascensão de uma literatura cosmopolita ou universalista, à qual são comumente associados os escritores Bernardo Carvalho e Michel Laub. Também forneceu subsídios para uma abordagem dialética da literatura brasileira como síntese de universal e nacional, conforme Antonio Candido. A crítica à recepção universalista de Machado de Assis, feita por Schwarz e comparável à de Sarlo no caso de Jorge Luis Borges, trouxe a possibilidade de enxergar a permanência do nacional nos romances em questão, ainda que voltados a temas, ambientes e fontes estrangeiros. A despeito disso, analisamos como neles é feita a representação de peculiaridades materiais locais, numa forma que evoca um realismo social, entendido, a partir de Luckács, de forma absolutamente residual.

Algumas dessas proposições emergem nas análises dos romances *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda*, no interior das quais optamos por abordar propriamente o referencial teórico concernente à pós-modernidade, ao pós-modernismo e à narrativa da memória. As contradições do pós-moderno foram investigadas a partir de concepções distintas, como as de Terry Eagleton, Fredric Jameson, Linda Hutcheon, David Harvey, Zygmunt Bauman, Jean-François Lyotard e Gilles Lipovetsky, mobilizadas a partir de questões suscitadas pelos textos analisados. Entremeamos considerações de fundo teórico à análise dos romances, realizada a partir do exame das categorias narrativas e de uma investigação empreendida no rastreamento de suas fontes literárias, fundamental para a percepção da trama intertextual e de suas culturas de origem. O estudo da narrativa da memória partiu das transformações operadas

no narrador tradicional, conforme Walter Benjamin, e dos impasses que cercam o narrador pós-moderno de Adorno, tendo em mente reflexões sobre os estatutos da rememoração e do esquecimento, sobretudo em Paul Ricoeur. No percurso de análise, o esforço foi direcionado na justaposição de tendências contrárias encontradas nos romances, em torno de três eixos temáticos: o pós-modernismo, a memória e o universal/nacional.

A memória da incerteza e o nacional por contradição, capítulo dedicado ao estudo do romance *O sol se põe em São Paulo*, apresenta o paradoxo considerado aqui fundamental ao pós-modernismo, a "presença do passado" percebida nos traços de permanência estética. O passado literário também surge na teia de referências, sobre as quais é construída a narrativa pela paródia de textos literários e teatrais japoneses, além de fontes ocidentais consagradas como Jorge Luis Borges, William Blake e Paul Valéry. Narrado em primeira pessoa por um descendente de japoneses, o romance mostra como a literatura de Bernardo Carvalho seria atravessada por contradições, pela proposição de uma inventividade feita sobre outras obras e pela existência de uma forma de realismo submetida a uma narrativa de incerteza, chamada aqui de realismo afetivo, conforme Karl Schøllhammer, para o qual cumprem papel importante a estrutura em *mise en abyme* e o narrador-testemunha.

Permanece a memória como rastro, mas sua narração é transformada pela desintegração da experiência que, no narrador pós-moderno, torna-se impossibilidade de contar uma vivência autêntica ou integral. Identidades transculturais traduzem o descentramento do sujeito pós-moderno e estados incômodos de desterritorialização, figurados na percepção do narrador a respeito do pastiche de estilos arquitetônicos da cidade de São Paulo. A despeito da ambientação inicial, o enredo acontece em boa parte no Japão, de onde provêm não somente temas e referências, mas a barbárie como elo insuspeito com a sociedade brasileira. O tema possibilita pensarmos um nacional por contradição na comparação entre locais e na expressão de uma brasilidade, vinculada ao subdesenvolvimento, que surge a contrapelo de um propósito universalista, diferencial, aberto ao Oriente.

A banalidade do mal é o eixo temático que estabelece ligação entre Auschwitz e Porto Alegre, no capítulo *A memória do trauma e o nacional por segregação*, dedicado à análise de *Diário da queda*. O romance narra a história

de um judeu, imigrante sobrevivente dos campos de concentração, cujo trauma é transmitido ao filho e ao neto. Diante da enunciação de um mundo ao contrário pelo avô em seus diários, sua trajetória é reconstruída pelo neto por meio dos escritos e da biografia de Primo Levi. A memória do pai traz à tona o esquecimento, figurado no mal de Alzheimer, como indissociável da rememoração. E a temática do Holocausto é atualizada na vivência do narrador-protagonista, que presencia e enfrenta episódios de violência na adolescência, numa reinterpretação da banalidade do mal, termo de Hannah Arendt, e do antissemitismo, aqui estudado no pensamento de Adorno. De modo geral, afirmamos que *Diário da queda* enseja, por meio do literário, o encontro de memória individual e memória coletiva, bem como um olhar subjetivo à catástrofe histórica.

Por meio da reescritura de seus intertextos e da reencenação do romance de formação, o romance de Laub se mostra paródico em seu modo de composição. Ademais, em meio ao enfoque intimista, emerge uma forma de realismo feita de choque, chamada de realismo traumático por Karl Schøllhammer, na qual a presentificação do passado acontece em subjetividades fraturadas, envolvida em fantasmagorias e indeterminações, estas últimas acentuadas pela existência de coincidências entre a vida do protagonista e a biografia do escritor Michel Laub. A universalidade do tema do Holocausto convive com a representação do conflito transcultural que assola o protagonista, cuja posição social é contrastada na trama à de um menino gói e pobre, o que nos leva a propor a presença de um nacional segregado.

Por fim, encerramos este trabalho com um capítulo conclusivo, *Contradições da memória, do nacional e do universal*, no qual realizamos uma síntese das análises de modo comparativo, a partir de pontos de contato e dissonâncias existentes entre *O sol se Põe em São Paulo* e *Diário da queda*. A partir disso, consideramos que a pertinência do romance memorialista manifestaria a “presença do passado” como traço definidor desses dois romances pós-modernos, nos quais transformações emergentes de um pós-modernismo coexistem com a permanência de tradições artísticas e literárias. Dentre essas tradições destacamos o realismo formal e social como estética que remonta ao romance enquanto forma e cuja persistência na prosa brasileira contemporânea pode corresponder ao imperativo da representação de um

“mundo hostil”, tal como considera Tania Pellegrini. Essa hostilidade pode mover o escritor brasileiro a representar um nacional, ainda que pelas frestas, enxergado em sua constância de atraso socioeconômico e em seus derivativos de violência e desigualdade. A representação do imigrante e seus descendentes nos romances fez com que mobilizemos os conceitos de transculturação, de Angel Rama, e de hibridismo, de Nestor Canclíni, de modo a expressar tanto processos complexos de assimilação cultural quanto a tentativa de conciliação de identidades heterogêneas. Desse modo, percebemos, nos dois romances estudados, uma literatura brasileira que se constrói enquanto transcultural e transnacional, acrescida do desejo de se tornar, para além de nacional, universal.

1 DISCUSSÃO PRELIMINAR SOBRE O LOCAL E O UNIVERSAL

1.1 A LITERATURA COMO PRÁTICA UNIVERSALIZANTE

Terry Eagleton inicia *As ilusões do pós-modernismo* por uma distinção entre pós-modernismo e pós-modernidade: o primeiro aludiria a uma forma de cultura contemporânea, por meio de uma arte "[...] superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura 'elitista' e a cultura 'popular', bem como entre a arte e a experiência cotidiana." (1998, p. 7); enquanto que o segundo remeteria a um período histórico ou a uma linha de pensamento que questiona "[...] as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação." (Idem, p. 7).

Ao considerarmos a pós-modernidade como um período no qual são questionadas as noções de verdade, as grandes narrativas ou os sistemas de explicação, é inevitável que semelhantemente sejam questionados os fundamentos nos quais se colocam o local e o universal. São conceitos fundamentais em literatura que remontam ao pensamento de Aristóteles, para quem a "história" e a "poesia" não se distinguem apenas por serem textos em prosa ou em versos, mas por seu caráter verídico ou ficcional, já que a história trata de eventos que de fato aconteceram; enquanto a poesia fala de acontecimentos que poderiam suceder.

> E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunspecção do que a história; a primeira trata de coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar de coisas universais significa atribuir a alguém ideias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nomes a suas personagens. (ARISTÓTELES, 1999, p. 47).

Embora remontem ao pensamento filosófico da antiguidade, os conceitos de universal e particular persistiram nas culturas até chegarem à sua

problematização na pós-modernidade. Aqui, empregamos noções mais próximas de um contexto atual, latino-americano e pós-colonial, a partir das considerações de Antonio Candido, para quem a literatura brasileira sempre foi feita do jogo de forças entre o universal e o local, entre a expressão de realidades individuais e aquela de uma representação identificada ao nacional, que dela fizeram "permanente mistura da tradição europeia e das descobertas do Brasil." (2007, p. 29). O universal seria orientado "para o que de mais geral houvesse no homem" (Idem, p. 73), sintonizado com modelos filosóficos e estéticos europeus como representativos daquilo a que se chama Ocidente. O localismo, no sentido de particularização dos temas e formas de expressão, é pensado no sentido de *brasilidade*, "[...] isto é, a presença de elementos descritivos locais, como traço diferencial e critério de valor." (Idem, p. 30), ou seja, a abordagem de especificidades nacionais em termos culturais, contextuais ou históricos.

As concepções de um caráter local e/ou universal do literário se redefinem na pós-modernidade, segundo Miranda (2011), quando a literatura brasileira teria deixado de ser "uma alegoria do nacional" para ensejar textos híbridos, que se afiliariam menos a uma tradição local do que às formas de apropriação que podem aproximar e diferenciar um escritor de outro. Isto se relaciona à globalização dos últimos decênios do século XX, que rompeu hierarquias e redimensionou escalas de valor, modificando as relações no campo artístico. Além disso, para o autor, a dicção dos escritores contemporâneos[1] se articularia sem a "ansiedade da influência"[2] em relação aos cânones do passado e se reuniria em torno de alguns traços distintivos comuns, como a temática urbana, a escrita intimista e subjetiva, o hiperrealismo e a escrita metaficcional.

> Esse modo possibilita a associação em rede, em última instância, transnacional, que opera com a desconstrução de estereótipos culturais e de convenções ideológicas, numa

[1] Exemplares, para Miranda (2011), seriam Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Silviano Santiago, Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll.

[2] O termo "angústia da influência" foi empregado por Harold Bloom para nomear as "angústias de débito" advindas da negação e da inevitabilidade das apropriações na poesia. Todo poema, mesmo em Shakespeare ou John Milton, viria de um acúmulo de leituras e seria um desvirtuamento de um poema-pai. Bloom investiga os padrões de apropriação, ou de desapropriação entre poemas, cujas estratégias ou estágios são descritos em seis proposições traduzidas em termos linguísticos. Tributário de Freud e Nietzsche, afirma que "Poesia é angústia da influência, é desapropriação, é uma perversão disciplinada. Poesia é desentendimento, mal-compreensão, *mésalliance*. [...] Boa poesia é uma dialética entre movimentos revisionários (de contração) e movimentos revigorantes de expansividade." (BLOOM, 1991, p. 133).

> concepção de história para a qual convergem temporalidades distintas e simultâneas. (MIRANDA, 2011, p. 205).

Quando consideramos o contexto particular no qual estudamos as discussões em torno do local e do universal, temos em mente que, embora a pós-modernidade seja um processo mundial, ela não é idêntica em todos os lugares, tampouco global. Para Hassan (2001), esse conceito contraditório denominaria, sobretudo, a configuração geopolítica onde “margens” e “centros” medem forças. Quanto mais interativo for o mundo e quanto mais as populações se moverem na “era das diásporas”, mais se agudizam as questões culturais, religiosas e de identidade. Conforme Resende, desenha-se nesse cenário a homogeneização do gosto, das expectativas e do consumo oriunda da globalização dos bens simbólicos, sob padrões norte-americanos e via redes midiáticas, em flagrante conflito com a diversidade e o pluralismo. Por outro lado, a multiplicidade da prosa brasileira apareceria como resistência ante as “forças homogeneizadoras da globalização” e se constituiria pelo acúmulo de manifestações.

> É nessa obliqüidade dos discursos anti-hegemônicos que aparecem recursos que dão formas múltiplas à criação literária contemporânea: a apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones de consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída de experiência acadêmica [...] (RESENDE, 2008, p. 20).

O romance de Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo* (2007), parece repudiar, a princípio, uma identificação ao nacional, uma vez que ambienta boa parte de sua história no Japão e é composto a partir da apropriação de fontes estrangeiras. Sua principal preocupação seria a ficção em si e as possibilidades de se contar uma história e de se comporem identidades, em uma perspectiva culturalmente híbrida cujos aspectos díspares se fundem no ideal de universalidade. *Diário da queda* (2011), romance de Michel Laub, interessa-se pela representação dos herdeiros da diáspora judaica do pós-

guerra e seus conflitos identitários na sociedade brasileira, mas desloca o interesse temático em direção à catástrofe do Holocausto, cuja dimensão local se projeta universalmente como epítome do extermínio. Assim como Bernardo Carvalho, Michel Laub não padeceria de uma "ansiedade da influência" ao construir seu romance sobre referências transnacionais.

Podemos afirmar que esses dois autores possuem aparentemente a intenção de criar uma literatura livre de ser "uma alegoria do nacional", que não se limite a um caráter ou a uma identidade brasileiros, tampouco a uma tradição literária nacional. Esses pressupostos se relacionam a uma perspectiva universalista, tal como aquela defendida, em termos contemporâneos e em chave desconstrucionista[3], por Leyla Perrone-Moisés. Conforme esse posicionamento, seria descabida a oposição nacional/estrangeiro, já que as fronteiras nacionais, em literatura, sempre teriam sido porosas tanto nos "centros" quanto nas "periferias" do mundo ocidental. A literatura seria supranacional, já que grandes autores não se ateriam a fronteiras nacionais para realizarem suas escolhas estéticas e teriam sua identidade pessoal ou nacional relativizada no interior do regime da ficção. Os textos literários ensinariam muito sobre identidade, alteridade, nação, cultura, sobretudo para mostrar que não existem culturas estanques, posto que são constituídas pelo contato e em regime de coalizão entre si. As assimilações seriam a regra dos textos literários, que praticariam a intertextualidade sem fronteiras geográficas ou históricas.

> Nação e identidade nacional são "grandes narrativas", e é paradoxal que estudiosos que se dizem pós-modernos usem esses conceitos como positivos, quando aplicados a nações, identidades e culturas "subalternas", sem ver que eles são ilusórios e complexos para qualquer tipo de cultura, hegemônica ou dependente. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 14).

---

[3] Segundo Wolff (2001), o conceito de desconstrução, emprestado a Nietzsche e Heidegger por Derrida, e o de diferença, de Deleuze, fundam o projeto de livrar o texto de totalidade ou centralidade. Grosso modo, a abordagem desconstrucionista promove o descentramento da linearidade, ou de oposições binárias como natureza e cultura, encaradas como golpe mortal no etnocentrismo, marco inaugural e ponto comum a todas as escrituras. O termo passou a denominar o variado trabalho de uma vanguarda intelectual que veio à luz na França nos anos 1960, vinculada à revista *Tel Quel*, com as publicações de Foucault, Kristeva, Greimas, Barthes, Lacan e Benveniste, entre outros. Chamados de "desconstrucionistas", elegem o texto como objeto, compreendido como processo significante, intertextual, estabelecido entre produtor e leitor do texto. A vanguarda telqueliana pretendia romper com o estruturalismo ao uni-lo ao materialismo dialético e à psicanálise. "Ser telqueliano, portanto, significa estar entre o estruturalismo e sua desconstrução." (WOLFF, 2001, p. 16).

Segundo esse ponto de vista, veríamos renascer na nova ordem global, após o primado das literaturas nacionais, os pressupostos de uma "literatura mundial". Esse termo remonta aos processos de consolidação das línguas modernas, dos estados-nação e das literaturas nacionais, no interior dos quais, conforme Ahmad (2010), Goethe teria proposto uma *Weltliteratur* ainda identificada ao paradigma europeu, mas que ultrapassasse os limites das nacionalidades e incluísse as literaturas do Oriente. Nesse movimento de alargamento do cânone, escritores de outros países e continentes não encontrariam apenas os livros uns dos outros, mas também uns aos outros. A ideia de uma *Weltliteratur* distingue-se da noção existente até então, a de literatura do "mundo civilizado" (Europa e suas extensões na América do Norte) que se expandia dentre os "bárbaros", ou seja, os demais povos colonizados.

> […] the presupposition of a common humanity underlying the various human languages and social arrangements across cultures and civilizations, tends, in those strands of Goethe's thought that we are trying to grasp here, to look for commonalities and to make foreign things look more familiar and contemporaneous.[4] (AHMAD, 2010, p. 16).

Como adverte Perrone-Moisés (2007), a proposta de Goethe não pode ser identificada à noção de literatura mundial surgida com a globalização econômica e informacional, que anula as especificidades locais de literaturas periféricas em nome de uma homogeneização cultural, ou as reduz a elementos de exotismo que propiciariam uma espécie de turismo literário. Além disso, a concepção contemporânea de "literatura mundial", segundo Ahmad (2010), esbarra na abordagem institucional, seletiva e restrita dos meios acadêmicos e se insere em um mercado literário globalizado que implica na circulação abundante de livros de diferentes origens que, entretanto, seriam submetidos ao imperativo da tradução e ainda esbarrariam em um restrito e estabelecido *corpus* do cânone ocidental.

[4] "[...] o pressuposto de uma humanidade comum, a despeito das várias línguas e dos distintos arranjos sociais nas culturas e civilizações, na linha de pensamento de Goethe que aqui tentamos entender, tende a ressaltar semelhanças e a fazer coisas estrangeiras parecerem mais familiares e contemporâneas." (Tradução nossa).

Perrone-Moisés acredita que tal contexto internacionalizado favoreceria a união política, econômica e cultural dos países latino-americanos, o que não significaria esquecer as grandes diferenças entre as culturas latino-americanas. Tampouco isto implicaria fechar-se à cultura dos países hegemônicos, pois a América Latina somente poderia se converter numa opção cultural diversa, dentro da globalização colonizada, ao dominar as formas artísticas mais avançadas e se inserir no conjunto dos discursos culturais de nosso tempo. Teríamos, dessa forma, artistas e intelectuais capazes de dialogar tão bem como aqueles dos países desenvolvidos, entretanto, para isto, deve-se recusar veicular uma imagem folclórica ou pitoresca de nossa produção cultural.

> O Velho Mundo, ao olhar o Novo, deveria encontrar não o seu próprio rosto espelhado e degradado, nem um rosto totalmente exótico destinado a diverti-lo e comovê-lo a distância, mas um rosto que devolvesse o seu olhar e que lhe demonstrasse que há outras maneiras de olhar a si mesmo e ao outro. Nosso objetivo deveria ser deixar de "abafar na Europa", e simplesmente mostrar a ela o que fizemos de diferente com o que ela nos trouxe. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 27).

A autora enxerga negativamente a tendência "nacionalista" em cultura, que consistiu em buscar aquilo que seria "autenticamente nosso" e, em contrapartida, rechaçar o estrangeiro, visto como "colonizador cultural". Além de repousar sobre uma concepção equivocada de cultura como autossuficiente e estanque, esse nacionalismo[5] ignoraria as relações estabelecidas com as potências europeias e norte-americana, que dominaram as nações latino-americanas mesmo depois de sua independência. Essa situação teria causado a permanente constituição da identidade cultural nos países colonizados, percebida não enquanto dependência, mas como uma relação filial na qual se

[5] Cabe aqui definir nacionalismo, segundo Benedict Anderson (1989), como conformado a partir de "comunidades políticas imaginárias", para as quais foi decisiva a língua oficial impressa, considerada pelo autor a responsável pela formação do sentimento de nação entre membros que jamais conheceram a maioria de seus compatriotas, permanecendo, entretanto, a imagem de sua comunhão. O nacionalismo nasceu na Europa, filho da revolução dupla do século XVIII e do liberalismo burguês, os quais darão ensejo à construção sistemática das nações modernas durante o século XIX. Para Hobsbawn (1990), o "princípio de nacionalidade" ou o nacionalismo é, em si, um construto que, além de motivar a organização dos Estados em nações modernas, busca estabelecer vínculos desses Estados com as populações de cujo apoio eles dependem. Porém, o critério decisivo para sua existência seria a consciência comum de uma população de ter pertencido a uma mesma "nação histórica", a partir da qual se forma o povo-nação, tendo a língua papel secundário em um primeiro momento.

busca a diferença. A América Latina seria “cria” da cultura europeia e deveria reivindicá-la, tanto quanto as culturas indígenas ou negras que a constituiriam.

> O desforço do filho não consiste em ruminar indefinidamente o ressentimento relativo à sua origem, mas em reivindicar a herança e gozá-la livremente, em fazê-la prosperar, acarretando para ela preciosas diferenças linguísticas e culturais. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 49).

Vemos aqui, portanto, a proposta de um meio-termo conciliador, no qual a influência assimilada é transformada em algo diferencial. Esse ponto de vista é semelhante à ideia de “entrelugar” defendida por Silviano Santiago (2000), porém, atrelada a uma dependência revestida de relação filial. Adiantamos que conhecer o ponto de vista de Perrone-Moisés é importante para compreendermos uma concepção universalista que oblitera ideologicamente as relações de dominância cultural, relacionada a deslocamentos das noções de nação ou de civilização[6]. Apesar disso, nota-se que a autora adota um ponto de vista ainda etnocêntrico, haja vista a caracterização de formas culturais populares latino-americanas como menos complexas, rebaixadas perante o “erudito” que nos é soprado de países estrangeiros hegemônicos.

Mostra-se igualmente relevante um retrospecto de abordagens da problemática em torno do nacional/universal e da influência, enquanto questão de fundo para a análise dos romances *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda*. Tal panorama nos revela uma diversidade de pontos de vista que alimentou a exegese dos romances em questão, seja na cosmovisão dos escritores expressada em seus romances, seja na análise particular que aqui propomos. Afinal, apesar de existir uma intenção de universalidade, ela pode esbarrar na inevitável vivência de um lugar particular cuja expressão, nos dois casos examinados, manifesta inadvertidamente um sentido de brasilidade, ainda que negativo.

---

[6] Entretanto, nesse mesmo contexto, Perrone-Moisés reconhece um recrudescimento dos nacionalismos, para além da “identidade nacional”, quando motivações econômicas se misturam com as motivações culturais dos grupos diante da multiplicação das migrações humanas.

1.2 RETROSPECTO DAS QUESTÕES DO LOCAL, DO UNIVERSAL E DA INFLUÊNCIA

De maneira a ilustrar sua tese, Perrone-Moisés (2007) estabelece paralelos entre *Instinto de nacionalidade*, de Machado de Assis, e *El escritor argentino y la tradición*, de Jorge Luis Borges[7]. Para a autora, esses dois escritores seriam representativos de uma convicção que sobreporia a importância da qualidade da literatura acima de seu papel representativo de determinado país ou povo. Ambos confrontariam a delicada dialética que se apresenta aos escritores latino-americanos de seu tempo, a de definir uma identidade cultural às voltas com a alteridade europeia que a constitui, ao mesmo tempo em que trabalhariam a consolidação de uma tradição nacional incipiente. Tanto Machado como Borges se preocupariam com a formação de literaturas nacionais que pudessem ser inseridas em contextos universais. E encarnariam o paradoxo nacionalista – não são nem localistas, nem imitadores –, numa combinatória de elementos estrangeiros e locais bastante peculiar.

No ensaio *Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade*, Machado de Assis reconhece como primeiro traço da literatura brasileira "certo instinto de nacionalidade", definido como "[...] o desejo geral de criar uma literatura mais independente." (1992, p. 802). Naquele momento, todas as formas literárias vestiam-se com as cores do país, o que era considerado sintoma de vitalidade, como atestavam as tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães[8]. "Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional." (Idem, p. 801).

---

[7] O ensaio de Machado de Assis foi publicado em 1873 e o de Jorge Luis Borges, em 1932.

[8] Publicado em 1836, na revista *Niterói: revista brasiliense, ciências, letras e artes*, o ensaio *Sobre a história da literatura*, de Gonçalves de Magalhães, sintetizava os anseios dos escritores românticos a respeito de uma literatura nacional. Esta se definiria por seu caráter eminentemente patriótico, como reflexo da grandeza de um povo. A literatura brasileira surgiu da dominação portuguesa e afigurava-se necessário que os poetas cantassem o céu da sua pátria e deixassem aflorar o gênio original, único, liberto dos modelos europeus que o escravizaram. "Só póde um Poeta chamar-se grande se elle é original se de seu proprio Genio recebe as inspiraçoens." (MAGALHÃES, 1836, p. 158). Essa originalidade consistia na abordagem do específico nacional, no caso, a exuberante natureza e os indígenas, "tão amigos da liberdade", em cujos cantos e danças se encontrariam a literatura e a arte americanas.

Porém, esse instinto não se perfaz necessariamente por meio do indianismo de Gonçalves Dias, mesmo que sua poesia possua qualidades indiscutíveis do ponto de vista estético ou literário. A civilização brasileira não se encontrava ligada somente ao elemento indiano, do qual não receberia influxo relevante, muito embora este pudesse ser matéria de poesia, desde que trouxesse "[...] as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe" (Idem, p. 802). Na vida indiana se encontrava somente um legado, que não era exclusivamente nacional, e que não consistia em todo o patrimônio da literatura brasileira. Seriam, pois, de igual interesse os costumes civilizados e a natureza americana. "Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo." (Idem, p. 803).

E Machado considera errônea a opinião de que "[...] só se reconhece o espírito nacional nas obras que tratam de assunto local" (Idem, p. 803). Ou seja, é possível ser um escritor brasileiro sem tratar de assuntos exclusivos da nação, como o fez Shakespeare em suas peças. Mesmo que uma literatura nascente deva alimentar-se principalmente dos assuntos de sua região, "O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço." (Idem, p. 804).

Em *El escritor argentino y La tradición*, Jorge Luis Borges anuncia suas proposições sobre o problema do escritor argentino e a tradição a partir de uma recusa à poesia gauchesca como matriz da tradição literária argentina – seu léxico, temas e procedimentos. Para o escritor, a poesia não deveria abundar em traços diferenciais locais para que fosse considerada argentina, mas manifestar traços de sentimento ou de cultura, expressos em linguagem. Ainda, uma literatura não deve se definir pelos traços diferenciais do país que a produz, tampouco um escritor precisa buscar temas exclusivos de seu país para poder se expressar.

> Creo que Shakespeare se habría asonbrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglês, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocês. El culto argentino del

> color local es um reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.[9] (BORGES, 1980, p. 132).

Outra contradição reside na limitação temática decorrente do imperativo localista, "[...] como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo."[10] (Idem, p. 134). Para Borges, toda obra recorre a uma tradição universal para ser realizada e isso, por enriquecê-la, não faz com que ela deixe de ser argentina. Essa tradição não se restringe à tradição espanhola, como gosto adquirido, mas à literatura francesa ou à inglesa, que podem ser apreciadas sem esforço. A recorrência à tradição espanhola seria mais prova de uma versatilidade argentina do que de uma capacidade herdada. Assim, Borges rechaça a intenção de começar do zero e romper laços com a Europa. Afinal, tudo o que for escrito com felicidade pertencerá à tradição argentina, não importando se trata dela ou não.

> ¿Cual és la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pergunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.[11] (BORGES, 1980, p. 135).

Esses dois ensaios são representativos de um período em que, segundo Antonio Candido, predominava entre os intelectuais latino-americanos o que chama de "consciência amena de atraso". Dessa forma, até os anos 1930, a ideia de pátria se coadunava com a de natureza, cuja exuberância fundamentava o otimismo de um futuro grandioso e mascarava ilusoriamente o atraso material e a debilidade das instituições. Os escritores viam-se à parte das massas incultas e preferiam alinhar-se ideologicamente aos ideais dos países desenvolvidos,

---

[9] "Creio que Shakespeare se assombraria se houvessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se houvessem dito que, como inglês, não teria direito a escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês. O culto argentino à cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rechaçar como estrangeiro." (Tradução nossa).

[10] "[...] como se os argentinos só pudessem falar de margens e estâncias e não do universo." (Tradução nossa).

[11] "Qual é a tradição argentina? Creio que possamos contestar facilmente e que não haja problema com esta pergunta. Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que tenhamos direito a esta tradição, mais do que teriam os habitantes de uma outra nação ocidental." (Tradução nossa).

com os quais eles se identificavam, ou para onde projetavam seus anseios de reconhecimento. Nessa primeira fase, a noção de “país novo” fazia com que se pensasse o progresso como iminente graças à libertação das “amarras coloniais”.

Em uma segunda fase, a tomada de consciência de uma grandeza não realizada leva ao desejo de reformulações políticas entre nossos intelectuais. As décadas seguintes assistem à mudança de perspectiva representada pela “consciência catastrófica de atraso”, correspondente à noção de “país subdesenvolvido”, “[...] que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante.” (2011, p. 171).

A ideia de subdesenvolvimento se torna a forma que propicia a consciência do atraso e das reformulações políticas para superá-lo. O subdesenvolvimento também afeta a existência da literatura em uma de suas condições básicas, que é a alfabetização e a formação de um público leitor, além de acarretar a escassez de meios de comunicação e difusão, bem como a impossibilidade de especialização dos escritores em tarefas literárias. Diante da disseminação dos meios audiovisuais de comunicação das massas, torna-se pouco provável que a instrução as aproxime da leitura, mas que se concretize a sua conformação como espectadores e ouvintes no internacional universo da indústria cultural. Ademais, o atraso traz para o plano cultural mais uma implicação, que são as influências estrangeiras, desdobramento inevitável da condição colonizada dos países e das literaturas latino-americanas.

Em *Formação da Literatura Brasileira*[12], Antonio Candido propõe uma história da literatura brasileira feita da síntese entre os movimentos literários, seus contextos históricos e a análise de obras concretas. Do ponto de vista histórico-social e estético, o processo de construção de uma “cultura válida no país” já ocorreria desde o século XVIII, quando a literatura brasileira começa a se constituir como sistema, composto pela articulação de três elementos: um conjunto de produtores literários (autor), um conjunto de receptores (público) e um meio de transmissão (o texto literário). Nesse sentido, os árcades, ao se sintonizarem com os modelos clássicos e com o movimento da alta cultura,

[12] *Formação da Literatura Brasileira* foi inicialmente publicado em 1959.

permitiram que a literatura *funcionasse* no Brasil e procuravam fazê-lo de forma a se mostrarem tão pertinentes quanto os europeus.

> Parece-me que o Arcadismo foi importante porque plantou de vez a literatura do Ocidente no Brasil, graças aos padrões universais por que se regia, e que permitiram articular a nossa atividade literária com o sistema expressivo da civilização a que pertencemos, e dentro da qual fomos definindo lentamente a nossa originalidade. (CANDIDO, 2007, p. 19).

Desde então, a nossa literatura construiu-se como eminentemente interessada na construção de uma "cultura válida no país" (Idem, p. 20) cujos escritores se empenharam na elaboração de uma literatura nacional. Essa tendência se acentuou no romantismo, quando a atividade literária foi considerada parte do esforço de constituição do país livre, em um programa nacionalista que visava à diferenciação dos temas e modos de exprimi-los. Esse impulso revelou a abordagem literária do espírito nacional, de um lado, e comprometeu a universalidade da obra, de outro. Tolheu a imaginação, dado o imperativo de representação de uma brasilidade, mas também favoreceu a expressão do conteúdo humano significativo de uma sociedade que se estruturava em bases modernas.

Candido estuda a formação da literatura brasileira "como síntese de tendências universalistas e particularistas" (2007, p. 25), que se combinam de modo vário desde as primeiras manifestações, sendo que estas predominam nas concepções românticas, aquelas, nas neoclássicas. De maneiras diversas, a constituição de uma tradição literária no Brasil se fez no jogo de forças entre o universal e o nacional, já que a literatura brasileira seria peculiar e recente, gerada no seio da literatura portuguesa e dependente de outras mais para se constituir; daí muitas vezes seu caráter representativo, imbuído do empenho de construir uma nação por meio do literário. "A literatura do Brasil, como a de outros países latino-americanos, é marcada pelo compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexiste nas literaturas dos países de velha cultura." (Idem, p. 20).

Formação da Literatura Brasileira teria o mérito, conforme Nitrini (2000), de empregar a noção de influência como conceito operatório, enquanto expediente que, no plano concreto da produção literária, pode resultar tanto em

transposições malfeitas como em elemento bem incorporado em um todo orgânico. A síntese entre os movimentos literários, seus contextos históricos e a análise de obras concretas permite perceber como nem sempre as realizações de escritores brasileiros resultaram inferiorizadas ou marcadas pelo caráter de "empréstimo", "[...] conforme poderiam fazer supor estudos baseados no conceito de influência e na ideia de dependência cultural." (NITRINI, 2000, p. 195).

No ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, a situação de dependência cultural é encarada como um fato natural de nossa condição de colonizados, que fez com que escritores se voltassem para padrões metropolitanos e europeus. Dissociados de um público local expressivo, escritores brasileiros produziram obras altamente requintadas que assimilavam valores da moda europeia e que, no extremo, não passariam de exercícios de alienação cultural, como aqui o foram alguns exemplos do parnasianismo ou do simbolismo. As literaturas latino-americanas seriam galhos das literaturas metropolitanas, às quais se acresceria o poder de influência de outras literaturas como a francesa e, mais recentemente, a norte-americana. Desta feita, apesar da autonomia adquirida, persistiria a importação de técnicas de criação literária e propostas estéticas diversas, ainda que atualizadas, aclimatadas ou adaptadas a questões nacionais.

> Encaremos portanto serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural. Jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas, no sentido em que são o Romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo indireto livre, no da escrita. E embora tenhamos conseguido resultados originais no plano da realização expressiva, reconhecemos implicitamente a dependência. (CANDIDO, 2011, p. 183).

No momento em que Candido escreve[13], a nossa situação de debilidade cultural faria com que houvesse uma tendência de sobreviverem os anacronismos artísticos ou se acolherem obras secundárias acima de seu valor estético. Por vezes, o atraso significou demora cultural, como no caso do naturalismo, que chegou um pouco mais tarde e se demorou na literatura brasileira "[...] sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as

[13] O ensaio foi publicado primeiramente em 1969.

suas modalidades.” (Idem, p. 181). Presente no romance social dos anos 1930 e 1940, o naturalismo manifestou a “consciência catastrófica de atraso” e pode ser explicado pela persistência de problemas de ajustamento e luta com o meio, que fizeram em com que a influência retardada adquirisse sentido criador. O regionalismo modernista nasceu de situação semelhante e conjugou as tendências ambivalentes de cópia e de representação de uma realidade local peculiar, para a qual concorreu a atuação das condições econômicas e sociais sobre as escolhas dos temas.

> As áreas de subdesenvolvimento e os problemas do subdesenvolvimento (ou atraso) invadem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou criativos da criação. (CANDIDO, 2011, p. 190).

Ainda que em um contexto bem posterior aos anos a que se refere Candido, estão presentes, nos romances *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda*, a representação do subdesenvolvimento em dimensão urbana e a sobrevivência do passado artístico, sendo que este último se revela igualmente uma constante pós-moderna. A consciência da dependência ajuda a compreender a persistência do papel secundário ocupado por uma literatura brasileira em âmbito global, além disso, mostra como seria estéril examinarmos esses textos a partir de preconceitos de pureza ou de uma literatura empenhada. Candido (2011) propõe que apenas haveria uma literatura independente quando os escritores latino-americanos buscassem referências em gerações anteriores de escritores locais. E aponta para uma troca de influências entre o centro e periferia, quando os escritores dos países subdesenvolvidos refinariam ou atualizariam as técnicas absorvidas a ponto de servirem de referência, como no caso de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Nitrini (2000) observa que, nos anos 1970 e 1980, posteriores à publicação do ensaio de Antonio Candido, várias vozes se levantavam no cenário da literatura comparada contra o estudo das fontes e das influências, baseadas no dialogismo de Bakhtin, na intertextualidade de Kristeva e na filosofia desconstrutivista de Foucault e Derrida. São representativos dessa tendência Silviano Santiago e Haroldo de Campos, aos quais vai se contrapor

Roberto Schwarz, como continuidade do pensamento de Antonio Candido. Os três intelectuais desenvolvem sua argumentação sobre a ideia de "dependência cultural e econômica" deste último, com o qual estabelecem um diálogo no sentido de continuidade e/ou discordância. Silviano Santiago, por exemplo, parte de uma reflexão sobre a atitude do crítico num país em situação de inferioridade econômica e cultural, mas considera que os intelectuais insistem equivocadamente no emprego de um método etnocêntrico nos estudos comparativos e na consequente condição de inferioridade advinda da dependência.

No ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*[14], Silviano Santiago faz uma proposta de um processo tático e desconstrutor, por meio do qual os textos da metrópole seriam apreciados conforme sua real universalidade e a ênfase seria dada à diferença que o texto dependente consegue inaugurar. Neste ensaio, Santiago principia por questionar as relações entre nações com base na oposição entre bárbaro e civilizado, colonizado e colonialista, que se encontraria fundada no desequilíbrio econômico. A partir do momento em que essas relações são presentificadas e quando é suspenso o critério da diferença econômica, pode-se criar espaço para uma inversão de valores.

> No momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade. (SANTIAGO, 2000, p. 10).

A colonização seria fruto menos da inferioridade cultural dos povos dominados que do uso da violência e da imposição de uma ideologia. Assim, os discursos que os subestimam são os discursos do colonizador que calou sua voz e no seu lugar adicionou outro discurso, europeu e cristão. Desde a gênese, existe um ponto de vista dominante, o do branco europeu, cuja duplicação se inscreve como única regra válida de civilização e transforma a América em cópia cujo original fora destruído pelos colonizadores. A partir disso, a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental viria da "destruição

[14] Publicado em 1971.

sistemática dos conceitos de unidade e pureza” (Idem, p. 16), os quais perderiam seu peso e sinal de superioridade cultural.

Partindo do princípio de que a América Latina não poderia fechar suas portas à invasão estrangeira, tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, a instituição da América Latina no mapa da civilização ocidental viria pelo movimento de desvio da norma que transfigura os elementos europeus, exportados para o Novo Mundo, e que distingue sua presença de vanguarda. Em vez de se pesquisarem as fontes e as influências, cuja incorporação condena a produção cultural a uma condição inferior com relação ao “original”, devem ser assinalados os elementos da obra que marcariam sua diferença. Entre a submissão e a transgressão, realiza-se o ritual antropofágico da literatura latino-americana, feito de pastiche, de paródia, de digressão.

> Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível. (SANTIAGO, 2000, p. 21).

Acreditamos que o conceito de “entrelugar”, entre colonizador e colonizado, entre bárbaro e civilizado, entre original e cópia, no qual a literatura latino-americana irromperia entre oposições binárias pelo valor da diferença, é particularmente proveitoso para pensarmos a literatura de Bernardo Carvalho, ainda que de modo contraditório como veremos. O pensamento de Silviano Santiago, é preciso dizer, é nuançado nos anos posteriores de sua produção, quando passa a considerar as condições econômicas, sociais e políticas (num sentido mais amplo, culturais) no interior das quais deve ser examinada a situação de ambivalência do intelectual e da literatura latino-americana, entre a ilusão de autenticidade autóctone e a falsa universalidade eurocêntrica.

> A perspectiva é correta: acreditar que possamos ter um pensamento autóctone auto-suficiente, desprovido de qualquer contato "alienígena", é devaneio verde-amarelo; a avaliação é justa: colocar o pensamento brasileiro comparativamente, isto é, dentro das contingências econômico-sociais e político-culturais

> que o constituíram, é evitar qualquer traço do dispensável ufanismo. (SANTIAGO, 1982, p. 20).

O trecho acima é retirado de *Apesar de dependente, universal*[15], onde Silviano Santiago mostra-se de acordo com alguns postulados de Antonio Candido a propósito das literaturas latino-americanas, como sua necessária contextualização e a pertinência da literatura comparada como metodologia para seu estudo. A seu modo, considera como a ambivalência do intelectual latino-americano se coloca frente ao abismo criado pelo progresso desenvolvimentista na sociedade brasileira, onde as minorias subempregadas alheiam-se da produção literária mergulhando na cultura de massa audiovisual. O intelectual brasileiro do século XX se vê no interior do embate entre a assunção de sua alteridade, cujos valores autóctones ou negros foram recalcados pela cultura oficial, e o saber ou a história europeus, enquanto culturas de referência que estabelecem hierarquias.

Santiago continua a insistir na revisão de categorias da literatura comparada como passo importante para a valorização das literaturas latino-americanas. Considera que, se as culturas europeias mesmas se fizeram pela assimilação para além de suas fronteiras nacionais[16], restringir a apreciação de nossa literatura conforme princípios etnocêntricos, como os de fonte e influência, seria relegá-la a uma visão onde sobressaem apenas seus elementos de repetição e redundância. Um levantamento nessa linha sublinha a produção dominante nas áreas periféricas a partir de duas decalagens capitais, “uma temporal (o atraso de uma cultura com relação à outra) e uma qualitativa (a falta de originalidade nos produtos da cultura dominada).” (SANTIAGO, 1982, p. 21). Os caminhos diante desse impasse não implicam em negar as circunstâncias de dominação e dependência, mas em subverter os critérios de “atraso” e “originalidade” e enfatizar, num processo tático e desconstrutor, a diferença que o texto dependente consegue inaugurar a despeito da repetição.

---

[15] Publicado em 1980.

[16] O autor menciona a dupla exigência de imitação do Renascimento (dos clássicos greco-romanos e dos textos contemporâneos aos autores) e a constituição judaico-greco-latinas das literaturas europeias, para além de fronteiras nacionais entre Portugal, Espanha, Itália, França, etc. (SANTIAGO, 1982).

> Em contrapartida, fazendo o texto da cultura dominada retroagir sobre o texto da cultura dominante (inversão não tão gratuita da cronologia), consegue-se realmente que os textos da metrópole tenham também, de maneira concreta e pela primeira vez, uma avaliação real da sua universalidade. A universalidade só existe, para dizer a verdade, nesse processo de expansão em que respostas não etnocêntricas são dadas à metrópole. (SANTIAGO, 1982, p. 23).

Nessa abordagem, o texto "descolonizado" acaba por ser mais rico ao conter uma representação do texto dominante dentro de si, ao mesmo tempo em que articula uma resposta a ele no interior da própria fabulação – na medida em que o reinventa, contraria-o e subverte-o. No lugar de uma universalidade etnocêntrica, Santiago propõe uma universalidade diferencial, na qual os textos periféricos colocariam em xeque o estatuto do avanço cultural do colonizador. Nitrini (2000) considera que Silviano Santiago, assim como Haroldo de Campos, propõe um modelo que parte da desconstrução para mostrar que, por meio da apropriação e desierarquização em relação à obra original, a situação de dependência cultural poderia se reverter. Desconstruindo o princípio de universalidade, ambos os autores questionam a cultura da metrópole e preconizam a instauração de outro parâmetro para avaliar uma obra.

No ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*[17], Haroldo de Campos pensa o nacional e o universal na cultura latino-americana e a possibilidade de uma literatura experimental, de vanguarda, num país subdesenvolvido. Inicialmente, essa premissa passaria pela dialética entre as condições econômicas e as condições intelectuais, cuja herança ou tradição própria pode ocasionar o surgimento de algo novo no plano ideológico ou estético. O autor considera que o subdesenvolvimento seria um eufemismo problemático para nomear nações economicamente atrasadas, formulado a partir de um princípio de desenvolvimento reduzido ao modelo industrial[18]. Além

[17] Publicado em 1981.

[18] Haroldo de Campos se baseia no pensamento de Octavio Paz, que no ensaio *Invenção, Subdesenvolvimento, Modernidade* inverte o valor atribuído à imitação – negativa sobretudo dentre as vanguardas da modernidade – ao afirmá-la como procedimento que remonta aos antigos, para quem o retorno ao passado significava a busca de um tempo primordial e perfeito. Outro conceito revisitado seria o de subdesenvolvimento, eufemismo usado pela comunidade internacional para designar nações atrasadas de acordo com uma abordagem equivocada, que as reduz ao modelo de progresso econômico e social da sociedade industrial ao qual se subordina a excelência artística. Paz (2006) anuncia o despontar de uma arte que teria se iniciado propriamente na alta modernidade, com Appolinaire, Pound e Eliot, que tentaram a conjunção de vários espaços, tempos e línguas em seus poemas. As escolas nacionais se

disso, essa noção não necessariamente caracteriza a vida intelectual de um país, já que escritores como Kafavis, Borges, Unamuno e Reyes não são escritores subdesenvolvidos, embora sua escrita parta de países periféricos.

Haroldo de Campos propõe um nacionalismo modal, diferencial, oposto ao nacionalismo ontológico, calcado numa origem e num Logos nacional pontual. A partir da análise derridiana do logocentrismo, o nacionalismo surge como movimento dialógico da diferença. “Da busca assim incessantemente di-ferida e frustrada (de-longada) fica a diferença, o movimento dialógico, desconcertante, ‘carnavalizado’, jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígene e do alienígena (o europeu).” (2010, p. 238). A dialética “marxilar” de Oswald de Andrade aponta para o fato de que os europeus têm de aprender a conviver com os “novos bárbaros” que os estão devorando e arruinando uma herança cultural cada vez mais planetária, de maneira excêntrica e desconstrucionista, num policulturalismo combinatório e lúdico, dessacralizante, carnavalesco, híbrido. E toda essa deglutição não pode passar despercebida a olhos europeus, que descobrem que não podem também abrir mão da literatura dos bárbaros latino-americanos.

Vale lembrar aqui *O Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, que, em 1928, fazia a defesa anárquico-estética do nativismo brasileiro, expurgado da catequização cultural e paradoxalmente aberto a toda a sorte de contribuições do Velho Mundo. Essa posição é sintetizada na imagem do antropófago, o “instinto Caraíba” que devora o “inimigo” para roubar-lhe as forças e a coragem de seu espírito. Amplia-se, pois, o espectro da influência e busca-se a vanguarda, ao mesmo tempo, no nacional indígena e em referências francesas, inglesas e na psicanálise de Freud. Mas inverte-se a relação de poder: o ilustrado é o dominado[19].

---

tornariam “relíquias do tempo linear” e, frente à simultaneidade dos falares, tempo e espaço, perderiam sua antiga coerência. “Passado, presente e futuro deixaram de ser valores em si; tampouco há uma cidade, uma região ou um espaço privilegiado. As cinco da tarde em Delhi são cinco da manhã no México e meia-noite em Londres. O fim da modernidade é, portanto, o fim do nacionalismo e dos ‘centros mundiais de arte’”. (PAZ, 2006, p. 136).

[19] Como se pode perceber no seguinte trecho do manifesto: “A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura-ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A aventura humana. A terrena finalidade.” (TELLES, 1997, p. 359).

O Barroco é reconsiderado por Haroldo de Campos como a “não infância” da nossa literatura nacional. Estilo por si só eminentemente culto, nasceu no Brasil já com alta qualidade estética na poesia do “nosso primeiro antropófago”, “nosso primeiro transculturador”, o poeta Gregório de Matos. “Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo.” (2010, p. 243). Em termos contemporâneos, a poesia concreta poderia reclamar a tradição “antinormativa” pela sua peculiar recombinação de elementos configuradores: de Gregório a Oswald, de Padre Vieira a Mallarmé e a João Cabral de Melo Neto, da poesia indígena ao haicai. A poesia concreta teria comunicado a diferença num código universal, recombinado uma constelação de referências (que combinam outras constelações, por sua vez) nacionais e estrangeiras.

> Na verdade, o que ocorria, aqui, era a mudança radical do registro dialógico. Ao invés da velha questão de influências, em termos de autores e obras, abria-se um novo processo: autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriavam do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para remeditar-lhe o funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, de que o caso brasileiro passava a ser a óptica diferenciadora e a condição de possibilidade. A diferença podia agora pensar-se como fundadora. (CAMPOS, 2010, p. 246-247)

A inversão de valores realizada por Santiago e Campos, fundada na teoria desconstrutivista e na antropofagia de Oswald, surge como uma tomada de posição que valoriza a inventividade da literatura brasileira, ao mesmo tempo em que se posiciona contra sua posição subalterna em um sistema literário mundial. O questionamento do princípio de universalidade descortina sua arbitrariedade, já que ele se fundamenta em determinado ponto de vista, o dos cânones ocidentais, e contraria seu sentido de equidade. No entanto, em conformidade com Nitrini (2000), podemos questionar até que ponto esses discursos não escamoteariam uma dependência cultural e um estado das coisas difícil de transpor, que ultrapassaria o cultural e se justificaria por razões histórico-sociais e políticas. Ademais, percebemos como em escritores contemporâneos, como Bernardo Carvalho e Michel Laub, a deglutição antropofágica não se alimenta de

referenciais literários brasileiros para se construir, preferindo se lançar a escritores estrangeiros em contexto global.

Os pontos de vista de Haroldo de Campos, bem como aqueles defendidos por Silviano Santiago, são considerados ingênuos por Roberto Schwarz, no ensaio *Nacional por Subtração*[20]. Schwarz se inseriria na tradição crítica instaurada por Antonio Candido: para o primeiro, o problema está na descontinuidade da produção nacional, recorrendo-se às novidades de estrangeiro; para o segundo, o encadeamento e formação de uma tradição nacional são determinantes. Conforme Nitrini, "Para esses dois intelectuais, o problema da literatura se insere no da cultura geral que, por sua vez, está intimamente ligada ao problema social dos países subdesenvolvidos." (2000, p. 226).

Schwarz principia o ensaio por constatar a experiência brasileira e latino-americana do "caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos", desde a Independência (2006, p. 29). Esse caráter imitativo se manifesta cotidianamente e, na academia, faz com que se sucedam tendências críticas ao sabor das preferências americanas e europeias. A despeito do esforço de atualização, a passagem de uma escola a outra ocorre sem que haja necessidade interna causada pelo esgotamento de um projeto e, salvo exceções, acarreta na descontinuidade da reflexão. O autor descarta que a imitação seja evitável, mas também duvida que sua atualização seja suficiente para projetar a literatura brasileira como relevante no interior de um sistema literário global.

O rompimento conceitual, tributário de Foucault e Derrida, não alteraria as relações efetivas de subordinação, tampouco as necessidades culturais, econômicas e políticas, de ordem prática, que não seriam resolvidas pelo abandono da noção de cópia. Nessa perspectiva, o anterior deixa de primar sobre o posterior, o original sobre a cópia, e se compreende uma sucessão infinita de transformações desprovidas de primazia umas sobre as outras. Essa concepção, sem dúvida, agradaria à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário dos países centrais.

---

[20] Neste texto publicado em 1986, Schwarz tece críticas aos ensaios *O entre-lugar do discurso latino-americano* e *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira.*

> De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores (aquela mesma superioridade, aliás, que esta análise visa suprimir), isto porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e inevitável estão mais preparados que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira (ainda que a lebre tenha sido levantada lá e não aqui). (SCHWARZ, 2006, p. 35-36).

Assim, o sentimento de viver entre instituições e ideias copiadas do estrangeiro que não refletem a realidade local não se soluciona renunciando ao empréstimo, tampouco destruindo ideologicamente a noção de cópia. Para Schwarz, o problema está enraizado historicamente no Brasil Colônia, onde os intelectuais carregavam consigo os preceitos portugueses e igualmente se apartavam do restante da população. A cópia não nasceu com a Independência, somente então se tornou um problema insolúvel, afinal, depois disso, não houve mudanças substanciais de fundo na estrutura social herdada do período colonial, usufruída pelas classes dominantes. Diante da persistência do tráfico negreiro, do latifúndio, da escravidão e do mandonismo, a importação do ideário modernizante europeu só pôde consistir em uma impostura, como a Lei, as liberdades civis, o parlamento e o patriotismo romântico.

A “tese da cópia cultural” é, pois, na visão de Schwarz, ideológica na acepção marxista, já que inscreve em outra órbita a contradição entre o progresso capitalista e o papel subdesenvolvido relegado ao Brasil, onde sobreviveram as antigas formas de exploração do trabalho e a consequente segregação dos pobres. O problema da imitação, para o crítico, não existe em si mesmo, mas é produzido pela estrutura social do país que confere à cultura um caráter postiço, ou faz com que se busque o fixador da identidade brasileira nas manifestações da esfera segregada. O conceito de original e cópia corresponderia à dicotomia entre adiantado e atrasado e, portanto, daria consciência às desigualdades econômicas e políticas. Ignorar esse fato consistiria no desconhecimento de um problema efetivo; por outro lado, o sentimento de inferioridade deveria dar o passo globalizante que compreende nosso “atraso” como parte constituinte do capital e seus avanços.

> Neste caso, a feição “copiada” de nossa cultura resultaria de formas de desigualdade brutais a ponto de lhes faltarem mínimos de reciprocidade – o denominador comum ausente –

> sem os quais a sociedade moderna de fato só podia parecer artificiosa e "importada". (SCHWARZ, 2006, p. 46).

As análises dos romances de Bernardo Carvalho e Michel Laub têm como princípio a continuidade das apropriações da literatura e pensamento provenientes de países desenvolvidos – sendo que à tradição europeia são acrescidas contribuições dos Estados Unidos e do Japão – como resultantes de uma dependência cultural que passa necessariamente pela condição histórica, econômica e política de subordinação de um país periférico. Acreditamos que esteja presente nas propostas de ambos os escritores, sobretudo de Bernardo Carvalho, o abandono de constrangimentos de subalternidade que impeçam que a literatura brasileira alcance o mesmo patamar daquelas dominantes, seja pelo alcance de técnicas avançadas, seja pela instituição da diferença. Contudo, esse pensamento apenas acarreta situações contraditórias nas quais uma representação universalista é trespassada pelo nacional marcado por um atraso exigente de representação. Por essa razão, retomamos a abordagem dialética de Antonio Candido a partir da proposta de análise realizada por Roberto Schwarz, além de acrescentar outras considerações teóricas que nos auxiliem a entender o contexto de produção literária do tempo presente.

1.3 ABORDAGEM DIALÉTICA DO LOCAL E DO UNIVERSAL

A consagração de escritores de países periféricos no interior de um sistema literário mundial[21] pode ser examinada a partir da perspectiva de Beatriz

[21] A noção de sistema, emprestada a Antonio Candido, é considerada adequada a este trabalho pela relação orgânica (e não determinada) travada com os contextos histórico-sociais onde se produz literatura. Consideramos mais adequada que aquela de campo literário, tal como concebida por Bourdieu (1996), que caracteriza estruturalmente o "campo literário" como espaço relativamente autônomo de produção e recepção de literatura, dotado de uma lógica e de uma história específica com relação ao campo de poder e ao campo social. No interior desse espaço, a produção de literatura envolveria relações complexas entre os escritores, as editoras, a Academia, os prêmios, a crítica e, por fim, o mercado. O campo literário é pensado por Casanova (2002) como de alcance mundial, um "espaço literário mundial autônomo de literatura", aberto a literaturas periféricas graças a critérios estéticos ou relacionais estabelecidos para a consagração das obras. Como discutiremos ao longo deste trabalho, e em conformidade com Schwarz (2012), embora o critério artístico seja determinante, a consagração do literário, bem como sua produção, vinculam-se estreitamente ao jogo de forças entre centros e margens, político e econômico, existente entre países e culturas em escala global. Além disso, como já

Sarlo e Roberto Schwarz. Ambos refletem sobre o estatuto de universalidade atribuído, respectivamente, a Jorge Luis Borges e Machado de Assis, às custas do apagamento de enraizamentos nacionais. Essas duas posições, ao proporem uma abordagem na qual coexistam o local e o universal, nos possibilitam reforçar a necessidade de uma abordagem dialética, tal qual delineada por Antonio Candido, no exame de romances brasileiros recentes, mesmo que eles não manifestem interesse por tradições locais, como no caso argentino, ou tenham a mesma força representativa de forças sociais, como aquela sutilmente engendrada pelo realismo singular da prosa machadiana.

No livro *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo considera que Jorge Luis Borges passou a ser reputado como universal a partir dos anos 1950, quando suas publicações ganharam repercussão para além da tradição cultural a que o escritor pertencia, e o projetaram naquilo a que chamam de "literatura ocidental". Em uma perspectiva europeia, sua literatura é lida ou conhecida enquanto deslocada da região periférica onde ele produziu sua obra, e este ato de leitura faria justiça somente à faceta que tem preocupações, perguntas e mitos que, aos olhos do Ocidente, seriam universais. Mas isso significa uma perda ao ignorar o trabalho de Borges sobre as tradições no interior da literatura latino-americana e o laço que o unia às tradições rio-platenses, ao século XIX argentino, bem como aos pares intelectuais de seu tempo.

> No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?[22] (SARLO, 1995, p. 3).

Borges seria um escritor universal pelos temas filosóficos, pela relação permanente com a literatura inglesa, pelo sistema de citações, pela erudição extraída de enciclopédias, pelo trabalho de escritor sobre o corpo da literatura

---

afirmamos a partir das considerações de Antonio Candido, o subdesenvolvimento atinge a todos os elementos do sistema literário (autor, obra e público leitor), o que sem dúvida traz consequências para sua consolidação não apenas em termos nacionais, mas também internacionais.

[22] "Não existe um escritor mais argentino que Borges: ele se interrogou, como ninguém, sobre a forma da literatura em uma das margens do ocidente. Em Borges, o tom nacional não depende da representação das coisas, mas da apresentação de uma pergunta: como se pode escrever literatura em uma nação culturalmente periférica?" (Tradução nossa).

europeia e aquilo que ela construiu como o Oriente. Mas se perderia nesta leitura a tensão que percorre a obra do escritor argentino, atravessada por uma fratura a partir da qual várias culturas se tocam e se repelem, em cujo contato tradições orientais desestabilizam as ocidentais, mescladas à dimensão rio-platense de sua obra que irrompe para descentralizar a perspectiva de uma literatura ocidental. Sarlo define a tensão que atravessa a obra de Borges como manter-se em duas margens ao mesmo tempo e busca, na figura do escritor, a coexistência do cosmopolita e do nacional.

> En Borges, el cosmopolitismo es la condición que hace posible inventar una estrategia para la literatura argentina; inversamente, el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales lo habilita para cortar, elegir y recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras, en cuyo espacio se maneja con la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas.[23] (SARLO, 1995, p. 5).

A reputação mundial de Borges teria purgado o escritor de nacionalidade, e esta afirmação é citada na epígrafe de *Leituras em Competição*, de Roberto Schwarz. Nesse ensaio, o autor examina a recepção crítica a Machado de Assis e constata a existência de duas tendências. De um lado, a abordagem nacional, que estuda o escritor como ícone da tradição literária local e examinador contumaz da realidade brasileira; de outro, a leitura internacional que se constitui num duplo movimento de reconhecimento de traços estilísticos universais e de um apagamento das conotações históricas locais. O cerne da questão se encontra em uma concepção dialética da oposição local e universal, na qual coexistem o cosmopolita e o nacionalista, e em um questionamento da noção de universal como critério de consagração.

Desde meados do século passado, o romance machadiano teria principiado a ser reconhecido, principalmente, nos meios acadêmicos de língua inglesa. Dentre os intelectuais brasileiros, teria passado de clássico nacional anódino a dramatizador da experiência brasileira nas contradições peculiares da civilização urbana que aqui se construía. Assim, a originalidade e o engenho

[23] "Em Borges, o cosmopolitismo é a condição que torna possível inventar uma estratégia para a literatura argentina; inversamente, o reordenamento das tradições culturais nacionais é o que o habilita cortar, escolher e recorrer sem prejuízo às literaturas estrangeiras, dentro de cujo espaço o escritor as maneja com a soltura de um marginal que faz livre uso de todas as culturas." (Tradução nossa).

estético da obra ganharam nexo com os descompassos históricos da sociedade, tais como o escravismo, o liberalismo e o clientelismo; o padrão patriarcal; a engrenagem das classes sociais e a inserção brasileira no conjunto mundial das nações.

No âmbito nacional, a emergência de uma obra de primeira linha, equiparável àquelas consagradas nos países do centro, gera o sentido de enigma que brota do interior da sociedade anacrônica. Ao ultrapassar o estado de irrelevância, demonstra a possibilidade de transpor esteticamente uma condição periférica. A obra bem-sucedida é interrogada para se descobrir como nela se articulam a invenção artística, as tendências internacionais dominantes e as injunções sociais e culturais do atraso local, numa estratégia que resvala para o nacional e toma a contramão das teorias artísticas dos países desenvolvidos, onde o estudo de aspectos referenciais ou nacionais em literatura seriam considerados equivocados.

Na contramão dessa orientação, os estudos encontrados em países centrais atuam no sentido de incorporar obras-primas de lugares considerados remotos ao repertório dos clássicos internacionais. Examinam essas obras a partir de tendências críticas como o desconstrucionismo ou o pós-modernismo que, no caso machadiano, exploram a ambiguidade do discurso narrativo ou o ecletismo estilístico de modo a consagrá-lo como universal e moderno, em detrimento das energias do histórico presentes nos seus textos. Essas determinantes são frequentemente deixadas de lado quando se estuda Machado de Assis em contexto estrangeiro, principalmente o norte-americano, o que, para o autor, explica-se pelos contextos políticos da produção crítica e pelas relações de competitividade no interior de um sistema literário mundial.

> Nessa linha, o sucesso internacional viria de mãos dadas com o desaparecimento da particularidade histórica, e a ênfase na particularidade histórica seria um desserviço prestado à universalidade do autor. O artista entra para o cânon, mas não o seu país, que continua no limbo, e a insistência no país não contribui para alçar o artista ao cânon. Pareceria que a supressão da história abre as portas da atualidade, ou da universalidade, ou da consagração, que permanecem fechadas aos esforços da consciência histórica, enfurnada numa rua sem saída para a latitude do presente. (SCHWARZ, 2012, p. 22).

Embora eleve o escritor e o livro e os subtraia de sua condição provinciana, essa universalidade deixa de lado uma leitura que aprofunda a experiência estético-social mantida à margem, em cujo diálogo com a tradição clássica – como aquele criado com a obra shakespeariana – estaria impressa uma problemática particular que funcionaria como *contraestablishment*. Machado seria ao mesmo tempo um cosmopolita conhecedor dos clássicos ocidentais e um escritor movido tanto pelas contradições da sociedade brasileira quanto por sua própria posição no interior de uma nação inculta. A articulação do repertório clássico a realidades sócio-históricas nacionais pelo jogo literário fez com que localismo e universalismo trocassem de posição, quando o caso local ganha universalidade, e o clássico torna-se pitoresco.

O procedimento teria fundo na vivência do intelectual no interior de uma ex-colônia cuja alta cultura tinha caráter antipopular e onde uma cultura hegemônica ocidental era desqualificada pela paisagem social discrepante. A oposição entre local e universal, bem como sua inversão ou questionamento, propõe uma problemática de classes e de inserção internacional da nação periférica, em cujo bojo o "local" se desenha como o atraso do mundo semicolonial, e o "universal" é consagrado ou exemplar, mas incongruente quando aplicado a circunstâncias distintas. "O universal é falso, e o local participaria do universal se não estivesse isolado e posto à parte, um degrau abaixo." (Idem, p. 41). Desse modo, torna-se exposto como, por trás do "universal", existiria um jogo de interesses que faz com que seja consagrado aquilo que corresponde ao *establishment*, relegando a segundo plano as ex-colônias que não se adequam ao padrão.

> Por baixo da engrenagem retórica, lógica e estética do particular e do universal, pressionando-a e dando-lhe verdade, como um imenso subentendido, há luta de classes, luta entre nações, patamares desiguais de acumulação cultural, além de luta artística e crítica. (SCHWARZ, 2012, p. 42).

A inscrição das literaturas de países periféricos no sistema literário internacional também tem chamado a atenção de críticos pós-coloniais como Aijaz Ahmad. Para ele, as literaturas periféricas circulam em âmbito nacional e, ao mesmo tempo, são projetadas globalmente, tanto do ponto de vista editorial quanto literário. Nesse contexto, Ahmad não advoga em favor das literaturas

nacionais, tampouco da universalidade de uma literatura mundial, mas da abertura às literaturas multiculturais. Essa abertura, porém, não acontece sem aclimatação, submetida às traduções nas línguas hegemônicas e aos critérios de escolha e admissão em um circuito global, os quais passam pelo crivo acadêmico e comercial. “Translation and academic consecration may bring such writers into European languages as well but for markets of restricted circulation and relatively modest profitability.”[24] (2010, p. 33).

Nesse contexto, Silviano Santiago examina a recepção da prosa brasileira no exterior e o estranhamento causado pelo seu caráter dúbio, ou anfíbio, como síntese de local e universal. Em *Uma literatura anfíbia*, além de retomar a dialética cara a Antonio Candido, afirma o papel político assumido pelo escritor numa nação subdesenvolvida. Santiago considera como a situação do escritor brasileiro seria excludente tanto no interior da sociedade que prefere os meios audiovisuais ao livro, quanto dentre o público estrangeiro, no caso, pertencente a países de Primeiro Mundo, para quem a coexistência de local e universal pode parecer pouco atraente. Esse leitor seria duplamente exigente, ora sedento de encontrar uma obra onde predomina a Política, ou seja, os miseráveis da população brasileira que chegam a compor uma paisagem exótica a ser contemplada; ora interessado por uma obra puramente estética, onde a Arte solape a representação material.

> Por outro lado, há entre nós escritores que são indiferentes à dupla camada ideológica a que nos referimos no início. Curiosamente, é pela indiferença aos problemas da miséria nacional que chegam a encontrar um público cativo no estrangeiro. Não há como criticar os companheiros de letras que optaram pelo caminho da pureza artística num país onde, por esse ou aquele motivo, não teriam os livros comprados pelos conterrâneos. Vestem-se de anacoretas ou ascetas. Sentem-se tentados pela realidade cruel que os assombra a cada dobrar de esquina e buscam, no entanto, a pureza artística. (SANTIAGO, 2004, p. 70).

O leitor estrangeiro pode se entregar à obra literária pura, que dramatiza os pequenos dramas humanos ou se devota a pensar o literário, desvinculada da cultura nacional, de onde brota uma atitude universalista e aristocrática, na

[24] “Tradução e consagração acadêmica podem trazer os escritores para linguagens europeias, mas para mercados de restrita circulação e modesto rendimento lucrativo.” (Tradução nossa).

qual autor e leitor estrangeiro se unem na apreciação de um livro comprometido com valores fortes e tradicionais da literatura ocidental. Isso não é considerado negativo para o autor, que concebe o território literário sem fronteiras estilísticas ou ideológicas, nem para a literatura brasileira, que se quer tão contemporânea e sofisticada como as demais literaturas do mundo a que pertencemos. Mas ela o faz no mais das vezes de maneira híbrida, ou, novamente, anfíbia, onde a Arte e a Política se encontram.

Essa condição híbrida adviria da dupla tônica da qual a literatura brasileira teria se revestido, entre a carência socioeconômica do país e a análise do reduzido grupo dominante, a burguesia econômica que perpetua formas de mando e governabilidade na América Latina. Assim, os livros apontariam ao mesmo tempo para princípios individualizantes, artísticos, sintonizados com as vanguardas europeias, e para a Política, ao denunciarem literariamente as mazelas do passado colonial e os regimes ditatoriais que assolam a vida republicana. A literatura brasileira seria, pois, local e universal, uma contaminação espúria aos olhos do leitor cosmopolita.

> A contaminação é antes a forma literária pela qual a lucidez se afirma duplamente. A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça. (SANTIAGO, 2004, p. 69).

Ao abordarmos as tensões entre local e universal, temos em mente que esses conceitos podem e devem ser relativizados, considerando os contextos de subordinação cultural que ocultam na representação falaciosa de relações entre iguais que buscam excelência estética. As abordagens de Aijaz Ahmad e Silviano Santiago não deixam de sugerir um certo mal-estar diante do papel ainda secundário desempenhado pelas literaturas periféricas em contexto global, circunstância no interior da qual romancistas brasileiros e latino-americanos ainda buscam reconhecimento em escala global. Portanto, afirmamos que a desconstrução dos princípios de local e universal não seria suficiente para mudar condicionamentos culturais, históricos e políticos, mas fundamental para desnudar conceitos ainda empregados como critério de avaliação ou justificativa de reconhecimento.

Nesse sentido, é interessante observar a crítica à perspectiva de teor universalista tal qual realizada por Eduardo Coutinho. Essa concepção tem por princípio que a literatura transcende as barreiras políticas, étnicas ou linguísticas e articula sua multiplicidade e diversidade como discurso universal da humanidade. Entretanto, essa visão camuflou por muito tempo uma relação hegemônica na qual o universal se identificava com o cânone literário europeu, sendo que os discursos da literatura comparada se voltam a uma nova abordagem[25], descentrada, quando as discussões se debruçam sobre o local e às identidades nacionais e culturais das minorias e dos países periféricos.

> [...] o modelo eurocêntrico até então tido como referência vem sendo cada vez mais posto em xeque e os paradigmas tradicionais cedem lugar a construções alternativas ricas e flexíveis, cuja principal preocupação reside na articulação da percepção dos produtos culturais locais em relação com os produtos de outras culturas, máxime daquelas com que a primeira havia mantido vínculos de subordinação. (COUTINHO, 2003, p. 35).

Sintomática dessa tomada de posição é a revisão do cânone, que se abre a nações periféricas, e a problematização da ideia de literatura nacional diante do caráter híbrido das nações e da América-Latina. A construção do discurso identitário, na América Latina[26], é marcada pela tensão existente entre o olhar do colonizador e o desvio desse mesmo olhar. Na pós-modernidade, percebe-se nos intelectuais latino-americanos o impulso de encarar as questões do continente por sua própria ótica e de se estabelecer um diálogo internacional em pé de igualdade com os primeiro-mundistas. Essa busca de identidade passa por dois temas fundamentais: a mestiçagem e o multiculturalismo.

O tema da mestiçagem como denominador comum conformou, historicamente, a visão de uma cultura que, se não é mais autóctone, tampouco

---

[25] A partir dos anos 1970, os discursos da literatura comparada perderam a coerência de teor universalista, passando a outros, plurais e descentrados, ao sabor das correntes do pensamento como o Desconstrucionismo, a Nova História e os chamados Estudos Culturais e Pós-Coloniais, que têm como corolário o deslocamento do foco de atenção dos estudos, centrados em países europeus ocidentais e na América do Norte, para polos marginais como a Índia, a China, a América Latina e os países africanos (COUTINHO, 2003).

[26] O conceito de América Latina é problemático, dadas as diferenças fundamentais – étnicas, políticas, culturais, sociais, históricas – entre as nações. Porém, existem fortes semelhanças, como o histórico de colonização e a articulação da heterogeneidade, que permitiu a existência desse construto (COUTINHO, 2003).

é europeia. Nesse sentido, os cruzamentos raciais provocaram em todas as esferas uma estilização deformadora dos modelos originários, que consistiria positivamente em um “modo de ser” latino-americano. “Assim, na expressão artística, ‘o desvio da norma’, ou deformação, passa a ser visto como positivo, conferindo à cultura do continente uma inflexão lúdica e paródica.” (Idem, p. 29). Contudo, essa noção começa a ser posta em xeque por seu cunho homogeneizador e conciliador, que nega as diferenças e não abre espaço à expressão das minorias. As abordagens, nesse sentido, apontam para nações híbridas, cujos elementos ultrapassam os indígenas e os europeus – mas se diversificam, ao mesmo tempo em que se cruzam e mudam constantemente. A América Latina passa a ser encarada numa articulação complexa de tradições e modernidades diferentes e desiguais, em distintas lógicas de desenvolvimento.

Essa abordagem também questiona a escolha do cânone e a submissão literária a padrões europeus, o que impediria a valorização das formas populares e orais. Por sua vez, o multiculturalismo tampouco é inócuo. Provém de concepções que foram fortemente influenciadas pelo discurso norte-americano e carece de particularização, tendo em mente o caráter segregador das relações interraciais lá estabelecido. No nosso caso, convém compreender os diversos matizes étnicos que constituem o “europeu”, o “índio” e o “negro”, bem como os choques culturais ocorridos nesse processo e mesmo a segregação desses grupos, que pode obedecer a critérios outros, como a discriminação de classe social.

> Vistas por este prisma, as teorias do multiculturalismo trazem à tona indagações que, ao revelar sua face menos clara, relativizam a ideologia democrática sobre a qual ele se erigiu. Pois, se é fato que o multiculturalismo rejeita toda sorte de assimilacionismo e defende utopicamente a coexistência harmônica de grupos étnico-culturais distintos, se poderia perguntar também se por outro lado ele não estaria a serviço de uma política segregacionista de guetização, que favorece a manutenção endogênica de culturas e se oferece como novo modelo de teor universalizante. (COUTINHO, 2003, p. 56).

Destarte, a pós-modernidade na América Latina só teria validade se pensada como um conceito cambiante e heterogêneo, dadas as condições particulares do contexto ainda marcado pelas relações de dependência, pelo atraso socioeconômico e pelas desigualdades entre as classes sociais.

Entretanto, sobretudo nas últimas décadas, é possível perceber a emergência de traços sociais, culturais e estéticos pós-modernos, o que nos leva a conceber uma pós-modernidade e um pós-modernismo diferenciais. Isso pode ser observado nas sociedades latino-americanas pelo estabelecimento da heterogeneidade e desconstrução de grandes narrativas e pela integração dos países na rede transnacional do capitalismo avançado; no plano literário, percebe-se a presença da mídia extraliterária, a fragmentação do texto, a polifonia de vozes narrativas, o pastiche, a intertextualidade e a consciência metaliterária, entre outros aspectos que nos permitem pensar em uma produção pós-modernista.

Um aspecto importante dessa produção a ser examinado nos romances *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda* é a presença do passado artístico, enquanto traço pós-moderno e possível desvio tributário do atraso local. Esse passado surge igualmente como representação de uma memória subjetiva pelo relato de narradores anônimos que contam as histórias de si e de outros personagens de destinos intimamente relacionados à Segunda Guerra Mundial. No interior de temáticas universais e da combinação intertextual ou paródica de tradições literárias e artísticas estrangeiras, a realidade brasileira subdesenvolvida emerge pelas frestas nas quais se enxerga fragmentos do presente de grandes cidades, onde o atraso enseja a violência ou a desigualdade brutal. Tais proposições preliminares nos conduzem às análises dos romances de Bernardo Carvalho e Michel Laub, nos quais essas questões aqui esboçadas se adensam.

2 A MEMÓRIA DA INCERTEZA E O NACIONAL POR CONTRADIÇÃO

2.1 O MOSAICO FICCIONAL DE *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*

O romance *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho, principia por uma enigmática epígrafe, na qual se anunciam *"[...] estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem* distinto *daquele que os diz e dirigir-se a outro,* distinto *daquele que os escuta."*

Esses "estranhos discursos" são aqueles mencionados por Paul Valéry em *Poesia e Pensamento Abstrato*, ensaio no qual examina a distinção estabelecida entre poesia e prosa, esta última chamada de pensamento. Enquanto a prosa faria referência a um objeto preciso, a poesia expressaria as características sensíveis do signo. A palavra como matéria seria leve quando empregada na linguagem "normal", graças à "*velocidade de nossa passagem pelas palavras*" (1991, p. 203), e resistente quando retirada de circulação e examinada à parte. Então, a palavra expande em sentido, em complexidade. Ao tomar como fim a própria linguagem, a poesia presentifica aquilo que ela evoca, as lembranças e sensações, as "coisas ausentes" resgatadas do nicho da memória onde se ocultavam.

> [...] esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, *a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos*; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profundas e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem ser feitos por *outro* personagem que não aquele que os diz, e dirigir-se a *outro* que não aquele que os escuta. (VALÉRY, 1991, p. 208).

A poesia oscilaria entre voz e pensamento, entre som e sentido, entre palavra e espírito. Seu encantamento ultrapassaria os hábitos da linguagem prática, bem como as necessidades da linguagem abstrata, e proviria desse "ser momentâneo" onde som e sentido têm a mesma importância. Para Valéry, o poético se opõe tanto à simplificação grosseira quanto à especialização crescente das operações verbais e, portanto, o trabalho do poeta reside na

ressignificação da linguagem e daquilo que é nomeado por ela. Porém, deve-se considerar que, apesar das diferenças, poesia e pensamento não se opõem quanto ao grau de consciência exigido para sua elaboração − o manejo da linguagem poética ultrapassa a emoção ou a inspiração para se aproximar do raciocínio lógico exigido pela expressão do pensamento abstrato.

A partir dessas considerações, a epígrafe de *O sol se põe em São Paulo* nos anuncia a intenção de construir um romance de maneira conscienciosa, semelhante à construção poética, na qual se explorariam as possibilidades expressivas da linguagem. Ao estender o primado da linguagem do universo da poesia até a construção verbal do romance, Bernardo Carvalho propõe uma narrativa que não se limita a contar uma história, mas que chama a atenção sobre si mesma, seja quanto à sua construção, seja quanto às capacidades de realização da linguagem ficcional, concebida para além da representação direta da realidade objetiva. Vemo-nos diante de um romance metaficcional, que se abre às possibilidades incomuns da linguagem poética para se tornar "[...] *uma linguagem dentro de uma linguagem.*" (VALÉRY, 1991, p. 208).

Esse efeito é obtido graças à engenhosa construção da narrativa em *mise en abyme*[27], que implica o desdobramento do texto principal em outros secundários, contidos em seu interior. A trama central de *O sol se põe em São Paulo* gira em torno da escritura de um romance, cuja trama por sua vez abre-se a reduplicações graças aos acréscimos surgidos na trajetória do protagonista e nos relatos que ele consegue acessar. Conforme Dällenbach (1977), essa técnica narrativa acarreta o deslocamento do foco da reflexão, que se transfere do tema e da intriga para a história recontada e para o agente da narração. Além disso, no romance em questão, o acumular de tramas e o consequente apagamento daquilo que foi dito têm a incerteza como efeito de sentido fundamental, o que é reforçado pela escolha do ponto de vista.

[27] O termo *mise en abyme* remonta a André Gide, que enuncia na última década do XIX a observação e a produção centrada nos efeitos de espelhamento na literatura e nas artes. Essa reduplicação é analisada em suas representações por Dällenbach, que define as representações "em abismo" como "*tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse*." (1977, p. 52); *"todo espelho interno refletindo o conjunto da narrativa por meio de uma reduplicação simples, repetida ou simulada."* (Tradução nossa).

O sol se põe em São Paulo[28] é narrado em primeira pessoa pelo protagonista anônimo, um aspirante a escritor que testemunha a história de Setsuko, uma imigrante japonesa que o contrata para escrever um romance. O papel de testemunha é reduplicado, pois Setsuko também conta aquilo que testemunhara no Japão. “Viveria como as testemunhas. Viera ao mundo para ouvir. Entendera que as histórias eram sempre as dos outros.” (p. 37).

Desse modo, a alteridade presente na epígrafe de Valéry é representada em uma narração subjetiva, na qual os eventos se revelam conforme as impressões e a restrita ótica de um narrador-testemunha. De acordo com a tipologia de Friedman (2002), o narrador-protagonista se encontra centralmente envolvido na ação e, portanto, limitado aos seus próprios pensamentos e impressões. Ao mover-se para a categoria do “Eu” como testemunha[29], o foco se amplia pelo acesso às ações de outros personagens, mas se restringe pelo alcance ordinário de seus estados mentais. O leitor, por consequência, tem conhecimento apenas dos sentimentos e das percepções do narrador-testemunha, o que leva Friedman a chamar essa perspectiva de “periferia nômade”[30].

A história de Setsuko transcorre entre Osaka, Kyoto e Tóquio nos anos subsequentes à Segunda Grande Guerra. Ela seria a filha caçula de uma família tradicional, mas empobrecida, condenada ao celibato pelo estrito código que determinava ser a filha mais nova a última a se casar. Dois anos após a rendição, o pai a matricula numa oficina de bonecas como uma desastrada reparação, “[...] uma esperança de salvação em meio ao caos, a miragem de um passado idílico de tradições em meio à desilusão do presente.” (p. 35). Lá conhece seu avesso, Michiyo, uma jovem bela e ousada de quem se torna confidente. Michiyo casa-se por conveniência com Jokichi, um homem rico e humilhado por uma covarde deserção, já que o pai enviara um sósia para morrer em seu lugar na guerra.

---

[28] Todas as citações foram retiradas da edição de 2007 e serão aqui indicadas tão somente pelos números das páginas.

[29] “O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa.” (FRIEDMAN, 2002, p. 175 - 176).

[30] Friedman alerta que esse ponto de vista pode não ser tão restrito quanto pode parecer, afinal, o narrador-testemunha pode obter os pontos de vista de todos os personagens da história, inclusive do protagonista, além de poder perceber seus estados mentais por meio de cartas, diários e outros escritos. Este, porém, não é o caso do texto analisado aqui.

Por sua vez, Michiyo mantém uma relação platônica com o antigo namorado, Masukichi, um ator de kyogen homossexual. Setsuko torna-se secretária pessoal de Michiyo e cúmplice de sua intenção de adultério – é ela quem realizará a troca de correspondência entre os amantes. Desenha-se um triângulo amoroso entre Michiyo, Jokichi e Masukichi, três destinos unidos "numa combinação explosiva" (p. 50). O conflito acirra-se com a inversão do vértice desse triângulo: Jokichi passa a ser o objeto de desejo dos amantes. Michiyo demite Setsuko, que conta a história que testemunhara a um "velho escritor" para quem vai trabalhar como secretária. O caso dos três amantes acaba publicado em folhetim e, diante do escândalo, Jokichi desaparece após deixar apenas um bilhete no qual anuncia seu suicídio no monte Koya. A pedido de Michiyo, a publicação é interrompida sem atingir o seu desfecho.

Procurada depois por Masukichi em Tóquio, Setsuko descobre que tanto ela quanto Michiyo estavam enganadas: a relação amorosa entre Jokichi e Masukichi não passara de farsa. Estabelecera-se entre ambos um contrato de honra, no qual Masukichi seria intermediário de Jokichi para recompensar a família de Seiji, o jovem enviado para a guerra em seu lugar. O desaparecimento de Jokichi atordoara a todos e, após contar sua versão da história, Masukichi não é mais encontrado. Michiyo também desvanecera após se mudar para Tóquio. E Setsuko igualmente desaparece depois de contar sua história ao narrador-protagonista, mais de meio século depois. Ao retornar na esperança de conhecer o desfecho da história, o escritor encontra apenas a casa demolida da personagem. "Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui." (p. 92).

Setsuko lhe deixara dinheiro e, como pista, um endereço em Promissão, onde o narrador descobre serem ela e Michiyo a mesma pessoa. Essa revelação põe em xeque tudo que fora narrado antes. O jogo de identidades coloca dúvidas sobre as biografias e as ações, afinal, não sabemos o que se passou com Setsuko e o que coube a Michiyo, além de restarem como incógnitos os paradeiros dos personagens. O escritor da história, como o leitor, é deixado à deriva. "Passei da perplexidade à raiva. Tinha sido enganado, enredado numa história da qual já não podia me livrar. Eu queria o resto, o fim." (p. 94). Nesse romance dentro do romance, Setsuko avisara o narrador que ele próprio estava sendo vítima de um embuste, à maneira dos personagens. "'As pessoas se

enganam', exclamou Setsuko, 'Como é que não vêem o que se passa bem na frente delas?'" (p. 74).

As escolhas de Bernardo Carvalho se revelam engenhosas para uma narrativa na qual a ocultação é fundamental. Os dois primeiros períodos do romance declaram "Não vejo nenhuma metáfora no que digo. É como se tudo estivesse na sombra." (p. 9). A sombra é empregada em seu sentido literal, como obscuridade nos espaços pouco iluminados do romance, onde personagens contam e vivem suas histórias. Ademais, a despeito da afirmativa do narrador, o termo é metáfora da obscuridade de sentido da narrativa, deixada em suspenso entre a verdade e a mentira.

2.1.1 A trama metaliterária e intertextual do romance

Neste romance cuja trama transita entre São Paulo e Japão, o primeiro personagem que se delineia é o narrador: um ex-estudante de Letras, um descendente de japoneses divorciado e desempregado após trabalhar como redator de comerciais em uma agência publicitária. Nesse cenário, a perspectiva de retorno ao Japão dos bisavós[31], como fizera a irmã, surge como a perpetuação do fracasso e do erro, um mergulho no inferno. A ausência de nome próprio significa a falta de pertencimento desse sujeito, que pensa ter "[...] esgotado todas as chances de fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele" (p. 19). Resta a literatura como expressão do desacerto, na qual o narrador encontra ao mesmo tempo o castigo e a redenção.

> A literatura podia ser a minha miragem, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria. No fundo, era nisso que eu acreditava. Escrever em português era para mim uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível escapar ou voltar atrás) e reconhecer de uma vez por todas que estamos amaldiçoados, onde quer que seja. Sempre. E que o Céu é aqui mesmo. (p. 20).

[31] Conforme Nabão (2007), os imigrantes estabelecidos no Brasil passaram a ser chamados *issei*, sendo *nisseis* os descendentes de segunda geração. *Sansei* e *yonsei* significam, respectivamente, a terceira (netos) e quarta (bisnetos) gerações. Como o narrador faz referência a bisavós imigrantes e a pais *sanseis*, acreditamos ser *yonsei* a definição própria para ele na escala de descendência.

Outro aspecto relevante é a caracterização do protagonista como profissional de Letras, que autoriza considerações sobre o estatuto da escrita e do campo literário. Relacionado a isso, espalham-se pelo corpo da narrativa referências a textos literários consagrados no ocidente e, principalmente, no oriente. As primeiras referências a surgirem são *O Casamento do Céu e do Inferno*, de William Blake, e *Borges profesor*, compilação das aulas de literatura inglesa de Jorge Luis Borges. Blake surge como ícone dos incompreendidos nas acaloradas discussões entre o protagonista e seus colegas de faculdade, ocasião em que debatiam a incapacidade de se fazer justiça aos escritores do presente. A crítica seria incapaz de reconhecer as obras independentemente de seus contextos históricos e sociais e seria, desse modo, "[...] uma farsa mais ou menos míope em que a obra servia ou de ilustração para um contexto prévio ou como justificação para estados de espírito criados por aquelas mesmas circunstâncias." (p. 10)

A visão holística de céu e inferno, presente ao longo da experiência do narrador de *O sol se põe em São Paulo*, remonta à percepção de Jorge Luis Borges, para quem Blake que teria sido um escritor incompreendido por seus pares graças a suas ideias heterodoxas. Conforme cita o narrador de *O sol se põe em São Paulo*, "[...] 'para Blake, o que os teólogos costumam chamar de Inferno é na realidade o Céu'" (p. 10). O escritor argentino analisa a conciliação paradoxal entre céu e inferno na obra de Blake e considera como a coexistência de um Deus onipotente e benévolo com a presença do Mal no mundo gerou uma obra na qual "[...] *lo que los teólogos comunes llaman Infierno es realmente El Cielo*, y ahí leemos por ejemplo: 'El gusano partido en dos perdona al arado.' [...]." (HARIAS; MADIS, 2001, p. 213, grifo nosso)[32].

A casa de Michiyo, localizada sugestivamente no bairro do Paraíso, sintetiza esse sincretismo. No coração da cidade de São Paulo sitiada pelos ataques do crime organizado, ergue-se entre os prédios um sobrado esquecido, cuja fachada falsa oculta um oásis nostálgico: uma casa em estilo japonês, antecedida por um pequeno jardim no mesmo estilo. Essa visão idílica, entretanto, remete o narrador à memória dos monumentos japoneses de Bastos,

[32] "[...] aquilo que os teólogos comuns chamam de Inferno é na verdade o Céu, e ali lemos, por exemplo: 'O verme partido em dois perdoa ao arado'." (Tradução nossa).

que para ele seriam “[...] a própria imagem do inferno e dos meus pesadelos de infância.” (p. 27).

Brasil e Japão são o céu e o inferno de *O sol se põe em São Paulo*. O sol poente em São Paulo aludiria, ao mesmo tempo, à imagem do Japão, como a “terra do sol poente”, e à ideia de encontro com a alteridade. A presença da estética arquitetônica oriental no interior da metrópole subdesenvolvida, na tentativa de recriar o paraíso da terra natal, traz consigo o estranhamento que remete à ideia de inferno, paradoxo igualmente desenvolvido na identidade deslocada dos personagens do romance. Além disso, o pôr do sol paulistano carrega não só a presença da sombra, mas também da impostura, já que o esplendor que emerge do ocaso da luminosidade é caracterizado como resultado de uma ilusão. “O pôr-do-sol em São Paulo é reputado como um dos mais espetaculares, por causa da poluição, eu disse ao homem com lábio leporino.” (p. 13).

Dez anos depois de passar as noites com colegas embriagados discutindo literatura, o narrador retorna ao mesmo restaurante obscuro do bairro da Liberdade, o *Seyoken*, e lá conhece Setsuko/Michiyo, a dona do restaurante. Ela emerge da penumbra do ambiente para lhe perguntar se era escritor e, diante da negativa, retruca enigmaticamente: “O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada.” (p. 12). Depois disso, o protagonista torna-se obcecado com a ideia de escrever, diante da suspeita de que a misteriosa mulher que o procurara teria uma história para contar.

> Eu era movido por sentimentos ambivalentes: achava que ela podia me curar do sonho da literatura, mas no fundo queria acreditar que, de alguma maneira, aquela mulher tinha o poder de me transformar num escritor. Só me restava mentir. (p. 17).

Ao mentir, o narrador torna-se escritor. Além de realizar uma defesa incondicional da imaginação na criação literária, é apresentada no romance uma crença na fusão entre arte e vida. Seria exemplar nesse sentido a estapafúrdia tese de mestrado do narrador, que propunha estudar a “literatura como premonição” por meio de escritores mortos à maneira de personagens literários ou semelhantemente a artistas célebres – o próprio narrador estaria disposto a ser o caso nacional. Um caso famoso seria o do escritor-viajante Victor Segalen,

que fora encontrado morto com uma edição das peças de Shakespeare nas mãos e um ferimento no calcanhar, uma reprodução da cena da morte de Gauguin dezesseis anos antes, descrita em detalhes pelo próprio Segalen. Afora o tom de sátira à irrelevância da academia universitária, o tema pesquisado pelo narrador seria revelador de como a arte, em vez de imitar o real, seria uma forma de se adiantar aos fatos e de fazer previsões que soariam disparatadas na vida cotidiana.

> Queria provar a tese de que a literatura é (ou foi) uma forma dissimulada de profetizar no mundo da razão, um mundo esvaziado de mitos; que ela é (ou foi) um substituto moderno das profecias, agora que elas se tornaram ridículas, antes que a própria literatura também se tornasse ridícula. (p. 23).

A narrativa de *O sol se põe em São Paulo* exprime a convicção de que a escrita faz nascer, com o texto, um escritor e um leitor. Afinal, o protagonista se torna escritor a partir do momento em que compõe um romance; por seu turno, o leitor também *escreve*, na medida em que sua interpretação confere ao texto matiz significativo próprio. Esta concepção se aproxima daquela de Barthes em *Da obra ao texto*, na qual o texto literário se afastaria da noção de obra única e seria concebido como entretexto que se estenderia em rede com outros discursos e que poderia até mesmo ser lido sem o autor. Este último não se inscreveria como exterior e anterior à obra, mas ludicamente como personagem, sujeito de papel cuja vida poderia também ser lida como um texto, já que "[...] também o eu que escreve nunca é mais do que um eu de papel." (2004b, p. 72).

A metáfora da contaminação, presente no romance, pode aludir tanto ao caráter "poroso" de personagens que se influenciam mutuamente, quanto ao entretecer de alteridades textuais que Carvalho realiza no seu texto. *O sol se põe em São Paulo* estaria alinhado a uma concepção que afasta o texto literário de obra única e o concebe como artefato de linguagem do qual fariam parte a fragmentação e a relação com outros textos. Esse aspecto é ressaltado por Barthes em *A morte do autor*, ao afirmar que um texto não teria sentido único, mas seria espaço onde se casariam e se contestariam escrituras variadas, dentre as quais nenhuma seria original, as quais comporiam o texto como um "tecido de citações, oriundas dos mil focos de cultura" (2004a, p. 62).

A criação literária nesse romance parte da noção de texto para pensar aquela de obra e explicita como sua estrutura consiste em um cruzamento de superfícies textuais, concebida por Kristeva como "[...] um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior." (2005, p. 66). Com base na teoria de Bakhtin, a autora afirma que todo texto é um "um mosaico de citações", e que só a partir desse reconhecimento se podem deslindar seus sentidos em relação à sociedade e à história. "Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla." (Idem, p. 68)

Essa noção provém de uma alteridade fundante, examinada por Bakhtin sob o conceito de dialogismo[33], no qual os movimentos de linguagem carregam os discursos dos outros. Em *O sol se põe em São Paulo*, por meio da narração feita em discurso indireto, as falas dos personagens se fundem às do narrador, sendo que ele estabelece ao mesmo tempo um diálogo intertextual mais amplo, da literatura com sua historicidade. Textos da tradição ocidental e, principalmente, oriental, são atualizados ao serem reescritos, considerando que, conforme Samoyault, "Em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária." (2008, p. 42).

Segundo Resende, *O sol se põe em São Paulo* seria um romance duplamente exigente, graças à presença de metaficção e intertextualidade. A partir da primeira, são exploradas as possibilidades de narrar uma história, sendo que um deslize de atenção do leitor faria embaralhar os nomes ou as máscaras usadas pelos personagens em seus disfarces. "Nesse romance, mais do que em qualquer outro, a matéria é a ficção, a literatura e, eventualmente, a reflexão sobre a literatura." (2008, p. 90). A segunda propõe o desafio de deslindar as

[33] Bakhtin não emprega o termo intertextualidade, mas dialogismo, para significar níveis de diálogo que desembocam na produção de enunciados verbais. Parte da formação dialógica da consciência humana para a constituição dos enunciados, particularmente os ficcionais, como o romance de Dostoiévski, para conceber sua construção dialógica em diálogos nos quais personagens representam concepções do mundo social em inter-relação. Bakhtin também pensa os textos ou enunciados em diálogo de concordância e discordância com outros existentes, sem que a citação signifique cópia de outrem – ela é sempre ressignificada pelo novo contexto. "As unidades de comunicação verbal, os enunciados completos, são irreproduzíveis (embora possam ser citados), estão ligados entre si por uma relação dialógica." (1997, p. 359).

obras literárias de que a narrativa se alimenta, “[...] especialmente da pouco conhecida de nós literatura japonesa, acrescentada de referências a textos do próprio Bernardo Carvalho.” (Idem, p. 92).

Esses dois expedientes estão presentes desde o princípio do relato de Michiyo, que adverte sobre o caráter de fingimento daquilo que começa a narrar “A literatura não é o que se vê. A literatura se engana.” (p. 31). Antes disso, ela se certifica de que o escritor não conhece literatura japonesa, como se quisesse ocultar sua fontes. A contrariedade expressada à menção do nome de Yukio Mishima e seu romance *Confissões de uma Máscara* e, depois, as coincidências que envolvem a obra de Junichiro Tanizaki, particularmente o romance *As irmãs Makioka*, anunciam a complexidade da trama intertextual realizada. *O sol se põe em São Paulo* não apenas reúne aspectos da literatura desses escritores, mas também os apresenta como personagens do romance, num procedimento comum a narrativas intertextuais (VEJMELKA, 2013).

> Assim, a literatura de Junichiro Tanizaki, autor de *As irmãs Makioka*, de 1943, livro que mereceu importante resenha de Bernardo Carvalho, as narrativas de Yukio Mishima, o medieval *Conto de Genji* e os trágicos enredos do teatro Nô incorporam-se à narrativa, como também ao romance cola-se um trecho de crônica publicada em *O mundo fora dos eixos*, aí fazendo parte da ficção. (RESENDE, 2008, p. 92).

A referência a Yukio Mishima traz consigo o tema do suicídio e da indissociação entre arte e a vida. Segundo Kato (1983), Mishima foi um glorificador da morte e do erotismo que espetacularizou sua vida e sua morte, um suicídio ritual (*seppuku*) cometido à moda dos samurais. Semelhante à tese de literatura como premonição do narrador, Mishima chegou a encenar como protagonista a filmagem de um de seus contos, *Patriotismo*, no qual um jovem oficial comete suicídio ritual em homenagem ao Exército Imperial (RIMER; GESSEL, 2011). A morte desse escritor seria semelhante ao suicídio forjado de Jokichi que, segundo um *sushiman* do Seyoken, cometera um *seppuku* no monte Koya. Ao perguntar a causa desse suicídio, o narrador ouve do empregado do restaurante a ambígua resposta: “Dizem que foi a literatura.” (p. 16)[34].

[34] A partir dela, podemos entender tanto que a publicação de um folhetim literário causou a morte de Jokichi; quanto que, encenada num romance, a morte desse personagem se deve à escritura em si.

O romance mencionado a Michiyo, *Confissões de uma máscara*, narra o amadurecimento de Kochan, um jovem às voltas com a homossexualidade durante a Segunda Grande Guerra. Fascinado pelo corpo masculino jovem, o narrador-protagonista tenta ter relacionamentos sexuais e afetivos com mulheres sem sucesso, ao mesmo tempo em que encontra fuga e consolo no culto da morte e do sacrifício. Uma identidade possível com *O sol se põe em São Paulo* se encontra na dubiedade da persona de Masukichi, um homossexual que tem uma relação sádica e platônica com Michiyo, tal qual se desenrola a ligação entre Kochan e a jovem Sonoko. No romance de Mishima, a máscara e o teatro como metáforas aludem tanto ao caráter de fingimento das relações de Kochan, que reluta em se admitir como um "invertido", quanto ao espírito mesmo das relações humanas.

> Todos dizem que a vida é um palco de teatro, mas poucos são os que ficam obcecados com esta idéia, pelo menos tão precocemente como eu fiquei. Desde os últimos anos da infância que eu estava firmemente convencido de que assim era e que eu próprio teria um papel a desempenhar nesse palco, sem nunca ser obrigado a revelar o meu verdadeiro eu. (MISHIMA, 1995, p. 111).

Destacamos aqui a apropriação de elementos do teatro tradicional japonês na trama de *O sol se põe em São Paulo*, bem como a menção a alguns de seus textos clássicos. Conforme Chiarelli (2007), o teatro nomeia uma visão de mundo recorrente na obra de Bernardo Carvalho, onde imposturas e farsas se sucedem. Nesse sentido, são fundamentais para o romance três formas teatrais tradicionais japonesas, o nô, o kyogen e o bunraku. A primeira surge na descrição de Michiyo, como uma bela mulher japonesa que envelhecera sem perder a altivez de tempos passados, enigmática por sua imponência e traços pouco orientais. Vestido de seda azul-escuro, seu corpo magro não se distingue na sombra. Destacam-se seus olhos não tão amendoados, mas "[...] inchados, intumescidos, como nas máscaras de teatro nô, como se ela tivesse acabado de acordar ou estivesse chorando." (p. 12).

> Era uma velha de cabelos grisalhos e escorridos, presos num rabo-de-cavalo que lhe dava uma aparência escolar, um vestígio anacrônico da juventude distante, como se uma jovem atriz

> tivesse se maquiado para interpretar uma anciã no teatro. (p. 11).

O nô e o kyogen[35] têm origem comum e são encenados no mesmo palco, *grosso modo*, o kyogen seria uma versão cômica do solene nô[36]. Teatro de máscaras centrado no canto e no bailado, o nô consiste em um teatro hermético, onde as palavras são explicadas pela ação dos atores. Segundo Giroux (1989), caracteriza-se pela centralidade em torno de um personagem, enquanto o kyogen é feito da relação antagônica entre eles. O kyogen desenvolve-se através dos diálogos entre os personagens e dos acontecimentos cômicos surgidos em situações do cotidiano[37]. Não recorre a máscaras, exceto para os personagens secundários de deuses, velhos, animais e insetos.

Além de aludir a uma forma teatral marcadamente simbólica, a referência ao teatro nô guarda um elogio à sombra como elemento definidor da cultura japonesa. Essa interpretação provém do ensaio de Junichiro Tanizaki, *Em louvor da sombra*, citado em diferentes ocasiões pelo narrador-escritor de *O sol se põe em São Paulo*. Nesse ensaio, Tanizaki descreve como a luminosidade obscura do nô, os quimonos desenhados, a limpeza do rosto, mãos e pescoço elevam os atores a uma beleza inefável, transcendental. Seria distinto do kabuki, considerado sua forma ocidentalizada ou moderna, caracterizado pela iluminação direta do palco e pela vulgaridade dos gestos e da caracterização do ator.

> Num ensaio muito conhecido, *O elogio da sombra*, publicado em 1933, quando já tinha trocado Tóquio pelo Kansai e seus interesses literários migraram das influências ocidentais para as tradições japonesas, o escritor dizia: ‘Se, por alguma infelicidade, o teatro nô viesse [...] a recorrer aos meios modernos de iluminação, é certo que, sob o choque dessa luz brutal, suas virtudes estéticas iriam pelos ares. É, portanto,

[35] Ambos são teatros da época Muromachi (séc. XIV a XVI) e tiveram origem no sangaku, teatro circense de origem chinesa (GIROUX, 1989).

[36] O personagem de nô é geralmente uma figura histórica e as peças são inspiradas nas lendas e contos japoneses, particularmente os clássicos *Contos de Genji* e *Contos de Heike*. *Os Contos de Genji* (século XI), de Murasaki Shibiku, retratam, através da vida amorosa do príncipe Hikaru Genji, a vida palaciana da época Heian (séculos VIII a XII). *Os Contos de Heike*, escritos na época Kamamura (século XIII), narram a luta entre o clã Genji e o clã Heike, enfocando a derrota deste último. (GIROUX, 1989).

[37] Conforme Giroux (1989), a principal característica do kyogen é a representação de conflitos da vida cotidiana, e os temas recorrentes seriam a relação entre patrões e empregados, o *nariagari* (o empregado tenta ludibriar o patrão), a proliferação de trapaceiros e os desenganos amorosos.

> absolutamente essencial que o palco do nô seja mantido na sua obscuridade original. (p. 112).

Segundo Junichiro Tanizaki, a beleza japonesa se revelaria na obscuridade, onde se destacam os detalhes luminosos dos objetos, o místico e o zen, conjuntamente aos sentidos aguçados do tato, visão, audição e à irmandade profunda com a natureza. Por meio da arquitetura tradicional, Tanizaki revela como seus antepassados foram obrigados a habitar cômodos escuros, mas descobriram beleza nas sombras e, com o tempo, ela passou a ser proposital graças ao uso de iluminação indireta e ao revestimento de papel (*shoji*) nas janelas. No pensamento de Tanizaki, a luminosidade é metáfora da mentalidade ocidental, obcecada pelo progresso e pela racionalidade, exigentes de claridade. Seria oposta à cultura japonesa, sintetizada pela apreciação da sombra, como aquela projetada pelos shojis no interior dos aposentos de maneira a causar indistinção entre aquilo que é claro ou escuro.

> Creio que nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável. E se a claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente. (TANIZAKI, 2007a, p. 48).

O emprego da sombra como ambientação e como metáfora é um aspecto de apropriação cultural de *O sol se põe em São Paulo*, que segundo Vejmelka incorpora as categorias estéticas da “obscuridade”, da “sombra”, da “incerteza” e da “insinuação” como parte de sua composição estrutural. “Todos os planos narrativos do romance representam uma escrita sobre segredos e mistérios que, ao final, não podem nem devem ser desvelados ou explicados.” (2014, p. 219). As reflexões a respeito do nô dialogam com aquelas do kyogen, descrito no sentido de farsa na qual seria perscrutada a natureza das relações humanas na forma de comédia sutil, “[...] que se servia das formas mais hieráticas de representação, o contrário da graça para fazer graça.” (p. 123).

> Repetiu: “Kyogen”. Era o título da história que o escritor abandonou no nono capítulo, a pedido de Michiyo. “Kyogen, como no teatro?”, perguntei. “Como no teatro. Kyogen quer dizer

> farsa, artimanha, simulação. Esse romance que nunca foi escrito e que nunca terminou", disse Setsuko. (p. 84).

Kyogen era o nome do folhetim escrito pelo "velho escritor" que desencadeara o desfecho fatal daquilo que começara como uma história sentimental. O fingimento e o engano são cerne do enredo de Michiyo, a começar pela história de Jokichi e de sua deserção. Filho único de família abastada, Jokichi seria um potencial protegido contra a guerra, se não tivesse se alistado para fugir ao afeto sufocante do pai. Para protegê-lo, o pai o envia a Matsumoto, onde Jokichi vai anonimamente cuidar das terras do avô. Quando retorna, ao cabo da guerra, além de velar o pai morto em um incêndio causado pelos bombardeios, descobre a impostura que salvara sua vida. O pai de Jokichi enviara um empregado em seu lugar, com o seu nome, e este morrera em Java, em 1945.

O processo para reaver a identidade causara em Jokichi um forte sentimento de desonra. Acusado de covarde deserção, nem o suicídio ritual poderia salvá-lo. Ele tenta recompensar a família de Seiji, o sósia morto, mas é rejeitado. Isola-se do mundo e afunda-se nos negócios do pai, até conhecer Michiyo e apaixonar-se. Subserviente, é manipulado por ela e pela família, que tem interesse em um casamento com um homem rico, mesmo que desonrado. A família de Michiyo se encontrava arruinada financeiramente e precisava encontrar um marido para a jovem, que voltara a se encontrar com Masukichi e se envolvera por sua causa em situações degradantes.

A farsa desse casamento de conveniência, entre um homem desonrado que perdera sua identidade e uma mulher com intenções de adultério, sofre uma reviravolta com a aproximação entre Jokichi e Masukichi. Embora depois seja revelada a natureza dessa relação como um acerto de contas entre Jokichi e a família de Seiji, por meio da atuação de Masukichi, permanece a sugestão de uma intenção amorosa por parte do ator de kyogen. Afinal, além do impulso de perdoar a traição do desertor, o trabalho como benfeitor junto à família do sósia "[...] foi a maneira de Masukichi se manter próximo ao marido de Michiyo." (p. 89).

> Masukichi era um rapaz sem dinheiro. Seu tio-avô fora um célebre ator de kyogen, a versão cômica do nô, em que as

> fraquezas humanas são tratadas pelo humor, gênero que, embora popular na sua origem, na época era dirigido a um público cada vez mais restrito, em apresentações circunscritas aos templos e aos poucos teatros especializados, já que o Japão se abria ao Ocidente e muitas das antigas convenções pareciam ultrapassadas. (p. 52).

Masukichi provinha de uma família de atores de kyogen banida dos teatros de Osaka. Afora os desenganos com o teatro e a falta de perspectiva, foi mandado para a guerra, mas sobreviveu ao massacre da batalha de Okinawa. Um jovem ator sem dinheiro, é um pária da sociedade japonesa que se vinga da arbitrariedade da guerra ao humilhar a moça de família ultranacionalista. Aproxima-se de Michiyo para desprezá-la, sem nunca consumar o romance entre os dois. É um personagem dúbio, belo e sensual, andrógino e sórdido, cuja presença no romance basta para "[...] criar uma tensão fantasmagórica e perturbadora" (p. 57).

> Era melhor ator na vida. E já ali, no silêncio, a observá-lo dissimuladamente, Setsuko começava a entender que não podia resistir. Teria que contracenar com ele. A simples proximidade do ator de kyogen também a transformava numa espécie de atriz. Tudo funcionava por contaminação. (p. 58).

A comparação de Masukichi com os efebos do teatro nô, que interpretavam mulheres e seduziam os espectadores, ao mesmo tempo em que reapresenta um dos temas presentes na literatura de Junichiro Tanizaki[38], reforça o caráter ambíguo e sensual do personagem. A encenação em kyogen de *Espelho do amor entre homens*, de Ihara Saikaku, sugere a temática homossexual do romance. Esse texto clássico narra a história de um samurai decadente que se apaixona por um pajem e que, após abandonar sua vida e passar a viver nas ruas, reencontra seu amor transformado num jovem guerreiro que precisa matar para completar seu aprendizado. O mendigo aceita ser decapitado pelo jovem samurai como prova de sua devoção. Ao reconhecer o

[38] Tanizaki trata do poder sedutor desses atores no romance *Diário de um velho louco* e no ensaio *Em louvor da sombra*, onde reforça o papel da obscuridade para o convencimento dos espectadores a respeito da feminilidade desses homens. Neste último texto, afirma que "E se o ator é jovem e belo, a cor e a textura fina e brilhante da pele da face destacam-se, resultando numa aparência sedutora diferente da feminina, fato que me leva finalmente a compreender: ali está a razão pela qual antigamente daimios perdiam a cabeça por seus pajens belos e jovens." (2007a, p. 29).

mendigo que decapitara, o antigo pajem abandona a vida de guerreiro e se recolhe a um mosteiro nas montanhas. O desfecho dessa história precederia o suposto envolvimento de Jokichi e Masukichi no romance, além de anunciar um desfecho igualmente trágico, diante do suicídio de um dos amantes.

Porém, não há propriamente envolvimento amoroso entre Jokichi e Masukichi, como Michiyo acreditara. Tampouco Jokichi se suicidara, como se descobre nos desdobramentos finais de *O sol se põe em São Paulo*, mas fugira com o nome falso de Teruo para Promissão, para onde também se evadira o escritor Yukio Mishima, enquanto personagem do romance. Podemos afirmar que o kyogen é transposto para o romance no sentido de uma farsa inicialmente risível – o malfadado triângulo amoroso no qual o marido traído se torna objeto de desejo – que se torna tão solene quanto complexa pelo seu inusitado desdobramento de imposturas. A última delas é o disfarce usado por Michiyo para contar sua história – inicialmente ao "velho escritor", depois, ao narrador.

O jogo de enganos estabelecido entre os personagens provém do distanciamento entre eles, representado pela metáfora da amputação. Michiyo narra a Masukichi na derradeira carta: "Você me mostrou o engano, a fantasia em que eu vivia. [...] Mas depois daquele dia nunca mais pude deixar de vê-lo só, separado de tudo que o cercava, como eu e Jokichi, nós três, sozinhos, amputados uns dos outros e de todo o resto." (p. 139). Além do sentido de comédia sutil, o kyogen é apresentado no romance como um teatro enigmático, tal como percebido pelo narrador em sua experiência no Japão, onde assiste a uma peça em Tóquio. "Tudo era lento demais. Tudo vinha do texto." (p. 123).

> A ação era simbólica. Tudo passava pelo texto. Não havia ação ou gesto que me desse alguma pista para compreender o que estava vendo. Sob meus olhos, os personagens conviviam como se estivessem em planos separados, uns não viam os outros. E eu não entendia nada. (p. 123).

Em *O sol se põe em São Paulo*, o kyogen é atualizado para espelhar a experiência do narrador – e do leitor – que se sente enredado em uma trama feita de embustes. A metáfora recorrente da máscara remete ao fingimento entre personagens amputados, cujas mentiras levam-nos a destinos malfadados. A recorrência do tema da mentira apaga a noção de uma "verdade ficcional" para explicitar o caráter de fingimento da própria ficção. Tanto o nô quanto o kyogen

são textos concebidos pelo narrador como *uma linguagem dentro de uma linguagem,* e sua transposição no romance é elemento de composição de uma construção ficcional que chama a atenção sobre as possibilidades e limitações da linguagem ficcional na representação do mundo sensível e/ou de uma narrativa coerente.

Os personagens são construídos como atores, cujas máscaras aludem às transformações de suas identidades, ou como marionetes de forma a expressar as relações de força existentes entre eles. O tema da manipulação aparece na comparação com o bunraku, o teatro de bonecos japonês. Michiyo não apenas trabalhou numa oficina de bonecos, como também foi manipulada como uma marionete por Jokichi e Masukichi. “Michiyo não passava de uma atriz coadjuvante, um joguete, como um boneco de bunraku na mão dos verdadeiros atores, os marionetistas vestidos de preto que lhe insuflam vida com suas manipulações.” (p. 59). O narrador do romance assim ultrapassa a comparação já existente em Tanizaki (2007a), para quem bonecos de bunraku seriam semelhantes a mulheres japonesas tradicionais, das quais se pode enxergar apenas a cabeça e as mãos, recato que se estende a sua vida reclusa e ao seu tipo físico delicado.

Bernardo Carvalho disserta na crônica *As obrigações do desejo* sobre essa forma teatral, inspirado pelo romance *Há quem prefira as Urtigas*, de Junichiro Tanizaki. O romance conta a história de um casal à beira do divórcio que repensa a “farsa do seu casamento” enquanto assiste a uma peça de bunraku, *Os Amantes Suicidas em Amijima,* de Chikamatsu Monzaemon. O espetáculo conta do amor impossível entre um comerciante casado e uma prostituta, cujo desenrolar levará ambos ao suicídio. Para Bernardo Carvalho, os bonecos de bunraku não passariam de corpos inertes manipulados por forças exteriores, os atores-manipuladores que seriam para ele a encarnação do desejo.

> Um dos elementos dramáticos recorrentes nessas peças é o *michiyuki*, a viagem dos amantes para a morte, símbolo de sua entrega ao desejo e da prevalência do desejo sobre todas as coisas [...]. O *michiyuki* é um momento onírico (por oposição ao realismo que o precede) em que o autor descreve os personagens e o espectador finalmente simpatiza com eles e

> entende seus atos. É o ritual pelo qual recuperam a dignidade perdida. (CARVALHO, 2005, p. 82).

O termo *michiyuki* é semelhante ao nome Michiyo, e podemos arriscar uma correspondência entre eles baseada na trajetória da personagem. Residiria nas peças de bunraku uma moral em que desejo e obrigação se opõem apenas em nível aparente, "pois no fundo são curiosamente complementares" (Idem, p. 82). A prevalência do desejo move Michiyo pela trama, primeiramente em direção a Masukichi, depois de volta a Jokichi e, por fim, à casa do "velho escritor" para quem narra sua história como forma de vingança. Este ancião morava em Kyoto, nas proximidades do bosque Tadasu-no-Mori, nome que significa sugestivamente "onde as mentiras se revelam". Ao procurá-lo para lhe dizer que nada do que dissera era verdadeiro, Michiyo ouve uma resposta que elogia a natureza da ficção como invenção: "Só me interessam as mentiras" (p. 84).

> Tanizaki de fato havia se mudado para Kyoto depois da guerra, em 46, e viveu nos arredores de Tadasu-no Mori e do templo Shimogamo, como o escritor da história de Michiyo (Setsuko). Não podia ser mera coincidência que o que ela narrara na casa do Paraíso, a qual já não existe, parecesse tanto com esses romances. (p. 101).

Esse velho escritor é Junichiro Tanizaki[39], a quem Michiyo teria auxiliado na tradução dos Contos de Genji para o japonês moderno. Além de personagem de *O sol se põe em São Paulo*, a literatura de Tanizaki permeia todo o romance, pela sombra como metáfora estruturante da narrativa e pela presença de temas recorrentes em seus romances, como triângulos amorosos que se desdobram de modo inusitado, os casamentos de conveniência, a importância do teatro na vida social, os enganos entre personagens e as transformações do Japão diante

[39] Junichiro Tanizaki nasceu em 1886, em Tóquio, onde estudou literatura na Universidade Imperial até ser expulso por inadimplência. Começou a escrever cedo, de início sofreu influência de Baudelaire e Poe, entre outros, e participou da escola Tanbiha, que valorizava a "arte e beleza acima de tudo" e se colocava contra o objetivismo da época. Após a destruição de sua casa durante o forte terremoto que atingiu a capital japonesa em 1923, o autor deixa sua segunda esposa e filha e muda-se para Ashiya, na região de Kyoto e Osaka. Volta-se à preservação da língua e cultura tradicionais do Japão, interessando-se sobretudo pela literatura medieval de Murasaki Shikibu (século XI), cujo monumental *Genji Monogatari* traduziu para o japonês moderno. Tanizaki faleceu em 1965, aos 79 anos. Dentre suas principais obras estão *Naomi* (1924), *Amor Insensato* (1924), *Voragem* (1928), *Há quem prefira urtigas* (1930), *As irmãs Makioka* (1948), *A chave* (1956) e *Diário de um velho louco* (1962). (TANIZAKI, 2007c).

dos processos culturais de ocidentalização. O leitor de *O sol se põe em São Paulo* "[...] pode identificar tópicos como os sentimentos contraditórios, as obsessões sentimentais e sexuais, o fingimento existencial dos protagonistas e também dos narradores, e a daí resultante ambiguidade do discurso narrativo." (VEJMELKA, 2014, p. 217).

Além do ensaio *Em louvor da sombra*, o narrador menciona os romances *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*, sendo que este último aparece de modo mais recorrente na trama. O romance *A chave* é uma narrativa em primeira pessoa construída sobre os diários de um homem de meia-idade e de sua esposa Ikuko, que se engajam em jogos sexuais dos quais participa um terceiro elemento, Kimura, um homem interessado na filha do casal. Como desconfiam de que são lidos um pelo outro, os protagonistas ocultam suas intenções mesmo em seus diários. Existem, no romance, dois elementos importantes à história de *O sol se põe em São Paulo*, a farsa e o jogo de identidades, já que os cônjuges escondem um do outro as intenções que permeiam suas práticas sexuais, realizadas enquanto Ikuko está semiconsciente pelo abuso de álcool. Ikuko se envolve com Kimura e o marido anônimo escreve: "No entanto, apesar do esforço para dissimular, ficara especialmente claro para mim desde aquela outra noite que era tudo uma grande farsa." (TANIZAKI, 2000, p. 65). Os personagens de *A chave* enganam e manipulam uns aos outros sistematicamente, como em *O sol se põe em São Paulo*, até causar a morte de um deles. Contudo, deve-se observar que os personagens de *A chave* são movidos exclusivamente pelo desejo e pela degradação sexual, o que não acontece no romance de Bernardo Carvalho.

Esses dois temas caros a Tanizaki também movem o romance *Voragem*, construído pelo monólogo em primeira pessoa da protagonista Sonoko que, semelhantemente a Setsuko/Michiyo, conta sua história a um escritor. O relato é complementado por meio de cartas, documentos e pela descrição de fotografias dos personagens, quando entra em cena a voz do narrador-escritor. Reaparece o tema do triângulo amoroso, inicialmente envolvendo uma relação entre mulheres, Sonoko e Mitsuko, que abriga um terceiro elemento, ora o amante de Mitsuko (Watanuki), ora o marido de Sonoko (Eijiro). Esta narrativa igualmente aborda o tema do fingimento e da mentira como importantes para a condução de uma história na qual os personagens gradativamente se

corrompem pela paixão até o desfecho trágico. Para isso, cumpre papel importante a publicação da história em um jornal, como vingança de Watanuki ao ser preterido por Mitsuko, o que causa o suicídio de Mitsuko e Eijiro. Tal como Michiyo, Sonoko sobrevive para contar sua história.

Bernardo Carvalho afirmou ter se inspirado em *Voragem* para compor um triângulo amoroso onde estivesse presente a paixão homossexual, introduzindo o amor entre homens (SIMÕES, 2007). Além disso, limitou as relações entre eles ao platônico e subverteu-as, ao torná-las dívidas de vingança e de honra. Por fim, a importância da publicação de uma história causa no romance de Tanizaki a morte de personagens, enquanto que, no romance de Bernardo Carvalho, desencadeia uma falsa morte ou uma nova farsa, portanto.

Embora esse romance não seja mencionado, supomos aqui que Bernardo Carvalho possa ter se inspirado em *Diário de um louco* para compor os nomes de Setsuko e Jokichi. No romance de Tanizaki, Satsuko e Jokichi têm um casamento de fachada e apenas permanecem juntos por razões práticas e da moral familiar. Tal como o personagem homônimo, o Jokichi de *Diário de um louco* é um atarefado homem de negócios. Já Satsuko é uma japonesa liberal para seu tempo que, como Michiyo, usa roupas e maquiagem à moda ocidental. Como observa a Setsuko de *O sol se põe em São Paulo*, “Michiyo a esperava do lado de fora, vestida à moda americana, à maneira das secretárias dos escritórios da ocupação aliada’” (p. 38). No romance de Tanizaki, o pai de Jokichi se apaixona pela nora extravagante e ocidentalizada, o que mais rapidamente o leva a um estado de decrepitude física e mental.

> Muito naturalmente, a função de me atender no banho e no quarto coube a Satsuko. Para cuidar de mim durante o banho, ela vestia uma camisa pólo azul com uma estampa da torre Eiffel e uma calça três quartos modelo toureador, sua silhueta me parecendo maravilhosamente esguia e sedutora. (TANIZAKI, 2007b, p. 50).

A narrativa de *O sol se põe em São Paulo* esboça a transformação dos costumes no período do pós-guerra e no tempo atual, quando o escritor viaja ao Japão e observa a curiosa fusão entre Ocidente e Oriente nos ambientes e vestimentas. A ocidentalização do Japão é um tema importante na literatura de Tanizaki e se manifesta por meio dos conflitos que assaltam os protagonistas de

romances, às voltas com a derrocada de valores tradicionais da sociedade japonesa (TANIZAKI, 2007c). Esse tema é fundamental em *As irmãs Makioka*, novela que gira em torno do casamento arranjado da protagonista Yukiko em meio à decadência moral e econômica da família Makioka. Por meio de uma prosa realista, em terceira pessoa, Tanizaki apresenta os princípios tradicionais japoneses, ao mesmo tempo em que escreve sobre sua inviabilidade, encenando assim uma sutil discussão dos costumes, da cultura e das relações sociais num país em modernização.

Publicada originalmente em três volumes [1944 - 1948], *As irmãs Makioka*, ou *Sasameyuki*[40], transcorre no Japão, entre Kyoto, Osaka e Tóquio, durante os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. O centro da trama é Yukiko, uma retraída mulher solteira que participa de sucessivos rituais de encontros para encontrar um marido e permitir que sua irmã caçula, Taeko, também possa ser encaminhada. Tsuruko seria a irmã mais velha, uma matrona submissa ao marido Tatsuo, aquela que carrega nas costas o peso da tradição. Sachiko é uma mulher descontraída e emotiva, aquela que, embora casada, leva uma vida mais leve. Yukiko é a mulher solteira japonesa culta, prendada, exímia cuidadora, que se deixa levar pelas convenções familiares sem reagir. Já Taeko é uma moça independente e ocidentalizada, que desobedece ao destino casadouro das irmãs e acaba por cair em uma vida dissoluta. Afirmamos que as irmãs Makioka representam matizes da mulher japonesa em um momento de transição. A descrição das três últimas é ilustrativa dessa concepção.

> Pelo tipo de vestuário e complementos que usavam, assim como pela aparência geral, Yukiko teria gosto genuinamente nipônico, e Taeko, gosto ocidentalizado. Já Sachiko seria considerada um meio-termo entre as irmãs. Taeko tinha olhos bem definidos num rosto arredondado e físico robusto com ele condizente, enquanto Yukiko, ao contrário, possuía rosto fino e corpo esguio. Quanto a Sachiko, constituía outra vez uma mistura das melhores características desses dois tipos físicos opostos. Taeko usava quase sempre roupas ocidentais, Yukiko, quimonos, enquanto Sachiko vestia roupas ocidentais no verão e quimono nas demais estações. (TANIZAKI, 2007c, p. 47).

[40] "Yukiko, a terceira das irmãs Makioka, é a personagem mais emblemática, a guardiã dos costumes e tradição. Não é por acaso que uma partícula do seu nome compõe o título original do livro Sasameyuki – neve fina, aquela última a cair no inverno, símbolo derradeiro de um Japão não ocidentalizado." (TANIZAKI, 2007c).

A novela de Tanizaki surge em *O sol se põe em São Paulo* como semelhante à história de Setsuko/Michiyo, enquanto referência do narrador e elemento desencadeador de um encontro importante para o desenrolar da trama. Setsuko afirmara ao narrador ter lido *As irmãs Makioka* e se identificado com as personagens de imediato, "Via correspondências sem fim com a própria vida. A começar pelas relações familiares, sobretudo com as irmãs. Aquele era o seu mundo." (p. 81). De fato, a composição dessa personagem conjuga a condição da caçula Taeko, que não pode se casar, ao caráter recatado de Yukiko. Por sua vez, Michiyo submete-se a um casamento arranjado como esta última, mas possui a inteligência e rebeldia da irmã caçula. Tanto Michiyo como Taeko seriam personagens desajustadas que se envolveram desde a adolescência com homens corrompidos – Michiyo, com Masukichi, e Taeko, com Okubatake.

Contudo, *O sol se põe em São Paulo* desvencilha-se da trama amorosa inicial para abrir-se aos desdobramentos da farsa encenada por Jokichi, numa narrativa descentrada e metaficcional que se projeta no presente, quando um narrador anônimo busca fechamento para a história iniciada pelo Tanizaki ficcional. Bernardo Carvalho afirma, em um artigo quando do lançamento do romance, que planejara ecoar a literatura de Tanizaki sem fazer disso um pastiche. "Quem o faz é Setsuko, que não é escritora, gostava também de Tanizaki, e narra sua história totalmente contaminada por ele. É um personagem de ficção que faz o pastiche dentro do romance" (SIMÕES, 2007, s.p.). Bernardo Carvalho também afirma ter se inspirado em um episódio que acontecera com ele, narrado na crônica *Estranhos no trem*[41]. Esse acontecimento é contado em *O sol se põe em São Paulo*, em mais um caso de correspondência entre arte e vida ensejada pela literatura.

No romance, o narrador conhece uma professora universitária de canto nô graças ao interesse comum pela leitura da novela de Tanizaki. Da conversa desajeitada num trem surge um convite para um jantar, que depois se revela ser motivado pelo interesse em lhe apresentar uma possível pretendente em casamento, tal como acontecia na novela de Tanizaki. Na crônica, o narrador autobiográfico também conta de uma viagem de trem na qual conhece uma

[41] Publicada na Folha de São Paulo e, depois, reunida em *O mundo fora dos eixos* (2005).

professora de canto kabuki, motivada pela leitura de *As irmãs Makioka*. Este narrador é convidado para jantar quando retornasse de sua pesquisa sobre Junichiro Tanizaki, sem que houvesse a intenção de lhe arranjar um casamento. Apesar disso, ambos os narradores fazem considerações semelhantes sobre seus anfitriões e são assaltados pelo temor irracional de que estivessem prestes a sofrer um atentado.

> (no romance) O marido sentou comigo à mesa, enquanto a mulher terminava de preparar o jantar na cozinha. Estávamos cercados de cristaleiras. Havia um sofá debaixo da janela. O ambiente era soturno. O marido disse que conhecera um brasileiro em Toronto que, por coincidência, também tinha o meu nome. "Uma história triste. Morreu de repente. O enterro foi espetacular." As imagens das piores perversões começaram a me perseguir. (p. 130).
>
> (na crônica) Enquanto a mulher preparava o jantar, o marido conversava comigo. Tinha conhecido um outro Bernardo, também brasileiro, na universidade de Toronto. "Uma história triste. Morreu de repente. O enterro foi espetacular." Me senti na pele da vítima inocente de uma cerimônia macabra. (CARVALHO, 2005, p. 172).

Dessa forma, afirmamos que a alteridade se configura esteticamente em *O sol se põe em São Paulo* pela presença não só do narrador-testemunha, mas também pelo encontro cultural com o outro ensejado por meio do literário. A vida e obra de Yukio Mishima e de Junichiro Tanizaki, as formas teatrais tradicionais japonesas e seus textos consagrados, aliados a clássicos ocidentais como Paul Valéry, William Blake e Jorge Luis Borges, fazem do romance um construto transnacional do ponto de vista cultural. As referências são reescritas numa narrativa descentrada e afeita à ambiguidade, que cria relações de ambivalência com os textos originais. *O sol se põe em São Paulo* traz para o interior da ficção as experiências intelectuais de Bernardo Carvalho, bem como suas convicções sobre arte e literatura. Por essas razões, não podemos chamar esse romance de pastiche de gêneros e textos do passado, já que Carvalho transpõe e ultrapassa suas influências, entretanto, chamamos a atenção para uma presença intertextual essencialmente paródica, enquanto traço distintivo das narrativas pós-modernas.

2.1.2 O pós-modernismo como presença do passado

Principiamos pela tipologia de Samoyault, segundo a qual pastiche e paródia são práticas hipertextuais[42] que implicam, respectivamente, a imitação e a transformação de um texto anterior em outro. O pastiche deforma o hipotexto, mas no sentido de mimetizá-lo, principalmente no que concerne ao seu estilo e ao gênero. Já a paródia modifica uma obra precedente e tem por foco o tema, seja para caricaturá-lo, seja para transpô-lo a novos sentidos. A paródia é uma prática ambivalente feita de dependência e independência de outro texto, o qual pode ser tanto satirizado, como também homenageado. "[...] a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, em textos canonizados [...]" (2008, p. 54).

Se, por um lado, o intertexto em Bernardo Carvalho é paródico como demonstramos; de outro, o pastiche se faz presente enquanto objeto de crítica no romance. Consideramos que *O sol se põe em São Paulo* é um romance cuja compreensão passa necessariamente pelo seu caráter contraditório, que deve ser examinado conforme distintas perspectivas existentes com relação ao pós-modernismo. Nelas, percebemos a contradição como característica da arte e literatura pós-modernas, resultado das tensões entre o passado e as transformações do presente, as quais deram ensejo a uma nova periodização, porém não permitem que se caracterize uma forma cultural propriamente nova.

Embora parta da diferenciação entre os termos, Eagleton (1998) opta por empregar "pós-modernismo" para abordar ambos os fenômenos culturais e sociais, de cujo interior emerge um pensamento no qual o mundo passa a ser visto como contingente e instável, disperso e cético em relação à objetividade da

[42] Com base na teoria de Genette, Samoyault (2008) considera como práticas propriamente intertextuais aquelas que estabelecem uma relação de co-presença entre textos, sendo que as retomadas podem ser feitas por citação, plágio, referência e alusão. Citação consiste na menção entre aspas ou recurso semelhante; plágio na imitação de outros textos sem mencionar a fonte; a referência na menção explícita ao título e autor do texto primeiro e alusão na sugestão deste último por indícios. Na teoria aqui mencionada, pastiche e paródia são consideradas práticas hipertextuais por omitirem a citação do texto primeiro que é retomado ou transformado em uma nova forma.

verdade e à coerência de identidades. O pós-modernismo apareceria como verdade negativa da modernidade, da falência de seu projeto diante das falácias do iluminismo liberal, ao mesmo tempo em que buscaria escapar ao fluxo inexorável de uma História linear. Recusa as metanarrativas, ao mesmo tempo em que seu discurso pode se parecer com as grandes narrativas que ele repudia. O pós-modernismo nasceria, pois, das impossibilidades e dos fracassos da própria modernidade.

Aqui, fazemos uma distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo a partir das considerações de Fredric Jameson (1985; 2007), para quem o termo pós-modernidade seria problemático ao enfatizar uma continuidade com a periodização anterior. No entanto, isto justifica-se pela necessidade de conceituar transformações de certo modo decisivas nos modos de vida, ainda que elas sejam incomparáveis com aquelas da modernização. Desse modo, a pós-modernidade tratar-se-ia da emergência de uma nova ordem econômica e de uma nova sociedade, chamada de sociedade pós-industrial, sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo[43]. O pós-modernismo estaria correlacionado a essa nova sociedade e se definiria, entre outros aspectos, pela reação a formas canônicas da modernidade, pela dissolução de algumas fronteiras, como a distinção entre cultura erudita e cultura popular (cultura de massa), e pela indistinção disciplinar dos discursos teóricos[44].

O conceito de pós-modernismo consiste em uma teorização de sua própria condição de possibilidade, dada sua apreciação da ruptura, dos deslocamentos na representação dos objetos e do modo como eles mudam. Jameson propõe entendê-lo como uma "[...] tentativa de pensar historicamente

---

[43] "Além das empresas transnacionais mencionadas acima, suas características incluem a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias (incluídos os sistemas de transportes como a conteinerização), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das consequências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, a emergência dos yuppies e a aristocratização em escala agora global." (JAMESON, 2007, p. 22-23).

[44] "É possível que o pós-modernismo seja configurado pela hipótese de uma quebra radical, a partir do fim dos anos 50 e começo da década de 60. Essa ruptura é frequentemente relacionada com a atenuação ou extinção do modernismo e com a emergência de fenômenos heterogêneros como a pop art, o fotorrealismo, o novo expressionismo e a fusão erudito-popular na música, a nouvelle vague e o cinema comercial, o *nouveau roman* e um tipo de crítica literária baseada em uma estética da textualidade, a crítica ao alto modernismo e o populismo estético na arquitetura." (JAMESON, 2007, p. 27-28).

o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira.” (2007, p. 13). Constata como, de modo geral, as teorias do pós-modernismo não atingem a ruptura a que se propõem e consistem na reprodução inconsciente de outros sistemas, o que indica a impossibilidade de emergência de uma cultura totalmente nova. Afinal, isso só adviria de uma nova ordem social.

> A impureza constitutiva de toda teoria do pós-modernismo (assim como o capital, ela tem que manter uma distância interna de si mesma, tem que incluir o corpo estranho de um conteúdo alheio) confirma, então, um dos achados da periodização que precisa sempre ser reiterado: o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova (sob o nome de sociedade pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. Não é de espantar, então, que vestígios de velhos avatares – tanto do modernismo como até do próprio realismo – continuem vivos, prontos para serem reembalados com os enfeites luxuosos de seu suposto sucessor. (JAMESON, 2007, p. 16).

Jameson pondera que, ao conceituar e localizar temporalmente o que chama de pós-modernismo, corre-se o risco de obliterar as diferenças ou projetar uma teoria linear e homogeneizante de periodização histórica; por isso, propõe entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural, “[...] uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes.” (2007, p. 29). Além dos aspectos já apontados, o pós-moderno seria caracterizado pela falta de profundidade (tanto na teoria quanto na cultura da imagem); pelo enfraquecimento da historicidade e por uma temporalidade “esquizofrênica”.

Harvey (2010) desenvolve a tese de uma condição pós-moderna[45], cuja forma cultural correspondente seria uma reação à institucionalização do alto modernismo, enfoque também dado por Jameson (1985), do qual aprofunda alguns traços. Enquanto o modernismo tentava apreender o imutável em meio

[45] Essa condição se desenvolve no interior de uma sociedade chamada de pós-capitalista ou pós-industrial que, semelhantemente ao pensamento de Eagleton (1998) e, sobretudo, Jameson (2007), não chegaria a configurar necessariamente uma nova sociedade. Seria conformada a partir da institucionalização e consequente esvaziamento do alto modernismo, e se define, sobretudo, pela experiência modificada de espaço e tempo, concomitante à ascensão das formas culturais pós-modernas e das formas flexíveis de acumulação de capital.

ao caos e à efemeridade, o pós-modernismo acolhe o instável e rejeita as metanarrativas totalizantes que pretendiam ordenar a pluralidade ou a complexidade dos fenômenos. Este último aspecto é examinado negativamente por Eagleton (1998), para o qual a subversão do pensamento racional ou humanista resultaria no que chama de “fracasso político”, quando as formas clássicas de política são substituídas pela valoração ideológica do diferente e do marginal, o que resultaria na imobilidade revolucionária da contemporaneidade.

> De onde mais que o pós-modernismo possa brotar − da sociedade "pós-industrial", do último fator de descrédito da modernidade, da recrudescência da vanguarda, da transformação da cultura em mercadoria, da emergência de novas forças políticas vitais, do colapso de certas ideologias clássicas da sociedade e do sujeito − ele não deixa de ser, acima de tudo, o resultado de um fracasso político que ele ou jogou no esquecimento ou com o qual ficou o tempo todo brigando em pensamento. (EAGLETON, 1998, p. 20).

O sol se põe em São Paulo guarda consigo a presença de formas artísticas do passado, principalmente o modernismo institucionalizado, e demonstra como o pós-modernismo pode se construir sobre transformações e permanências ao presentificar textos literários de tradições anteriores numa forma que os subverte. Enquanto Fredric Jameson enxerga nisso o pastiche, Linda Hutcheon[46] percebe um diálogo crítico com o passado da arte e da sociedade, o qual justamente fundaria a percepção do pós-modernismo como movimento histórico e político. Embora não concordemos exatamente com esse caráter transgressor atribuído por Hutcheon, faremos uso de alguns desenvolvimentos de sua “poética do pós-modernismo”[47], principalmente de sua

[46] As citações dessa referência serão feitas com o capítulo, pois o formato em livro eletrônico reinicia a numeração a cada seção.

[47] Hutcheon propõe uma abordagem neutra – nem positiva, nem negativa – do pós-modernismo, encarado como um fenômeno cultural corrente que merece análise. O foco consiste na crítica estética, naquilo que ela chama de “poética do pós-modernismo”, conceito que inclui a cultura pós-moderna e os discursos a ela relacionados. Assim, declara evitar tanto um viés apocalíptico do problema, no qual o pós-moderno é feito de simulacros, quanto apologético, feito de desconstrução e rupturas revolucionárias. O pós-modernismo pode, nessa perspectiva, designar uma atividade cultural enxergada na maioria das formas artísticas e no pensamento atual, que é fundamentalmente contraditória, histórica e política. “Despite its detractors, the postmodern is not ahistorical ou dehistoricized, though it does not question our (perhaps unacknowledged) assumptions about what constitutes historical knowledge. Neither it is nostalgic or antiquarian in its critical revisiting of history.” (2004, Preface, p. 8). “Apesar de seus detratores, o pós-moderno não é ahistórico ou desistoricizado, embora ele de fato não questione nossas (talvez não

percepção dos aspectos recentes das formas artísticas, bem como de suas considerações a respeito da paródia pós-moderna como "presença do passado".

Com relação a *O sol se põe em São Paulo*, chama-nos a atenção o descentramento de sua narrativa como forma correspondente ao pós-moderno, no qual não se assume mais um sujeito coerente e integral, o que faz com que sejam contestados os princípios de linearidade e de fechamento do relato ficcional. "Narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate [...] or resolutely provisional and limited – often undermining their own seeming omniscience […]."[48] (HUTCHEON, 2004, cap. 1, p. 23-24).

Além disso, da mesma forma que desafia as instituições, o pós-modernismo ultrapassa as margens das convenções artísticas, o que torna fluidas as fronteiras entre os gêneros. No romance, existe o entrecruzamento do épico romanesco com gêneros do teatro japonês, assim como a presença de gêneros não ficcionais como o ensaio, a crônica e a aula. Igualmente destacamos a identidade entre romance e crônica, quando coincidem o literário e a experiência narrada pelo escritor Bernardo Carvalho. Neste sentido, Hutcheon afirma que "The most radical boundaries crossed, however, have been those between fiction and non-fiction and – by extension – between art and life."[49] (cap. 1, p. 19).

> What I want to call postmodernism in fiction paradoxically uses and abuses the conventions of both realism and modernism, and does so in order to challenge their transparency, in order to prevent glossing over the contradictions that make the postmodern what it is: historical and metafictional, contextual and self-reflexive, even aware of its status as discourse, as a human construct.[50] (HUTCHEON, 2004, cap. 4, p. 38).

---

admitidas) suposições sobre o que constitui o conhecimento histórico. Tampouco ele é nostálgico ou antiquado em sua revisitação crítica da História." (Tradução nossa).

[48] "Os narradores ficcionais se tornam desconcertantemente múltiplos ou difíceis de localizar [...] ou relutantemente provisórios e limitados – muitas vezes neutralizando sua aparente onisciência." (Tradução nossa).

[49] "As fronteiras mais radicais ultrapassadas são, no entanto, aquelas entre ficção e não ficção e – por extensão – entre arte e vida." (Tradução nossa).

[50] "O que eu quero chamar de pós-modernismo em ficção paradoxalmente usa e abusa das convenções tanto do realismo quanto do modernismo, e o faz de modo a evitar o disfarce das contradições que fazem o pós-moderno ser o que ele é: histórico e metaficcional, contextual e autorreflexivo, até mesmo consciente de seu estatuto enquanto discurso, como construto humano." (Tradução nossa).

O romance de Bernardo Carvalho manifesta paradigmas pós-modernos ao propor o desafio às noções de centralidade e margens entre gêneros e ao praticar uma intertextualidade sem limites que contraria o princípio de originalidade. Quanto a este último aspecto, expressa aquilo a que Hutcheon chama de "presença do passado", um diálogo subversivo com formas anteriores da arte e da sociedade. A paródia agiria mais no sentido de reescrever suas referências do que imitá-las, a partir do distanciamento crítico que permite assinalar a diferença no interior da similaridade. Segundo Hutcheon, tanto os apoiadores quanto os detratores do pós-modernismo[51] em arte reconhecem duas marcas paradoxais, a da História e a de uma investigação autorreflexiva sobre a natureza da arte e sua paródica relação com o passado. A autora argumenta que essas duas esferas não seriam isoladas, porque a paródia enseja uma confrontação direta entre a estética e o mundo externo, entre o formalismo e as esferas política e histórica. "The parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it."[52] (2004, cap. 8, p. 5).

O sol se põe em São Paulo reescreve uma miríade de referências e manifesta essa "presença do passado", cuja natureza paródica pode desafiar a concepção de pós-modernismo como forma cultural propriamente "nova". Porém, isso é feito de maneira conscienciosa pelo narrador, que demonstra espírito crítico com relação às limitações do pós-modernismo ao discorrer sobre o pastiche. A esquizofrenia e o pastiche seriam traços fundamentais que expressam, segundo Jameson (1985; 2007), a experiência de espaço e tempo na pós-modernidade. O pastiche, como a paródia, envolve a imitação de estilos e de seus traços idiossincráticos, mas sem o impulso crítico, ou seja, consiste na cópia vazia de um estilo singular. A arte pós-moderna, por conseguinte, torna-se

[51] Hutcheon faz uma crítica direta a Jameson e Eagleton, atribuindo ao pós-modernismo um caráter transgressor pelo questionamento da natureza entre o referente e o real, ou o mundo historicamente configurado de maneira reflexiva. Ainda, a introdução de formas rebaixadas de arte pode significar não a decadência, mas ironia, paródia e humor que contrariam as pretensões universalizantes da cultura erudita. O humanismo não é banido, mas suas certezas sobre a natureza do eu e o papel da consciência racional, por meio não apenas da inscrição da subjetividade, mas também de sua própria contestação. Tampouco o pós-modernismo é ahistórico ou nostálgico, mas recupera o passado reavaliado, sem descartá-lo em nome do futuro. "It does not deny the existence of the past; it does question whether we can ever know that past other than through its textualizes remains." (2004, cap. 1, p. 45). "Ele não nega a existência do passado; mas questiona se nós podemos realmente conhecê-lo de modo outro que não seja restrito aos seus restos textuais." (Tradução nossa).

[52] "A paródia não destrói o passado; na verdade, ele é ao mesmo tempo homenageado e questionado por ela." (Tradução nossa).

incapaz de exprimir qualquer experiência estética autêntica do presente, como sintoma de uma sociedade incapaz de relacionar-se com o tempo e com a História.

> Daí, repetimos, o pastiche: no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento do passado. (JAMESON, 1985, p. 19-20).

De acordo com Jameson, se o sujeito perdeu a capacidade de organizar seu passado e seu futuro de modo coerente, sua produção cultural consequentemente resulta num amontoado de fragmentos e em uma prática arbitrária da heterogeneidade a esmo do fragmentário. O conceito de esquizofrenia define a experiência pós-moderna na qual o homem perde sua identidade contínua no tempo e vive o presente intensamente, literalmente, com pouca relação com o passado ou com um porvir. “Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo.” (2007, p. 53).

O futuro escritor de *O sol se põe em São Paulo* resultara num redator publicitário fracassado, como destino inescapável numa terra onde não se compreende literatura. Pelo olhar desse narrador, enxergamos o bairro da Liberdade como microcosmo de São Paulo, onde passado, presente e futuro se encadeiam sem qualquer coerência. Seria uma cidade destituída de harmonia de estilo ou de historicidade em seus prédios, que imitam estilos arquitetônicos díspares sem haver qualquer sentido de profundidade ou enraizamento no tempo e no espaço. A cidade tenta em vão mostrar a quem por ela passa “[...] que está em outro lugar, num esforço inútil de aliviar a tensão e o incômodo de estar aqui, o mal-estar de viver o presente e de ser o que é.” (p. 15).

> [...] o poder no novo dinheiro ergueu em São Paulo – uma cidade sitiada pela miséria e pelo crime, dos quais esse mesmo poder se alimenta embora tente em vão excluí-los – prédios de

> estuque, que foram batizados de “estilo Fiorentino”, na tentativa de imitar a antiga Nova York. Não é só que tudo esteja fora de lugar. Está tudo fora do tempo também. Na Liberdade, nem mesmo um bêbado, ao sair trôpego de um restaurante, acreditando que é escritor, pode achar que está numa viela tranquila dos subúrbios de Tóquio e não numa megalópole violenta do Terceiro Mundo. (p. 14).

O restaurante *Seyoken* e sua decoração nostálgica, associada pelo narrador aos anos 1950, também parece pertencer a outro lugar e a outro tempo, assim como o bairro da Liberdade e sua “rala fantasia arquitetônica”, que ressalta a paradoxal pobreza e autenticidade da cidade na sua alma de impostura. São Paulo é do mesmo modo a cidade de monumentos invisíveis, onde “[...] na realidade se erguem os prédios mais decrépitos ou as fantasias arquitetônicas mais tolas e não menos pavorosas.” (p. 14).

Pastiche e esquizofrenia expressam a crise de historicidade que, conforme Jameson, leva-nos à organização precária da temporalidade em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela sua lógica. A fragmentação da percepção temporal expressa o tema da “morte” do sujeito e a ênfase correlata no seu descentramento psíquico. E a mutação no espaço, que dá vazão ao hiperespaço pós-modernista, faz com que se ultrapasse a capacidade humana de se localizar, “[...] de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável.” (2007, p. 70). A perda de referenciais temporais e espaciais vem acompanhada dos deslocamentos identitários, cuja discussão se relaciona a outra mais ampla, feita em torno das formações identitárias pós-modernas.

2.1.3 Identidades em trânsito

A representação do pastiche na cidade de São Paulo pode ser relacionada ao mal-estar do narrador e dos personagens de *O sol se põe em São Paulo*, que como a cidade e seu pôr do sol espetacular fingem ser aquilo que não são. Isso se relaciona ao descentramento identitário examinado por Stuart Hall na pós-modernidade, como consequência do declínio da unidade do indivíduo moderno,

decorrente dos deslocamentos estruturais que modificaram a percepção de sujeito como unificado e estável. Esse processo produz um sujeito fragmentado, composto de várias identidades, por vezes contraditórias ou não resolvidas. Essas transformações estão mudando nossas identidades pessoais e levando a uma “perda de si”, chamada de descentramento ou deslocamento do sujeito, que fragmenta as paisagens culturais de classe, gênero, nacionalidade etc., que, no passado, deram-nos localização sólida de quem éramos como indivíduos sociais. “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.” (2011, p. 12).

O mal-estar do narrador expressa o sentimento de desajuste provindo de sua falta de identificação tanto com a terra natal, quanto com o Japão de seus ancestrais, em cuja direção é irremediavelmente levado pela história de Michiyo. Segundo Alves (2011), o sentimento de opacidade está presente ao longo de todo o romance graças ao sentimento de não pertencimento que permeia o deslocamento do narrador por lugares com os quais não cria laços de identidade. O percurso do narrador para desvendar o mistério deixado pelo desaparecimento de Michiyo o levará de volta ao Japão, no sentido contrário de seus ancestrais, com os quais ele não deseja ou consegue ter o sentimento de continuidade ou reverência.

Na viagem a Promissão, onde também “o sol se põe” (p. 94), o narrador não só conhece a verdadeira identidade da dona do *Seyoken*, como também se vê diante de outro embuste. Jokichi forjara seu suicídio e fugira para o Brasil com o objetivo de alcançar o primo do imperador, um criminoso de guerra que usurpara a identidade do sósia de Jokichi, Seiji. O nome da cidade, que alude à esperança do imigrante, significa no romance a promessa de vingança e, ao mesmo tempo, o anseio de encontrar respostas.

> Vinha distraído quando, de repente, num vislumbre, notei um monumento japonês na beira do caminho, virado para os carros que passavam. Freei, parei no acostamento e voltei a pé. Era um monumento em homenagem ao homem que mandou asfaltar a estrada e que ali era chamado de pai da Imigração Japonesa no Brasil. Num instante, me vi de novo diante do mundo em miniatura que me perseguia desde a infância, os canteiros com as bordas de cimento caiado, os bancos de cimento, um mundo hesitante entre o parque de diversões de província e o cemitério.

> O aspecto fúnebre e macabro daquela pequena encenação tão simples e tão pobre me fez querer sair dali às pressas, sufocado, à procura de um pouco de ar. (p.95).

Seja na imigração de Jokichi e Michiyo, seja na viagem investigativa do protagonista ao Japão, a narrativa de Bernardo Carvalho preza o deslocamento, que se manifesta no trânsito territorial das personagens e no seu descentramento identitário. As identidades, dessa forma, apresentam-se como plurais ou fragmentárias, passíveis de reinvenção por parte de personagens-atores que podem fingir serem escritores (o narrador), inventar uma personalidade para contar uma história (Michiyo/Setsuko), atuarem por interesses amorosos ou de honra (Masukichi) e vingarem uma injustiça (Jokichi/Teruo) contra uma farsa de guerra (Jokichi/ Seiji/ o primo do imperador).

Os jogos realizados com os nomes próprios dos personagens podem ser analisados, de acordo com Sousa (2010), como processos de construção e, sobretudo, de desconstrução de identidades. Enquanto a ausência de nome próprio pode expressar o não pertencimento do narrador, a troca de nomes pode significar relações de submissão (Seiji), a falta de identificação com aquilo que o nome passa a expressar (Jokichi/Teruo), ou a renomeação como construção ficcional (Michiyo/Setsuko). Os personagens, instáveis e fragmentários, contaminam uns aos outros e inventam para si identidades que lhes permitam manifestar suas potencialidades.

> O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. Deve ter reconhecido em mim a insatisfação que também a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr, para revelar tempos sombrios. Deve ter reconhecido o desacordo em mim. Quis me tornar escritor, o que não sou. E me fazer escrever na frente de batalha, “onde a civilização encontra a barbárie e deixa entrever o que dela traz em si”, nesta cidade que não pode ser o que é, uma história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são: um ator a quem proíbem atuar; um homem que precisa deixar de ser quem é para lutar pelo país que o rejeita; outro que já não pode viver com o próprio nome, pois morreu na guerra de que não participou; uma mulher que só ama quando não podem amá-la; um escritor que só pode ser enquanto não for. Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou uma história que

> pergunta sem parar a quem ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo. (p. 163-164).

Além da contaminação e da troca de identidades, cumpre papel importante no romance a figura do pária, aquele que não encontra lugar para si na sociedade. Jokichi, um desertor, e Masukichi, um ator de kyogen cuja família fora banida dos palcos, seriam párias, como o são Michiyo e o narrador na sociedade brasileira. Mas destaca-se a tradução japonesa do pária no *burakumin*, uma casta também chamada de *eta-hinin*, gente impura, que no passado teria realizado um serviço "sujo", "[...] teriam cuidado da carne e dos mortos, matando os animais que nós comemos e executando os criminosos que nós condenamos à morte" (p. 141).

Seiji, o sósia de Jokichi na guerra, pertencia a esta casta e, por essa razão, fora discriminado a vida toda e convocado para assumir o lugar do filho de privilegiados na guerra. "Quantos *burakumins* no Japão não preferiam desaparecer entre os mais pobres a correr o risco de assumir em praça pública uma marca que só pode existir pela palavra dos outros?" (p. 143). Para Mello (2013), o pária explica-se por figurar o não pertencimento e a exclusão, como expressão de um desacordo com os discursos totalitários ou totalizantes, que marginalizam segmentos minoritários das sociedades.

Em posse de uma carta endereçada a Masukichi, o narrador decide buscar respostas no Japão, como cumprimento de um destino implacável ou um involuntário retorno às origens. "Só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido." (p. 104), afirma o personagem. Conforme Chiarelli (2007), o paradoxo expressa o incômodo do protagonista que viaja à terra dos ancestrais sem conhecer seus códigos. Ao chegar a Osaka, não consegue decifrar o mapa que o guiaria ao hotel, tampouco pedir informações aos transeuntes em inglês. O isolamento exaspera o narrador, que se reconhece novamente como pária na terra dos antepassados. "Em *O sol se põe em São Paulo*, a *diferença* cultural se constrói *negativamente:* comparecem ideias referentes à exclusão, à marginalização, à incomunicabilidade. A identidade é vista pelo prisma do ressentimento." (p. 74).

> Em geral, desviavam-se de mim como do demônio. Eu estava perdido. Resolvi pedir informação a alguém – não havia um

> único ocidental na rua. Me dirigi a um homem de terno, em inglês. E, se num primeiro instante ele chegou a mostrar alguma boa vontade, fugiu de mim assim que percebeu que eu era estrangeiro. Eu tentava me aproximar das pessoas, em inglês, e todas fugiam de mim. Desviaram-se, olhavam para o chão, fingiam que não me viam, que não me ouviam. [...] Eu era a lepra. Comecei a rir sozinho na rua. Que é que eles tinham? Eu olhava para o alto, para deus, acho, e ria. (p. 106).

Olivieri-Godet (2010) afirma que o narrador de *O sol se põe em São Paulo* desenreda histórias numa ambientação cosmopolita, na qual o sujeito se encontra em estado de "estranho estrangeiro", sendo a alternância entre metrópoles antípodas a face visível dos caminhos tortuosos de sua subjetividade. Na citação, percebe-se como o narrador procura na rua um ocidental com quem consiga comunicar-se – ao aterrissar no Japão compreende o abismo entre a cultura de onde nascera e aquela de onde sua família se originara. Embora chegue a uma conciliação, o romance encena o contraste entre sombra e claridade criado por Tanizaki no estranhamento do narrador com aquilo que experiencia no Japão, sintetizado no antagonismo entre Ocidente e Oriente. Ainda, o tema da viagem surge na conversa com o professor de lábio leporino como metáfora do estranhamento e do encontro com o outro por uma ótica única, individual, parecida com aquela exigida pela experiência literária.

> As viagens deixam a gente em estado de alerta. Você passa a ver coisas que os outros não vêem. Isso não quer dizer que veja mais verdade que os outros, quer dizer apenas que vê mais – ou menos – mas nunca o mesmo que os outros. Você passa a ver sozinho. É o estado ideal para o escritor. (p. 128).

O *cybercafé* japonês onde ocorre o encontro com a irmã decasségui pode ser considerado uma alegoria desse contraste. O hall branco e iluminado antecede uma enorme sala escura, forrada de carpete negro, onde se avistam as cabines com computadores nas quais os usuários passam a noite depois do trabalho. A irmã emerge da escuridão, e seu corpo diminuído, minguante, carrega as marcas do sacrifício a que se submete como operária em Nagóia, o que afirma, de um lado, o fracasso de ter retornado à terra dos bisavós e, de outro, mostra igualmente inútil a viagem dos antepassados pela promessa de vida melhor no Brasil, "[...] para o outro lado do mundo, para viver debaixo do sol

e de toda aquela claridade ofuscante. A sombra sempre estaria no nosso encalço" (p. 113).

O narrador não busca no Japão apenas respostas para o desfecho da história de Michiyo, mas encontrar um lugar para si mesmo em terra estrangeira, sem conseguir entretanto criar laços de pertencimento com a terra dos antepassados. "No Japão, eu não via, mas também não era visto." (p. 124). A partir disso, podemos afirmar que o protagonista de *O sol se põe em São Paulo* exprime a figura do turista de Bauman, metáfora do sujeito desalojado e de destino incerto, cuja peculiaridade é a de estar em movimento e extrair o controle da sua mobilidade permanente e arbitrária. "Antes e acima de tudo, eles realizam a façanha de não pertencer ao lugar que podem estar visitando: é deles o milagre de estar dentro e fora do lugar ao mesmo tempo." (1998, p. 114). Diante daquilo que Bauman chama destemporalização do espaço social, quando a experiência linear e progressista de tempo-espaço é rompida na pós-modernidade, a dificuldade que se impõe não é a de definir ou fixar uma identidade, mas justamente o contrário disto: impedi-la que se fixe.

O escritor empreende sua busca por Osaka, Koya e Tóquio, sem encontrar qualquer pista de Masukichi ou Michiyo. A ida ao monte Koya, ou Koyasan, é uma passagem significativa para compreender o olhar etnográfico do narrador, através do qual o leitor se sente perambulando pela necrópole de Okunoin, do mausoléu de Kobodaiashi até o templo Komgobuji. O escritor tem, nessa viagem, uma experiência cultural diante de túmulos pitorescos, cujas esculturas aludem ao mundo do trabalho e das corporações. Também é uma passagem importante para compreender um universo narrativo no qual personagens vivem na medida em que fazem parte de uma história. "Koyasan é o melhor lugar para morrer no Japão. Quem morre em Koyasan segue vivo." (p. 16). Numa analogia com o zen budismo, os nomes falsos são aquilo que demarca o nascimento de novas vidas dentro do mesmo personagem. "A idéia de que no budismo as pessoas ganhassem novos nomes depois de mortas fazia todo o sentido naquela história em que eu tinha me envolvido. Fui atrás dos mortos." (p. 118).

A experiência de assistir ao espetáculo de kyogen em Tóquio também é de opacidade, já que o narrador não compreende os diálogos entre os personagens e a forma hierática de representação. A cena em que presencia a

transposição do personagem da raposa, única a exigir a máscara, para o corpo do ator que interpretava um caçador que a matara, alude ao jogo de identidades e enganos entre os personagens. “Quando o caçador se transformava em raposa, qual dos dois era o verdadeiro, o caçador ou a raposa? Eu podia inventar a minha própria peça.” (p. 124). A compreensão da peça, entende depois, passaria pela percepção de que a raposa estava desde sempre no corpo do ator, antes mesmo de que ele pusesse a máscara.

A trama se aproxima de seu desfecho com a visita do escritor ao casal de professores, cuja mulher conhecera no trem graças à leitura de *As irmãs Makioka*. Como a irmã havia lhe dito que os japoneses jamais convidavam pessoas a suas casas, o narrador começa a ter a paranoia de estar prestes a sofrer uma espécie de atentado. O interior do apartamento é uma síntese do elogio da sombra com a crítica à ocidentalização, já que a obscuridade do ambiente iluminado precariamente por velas revela o mau-gosto de móveis ocidentais. Nesse ambiente, o protagonista teme sofrer um envenenamento pelo jantar intragável à moda ocidental, mas a revelação de que o casal apenas intencionava arranjar-lhe uma esposa desvanece o medo e permite que o narrador peça ao professor que traduza a carta deixada por Michiyo.

Comparada a um romance pelo homem de lábio leporino, a carta abre uma terceira parte do desenvolvimento do enredo, o qual pode ser dividido em três partes: a história de Setsuko/Michiyo, a busca do escritor por um desfecho e a reescrita da primeira parte pelas revelações contidas na carta. E, assim como a história do narrador começa pelas histórias contadas por outrem, ela não terminará pela experiência, mas por um registro feito de pura linguagem. A carta é peça-chave para o aguardado desfecho, mas, traduzida do japonês para o inglês e recontada em português, só pode desvelar precariamente uma derradeira versão sobre os acontecimentos.

Michiyo principia por apresentar uma comparação entre o Japão e o Brasil, onde o sol nasce e onde o sol se põe, onde a história começa e onde ela termina. “Escrevo no meio da noite, enquanto no Japão é dia claro.” (p. 137), escreve Michiyo, que afirma ter o propósito de contar o que acontecera, depois de tantos enganos, como forma de reparação, vingança e dever. Ela escreve após receber a notícia da morte de Jokichi e afirma ter retornado ao Japão para cumprir a promessa de espalhar suas cinzas no monte Koyasan. “Sempre achei

que pudesse morrer antes dele, embora no fundo vivesse com o fantasma desse dever. Se fiquei, foi para contar a morte dele.” (p. 135). A carta é também a morte de Michiyo, a derradeira aparição para esclarecer a farsa do suicídio de Jokichi, o verdadeiro protagonista da história, e dar um desfecho para a farsa que contara disfarçada a Tanizaki.

Michiyo explica que Seiji aceitara fazer parte do embuste arquitetado pelo pai de seu ex-marido graças a sua condição de *burakumin*. Três anos depois do desaparecimento de Jokichi, Michiyo fora procurada pelo pai de Seiji diante da notícia de que o filho teria morrido no Brasil. Se Seiji morrera na guerra no lugar de Jokichi, a notícia falava de outra pessoa que usurpara sua identidade. Seria a impostura da impostura: Seiji, um homem sem identidade, fora colocado no lugar do primo do imperador para morrer em seu lugar, de maneira que este criminoso de guerra pudesse escapar ao Tribunal de Tóquio. “Ninguém podia imaginar que houvesse mais de uma impostura.” (p. 147). Jokichi havia descoberto o que fizeram com Seiji e partira para o Brasil, no encalço daquele que havia usurpado a identidade de seu sósia.

Ao descobrir a farsa que se engendrara, Michiyo parte para Promissão, onde havia morrido o primo do imperador num misterioso acidente. Lá, sente os primeiros impactos da imigração, quando mal consegue articular palavras em português. Reencontra Jokichi com o nome de Teruo, que ele encomendara após o fim da guerra para ocultar sua involuntária e desonrosa deserção. “Teruo era o nome que ele quis adotar depois da guerra, antes de nos casarmos, quando tentou comprar uma nova identidade em Kamagasaki, quando acreditou que já não podia viver com o próprio nome [...]” (p. 153).

Michiyo apenas descobre o que Jokichi fizera em Promissão décadas depois, quando o reencontra apenas três meses antes de sua morte. Jokichi então relata que criara uma identidade em Promissão – “Também se tornou ator” (p. 155) –, com o intuito de se aproximar do primo do imperador, que com o nome de Seiji se tornara conhecido entre os fazendeiros da região. Esses fazendeiros teriam recebido anos antes o escritor Yukio Mishima, sem saberem o possível parentesco do escritor com um avô *burakumin*.

Jokichi/Teruo se tornou proprietário de uma fazenda e se casou com a filha de um proprietário de terras local. Ele se aproximou do primo do imperador e esperou a oportunidade de matá-lo após uma das reuniões das quais

participavam. Jokichi o assassinou uma noite com uma pedrada, como vingança pela morte de Seiji. Pretendia assumir sua culpa, mas, como na guerra, foi novamente protegido à revelia. “Só os covardes sobrevivem.” (p. 159). Seu sogro arrumara a cena do crime como um acidente. Jokichi escapara impune, porém Michiyo sobrevivera pra contar a derradeira farsa a alguém que pudesse escrevê-la. “Perguntei se era escritor, como se a minha palavra também pudesse inventá-lo. Teria sido uma bela coincidência.” (p. 155).

2.1.4 A paródia de formas narrativas populares

Por todos os temas e procedimentos até aqui apresentados, percebemos como a trama de *O sol se põe em São Paulo* seria não apenas exigente, mas também deliberadamente complexa na composição de seus elementos. Espertamente, porém, o descentramento de enredo e personagens, a reflexão sobre a natureza e as possibilidades da ficção, as questões identitárias e os intertextos vários são entrelaçados sob uma aparente trama rocambolesca em torno de uma história de amor e vingança. Os mistérios e reviravoltas do enredo podem bem servir de distração àquele que lê, uma artimanha que oculta uma complexa teia ficcional, cujo propósito é prender para chamar a atenção para si, e depois expulsar o atordoado leitor. Tal como as testemunhas do romance, ele pode não resistir ao desenrolar dessa história. “Na verdade, estavam ambas [Setsuko e Michiyo] embriagadas. Nunca lhe ocorrera, simplesmente porque não podia pensar em outra coisa. Tinha que continuar escutando. Como eu.” (p. 73).

Se, como afirma Michiyo, “as histórias são sempre as mesmas” (p. 150), investigamos como no romance de Bernardo Carvalho estão presentes aspectos comuns às formas populares de narrativa literária – aquilo que justamente captaria o interesse de seu leitor. A forma seria a do romance popular ou sentimental, estudado por Frye (1976) como forma literária desprestigiada, voltada para entreter ou divertir ao contar despretensiosamente uma “boa história”. Esse romance seria voltado à aventura e ao amor enquanto temas centrais, e teria raízes no universo dos contos populares, também chamados de narrativas ingênuas, enquanto versões profanas da narrativa mítica. As origens

do romance popular estariam no fim do período clássico, na antiguidade grega e latina[53], e suas convenções ressurgiriam a partir do século XVI para permanecer, sem muitas mudanças, até chegar aos fenômenos literários do século XX.

> We open, let us say, *Guy Mannering*, written fifteen centuries later, and we find that, although there are slight changes in the setting, the kind of story being told, a story of mysterious birth, oracular prophecies, capture by pirates, and the like, is very much the same. In Greek romance the characters are Levantine, the setting is the Mediterranean world, and the normal means of transportation is by shipwreck. In science fiction the characters may be earthlings, the setting the intergalactic spaces, and what gets wrecked in hostile territory a spaceship, but the tactics of the storyteller generally conform to much the same outlines.[54] (FRYE, 1976, p. 4-5).

A atração exercida pelos romances de Walter Scott e seu valor de entretenimento provêm do emprego dos mesmos elementos, que persistiriam até hoje, ainda que os contextos materiais das sociedades tenham se modificado com o tempo. O enredo de *O sol se põe em São Paulo*, por sua vez, oferece-nos uma história feita de reviravoltas, onde o elemento amoroso é importante e onde figuram identidades trocadas, planos de vingança e assassinato em meio à fabulação intrincada. Como atesta Frye, são os mesmos temas desde as narrativas da antiguidade, que se repetem seja num romance do romantismo inglês, seja num exemplar de um pós-modernismo brasileiro. Desde seu emprego pelos prosadores gregos, histórias de suspense, mistério e reviravoltas são repetidas nas narrativas, mesmo que elas tratem de outros assuntos e sejam ambientadas de modo díspar entre si.

Não por acaso, o romance de Michiyo foi publicado inicialmente em folhetim em uma revista feminina de Osaka. Surgido de necessidades

---

[53] Frye cita os gregos Heliodorus, Achilles Tatius, Longus, Xenophon de Ephesus e as histórias dos latinos Apuleius e Apollonius.

[54]"Nós lemos, digamos, Guy Mannering, escrito quinze séculos depois, e percebemos que, embora haja poucas alterações em sua configuração, o tipo de história contada, de um nascimento misterioso, profecias oraculares, captura por piratas, e assim por diante, é praticamente a mesma. No romance grego, os personagens são Levantine, o ambiente é o Mediterrâneo, e o navio é o meio comum de transporte. Na ficção-científica, os personagens podem ser terráqueos, o contexto pode ser o espaço intergaláctico, e o que acaba destruído pode ser uma nave espacial, mas as táticas do contador de histórias geralmente seguem os mesmos esquemas narrativos." (Tradução nossa).

jornalísticas, o folhetim[55] se desenvolveu no século XIX e deu origem a uma nova forma de ficção, adaptada às "[...] novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando." (MEYER, 1996, p. 59). Adotado como modo de produção e publicação por escritores como Alexandre Dumas e Balzac, no contexto europeu, essa "literatura industrial" abrigava características que atendiam às necessidades de venda e de emoção, como os diálogos vivos, personagens tipificados, o melodrama, o recurso ao exotismo, a multiplicação de incidentes, a narração realista, o elemento histórico, entre outros.

A troca de correspondências entre Michiyo e Masukichi resgata o romance epistolar, uma forma também bastante popular no contexto europeu durante o século XVIII, momento em que o romance ocidental desponta como forma literária. Watt considera o realismo formal como a diferença essencial entre os romances de Dafoe, Fielding e Richardson e a literatura que os precedeu. Esses romances se definiriam pela "impressão de fidelidade à experiência humana" (2010, p. 13), ou representação objetiva da vida cotidiana de uma época, dada pelas indicações de tempo e espaço e pela verossimilhança dos retratos individuais. Assim, o realismo formal permitiu uma imitação mais imediata da experiência individual, situada num contexto temporal e espacial, do que outras formas literárias. Por conseguinte, as convenções do romance realista seriam menos exigentes do que em outros gêneros, e isso explicaria a popularidade do romance nos últimos dois séculos, devida também a outras qualidades literárias.

> [...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2010, p. 34).

Bernardo Carvalho afirma ter predileção por uma estrutura narrativa espelhada, na qual o romance se divide em duas partes que se contradizem. Seria uma forma complexa que, entretanto, oculta matrizes da narrativa popular.

---

[55]Conforme Meyer, o romance-folhetim começou a ser publicado em 1836, na França, no rodapé (*le feuilleton*) dos jornais, um espaço destinado ao entretenimento. Foi publicado no Brasil a partir de 1838, no *Jornal do Comércio*, com *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas.

“It may sound very cerebral and contrived, but in fact they were melodramas in the closet.” (2010, p. 2). Dessa forma, enquanto cria uma literatura “cerebral”, oculta artimanhas narrativas para seduzir seus leitores, como a presença do triângulo amoroso, a revelação de identidades falsas, o desfecho pretensamente trágico do suicídio e a busca de vingança, que podem ser tanto atribuídos ao romance sentimental, como ao folhetim ou ao melodrama - outra forma popular, oriunda do drama burguês europeu.

Conforme Pavis, o melodrama[56] se constituiu como teatro popular no século XVIII, quando se produziu um gênero caracterizado pelo conflito maniqueísta, de caráter tocante ou aterrorizante, encenado para emocionar o público. Suas situações invariáveis são o amor impossível, o mal ou o bem absolutos, a sorte cruel que acaba por se arranjar, o triunfo da verdade ou injustiças sociais recompensadas pelo bom caráter. Situado em ambientes irreais ou fantasiosos, o melodrama veicula abstrações sociais, ocultas dos conflitos sociais de sua época, reduzindo as contradições a uma atmosfera ancestral ou utópica. A partir disso, consideramos melodramáticos dois temas centrais à trama de Michiyo, os amores impossíveis entre os personagens e a recuperação da honra perdida por Jokichi. No entanto, não encontramos o maniqueísmo caro à forma e nos vemos diante de um romance cuja estruturação espelhada e complexa prejudica a aderência propiciada pelo melodrama tradicional.

> As personagens, claramente separadas em boas e más, não têm nenhuma opção trágica possível; elas são poços de bons ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradição. Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata. As situações são inverossímeis, mas claramente traçadas: infelicidade absoluta ou felicidade indizível; destino cruel que acaba se arranjando (no melodrama otimista) ou que permanece sombrio e tenso, como no *romain noir*,

[56] A palavra melodrama provém do grego e significa “drama cantado” e enseja a princípio uma espécie de peça de opereta popular, na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para significar uma fala ou exprimir a emoção de um personagem silencioso. A partir do final desse século, o melodrama se renova e se torna uma forma pouco refinada que retira da tragédia familiar, amplificados, seu caráter heroico, sentimental ou trágico, bem como suas reviravoltas. Sua aparição estaria ligada à empresa ideológica da burguesia e à substituição de formas elegantes por outras, mais impressionantes, quando se substituem as aspirações igualitárias pela concepção de um povo infantilizado e excluído da história. O melodrama prosperou e hoje pode ser visto nos teatros de revista, nos folhetins das revistas, jornais e televisão, ou mesmo no mito do casal ameaçado ou do amor impossível. (PAVIS, 2011).

> injustiças sociais ou recompensas feitas à virtude e ao civismo. (PAVIS, 2011, p. 238-239).

As narrativas melodramáticas, em sua maioria, desprestigiadas, sobreviveram na indústria cultural e persistem na literatura até os dias de hoje, seja na forma de *best-seller*, seja na interferência junto à produção de alta literatura. Neste útimo caso, temos um exemplo de apagamento da distinção entre a cultura erudita e a cultura de massa como traço do pós-modernismo, o qual pode ser encarado, de um lado, como "a mais desalentadora manifestação da pós-modernidade" (JAMESON, 1985, p. 17) ou, por outro, como uma provocação feita à uniformização imposta pela ascensão da cultura de massa, ao mesmo tempo em que contesta as pretensões universalizantes de uma arte "séria". "One of the ways in which it achieves this paradoxical popular-academic identity is through its technique of installing and then subverting familiar conventions of both kinds of art."[57] (HUTCHEON, 2004, cap. 3, p. 19).

Por meio desses expedientes, *O sol se põe em São Paulo* pode seduzir o leitor com uma história de apelo popular, que se revela gradativamente uma intrincada construção cada vez mais descentrada e complexa, onde o caráter de fingimento da ficção enquanto artefato feito de linguagem – e não de experiência – é reafirmado em muitos momentos. Podemos afirmar que Carvalho faz uso de convenções do romance tradicional e popular para atrair o hipotético leitor, para depois deixá-lo perplexo com a falta de fechamento. Dessa forma, compõe uma literatura contraditória, onde o pós-moderno e tradições de literatura se encontram. E tenta à sua maneira escrever, inspirado pela cultura dos japoneses, um romance de sombras, como aquelas que surgem no ocaso de um sol poente na cidade de São Paulo.

No avião de retorno ao Brasil, o narrador percebe que ouvira uma história de fingidores, e que talvez Michiyo tenha reconhecido nele a mesma insatisfação que *a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr, para revelar tempos sombrios*. A derradeira citação é retirada do poema célebre *Aos que vierem depois de nós*, de Bertolt Brecht, que principia com o verso "Realmente, vivemos tempos sombrios!" (2002, p. 193) para

[57] "Uma das formas pelas quais ele [o pós-modernismo] atinge sua identidade paradoxalmente popular e acadêmica é através de sua técnica, que instala e, ao mesmo tempo, subverte as convenções conhecidas de ambas as modalidades artísticas." (Tradução nossa).

expressar as dúvidas que assolam o então homem moderno, entre suas necessidades individuais e as demandas de solidariedade em um mundo em desagregação.

O protagonista é tomado de compaixão pelos passageiros de origens tão distintas, todos "[...] indo para algum lugar, acreditando em alguma coisa, todos com um passado, com alguma coisa perdida e talvez pouca por encontrar." (p. 162). Tanizaki afirmara a beleza oriental vinda das sombras, da opacidade, em contraste com a translucidez e a luminosidade apreciada pelos ocidentais. O narrador concebe então uma justaposição dos opostos, que se conhecem pela contradição. "O oposto é o que mais se parece conosco." (p. 164).

Dois anos depois, o escritor entrega o romance que escrevera à filha mais nova de Jokichi. Será ela quem lerá e, pela sua percepção, reescreverá a história. O período que encerra o romance é "Leia isto". (p. 164).

2.2 A NARRATIVA DA MEMÓRIA: ENTRE A REMEMORAÇÃO E A INCERTEZA

2.2.1 O desvanecimento do narrador tradicional

Em "O narrador", Walter Benjamin declarou a extinção do modo de narrar diante da decadência da fonte de toda a narrativa – a experiência –, e do "lado épico da verdade" – a sabedoria. O verdadeiro narrador era aquele que podia recorrer ao acervo de toda uma vida, bem como de vidas alheias a sua para transmitir a sabedoria da experiência acumulada. "Seu dom é poder contar uma vida; sua dignidade é contá-la *inteira*." (1994a, p. 221). A experiência era a fonte a que recorriam todos os narradores, reunidos em duas famílias que se interpenetravam, dos indivíduos que traziam o saber de terras distantes (na figura do marujo ou do migrante) e daqueles que traziam o saber do passado (o camponês ou trabalhador sedentário).

Inicialmente, Setsuko é aquela que conta a memória dos mortos de uma terra e de um tempo distantes e chega a parecer interpenetrar as duas famílias de narradores de Benjamin: a imigrante que guarda a experiência e o saber de

um outro lugar e de um outro tempo. Sua história se passa no Japão do pós-guerra, onde se dão as desventuras de três personagens que se enredam numa história de enganos e mentiras que terminará mal, com o suicídio de um deles. Entretanto, surgem obstáculos à identidade entre narrativa e experiência, essencial para a transmissão de sabedoria. A revelação de que Setsuko nunca existiu por um narrador-testemunha, cuja perspectiva limitada permitiu a encenação de Michiyo, e a estrutura em *mise en abyme* criam decalagens entre o narrado e o vivido no plano ficcional.

Existem os indícios de que uma farsa está sendo encenada, afinal, estamos no terreno da ficção, *onde as mentiras são reveladas*. Não se conta a história *inteira* de uma vida e o convite à reflexão sobre o sentido dessa existência é interrompido pela intromissão da incerteza sobre a matéria narrada. Acumulam-se histórias que se contradizem ou que, provenientes de diferentes fontes culturais, são entretecidas na imaginação dos narradores.

> A visita à sobrinha de Tanizaki não me esclareceu propriamente nada. Havia coincidências, mas nada provava que Michiyo tivesse me falado dele e não de qualquer outro escritor japonês. Se Setsuko não existia, era possível que todo o resto fosse inventado. Nada provava que Michiyo não tivesse se apropriado de elementos biográficos do autor d'*A chave* justamente para embaralhar as pistas. (p. 103).

A perplexidade do narrador pode ser a mesma do possível leitor, diante de um romance abertamente feito de paródias que emprega e ao mesmo tempo desafia as convenções da narrativa realista, enquanto representação objetiva da experiência e da história humanas. *O sol se põe em São Paulo* reflete a decadência do narrador tradicional, a qual, segundo Benjamin, deveu-se ao desenvolvimento das forças produtivas nas sociedades capitalistas, quando decai a narração e seu valor utilitário, o de transmitir saberes de todos os tempos do homem. A experiência da Primeira Grande Guerra já havia calado o homem, incapaz de intercambiar aquilo que não podia ser dito. Ao final dela, os combatentes voltaram mudos, mais pobres em experiência comunicável.

> Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos

> governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994a, p. 198).

Os efeitos da extinção da experiência narrável, a qual remonta à modernidade e à Primeira Grande Guerra, fazem-se sentir no narrador pós-moderno de *O sol se põe em São Paulo,* romance cuja parte da trama é ambientada nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial. Os efeitos dessa catástrofe são analisados por Adorno, que ao refletir sobre a posição do narrador no romance contemporâneo de seu tempo, caracteriza-a pelo paradoxo de que "[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração." (2012, p. 55). O subjetivismo modernista questionara a representação realista e solapara o preceito épico da objetividade, imanente ao romance desde que surgira como forma literária específica da era burguesa. E retorna o problema da impossibilidade de narrar por parte daqueles que regressaram da guerra e não podem contar suas experiências como se contam aventuras. No mundo administrado ou estandartizado da modernidade, "O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite." (Idem, p. 56).

Apesar da distância temporal e contextual existente entre a perspectiva de Benjamin e Adorno, estabelecemos uma relação entre a desintegração da experiência narrada de *O sol se põe em São Paulo* e o contexto da Segunda Guerra Mundial. Do mesmo modo, consideramos seus efeitos no Japão, afinal, mais que pano de fundo, esse conflito é fundamental no romance por desencadear encontros e destinos de seus personagens. A temática da guerra e da barbárie demonstra a contradição entre rememoração e incerteza enquanto aspecto definidor da narrativa da memória que se constrói em *O sol se põe em São Paulo*, romance representativo de uma literatura que, nas palavras do próprio Carvalho (2010), usaria as convenções do realismo para mostrar as fraquezas dessas mesmas convenções.

2.2.2 A rememoração da barbárie

A narrativa de Setsuko demonstra aspectos da realidade histórico-social japonesa durante e após a guerra. As famílias tradicionais sofrem os efeitos da ocidentalização e perdem prestígio ao empobrecerem, restando às mulheres a busca de estabilidade financeira por meio de casamentos arranjados ou pela sua inserção no mundo do trabalho. Aos homens está destinada a barbárie e o horror das frentes de batalha, ou a humilhação diante da covarde rendição. Em *O sol se põe em São Paulo*, a guerra, na sua materialidade, faz emergir a antinomia entre civilização e barbárie como um dos temas centrais, particularmente no destino de homens condenados ao extermínio, como Seiji e Masukichi.

> Masukichi foi convocado ao completar dezoito anos, em 44, quando a supremacia japonesa já era uma mentira insustentável. Foi mandado, sem maiores treinamentos, para morrer na Batalha de Okinawa. O suicídio em nome da pátria era uma das principais táticas militares nos últimos meses de guerra. O ator sobreviveu milagrosamente ao massacre de mais de cem mil japoneses e cerca de cinqüenta mil americanos ao longo de três meses de campanha. (p. 51).

Conforme Adorno e Horkheimer, a guerra é um dos instrumentos de dominação na sociedade burguesa, em cujo seio o esclarecimento, antes princípio da liberdade humana, torna-se instrumento de dominação. O conceito do esclarecimento implica no desencantamento do mundo, no sentido de dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. Mas o entendimento de seu conceito e o desenvolvimento de suas formas concretas na história, seus desdobramentos na ciência, na guerra e na economia, mostraram seu lado perverso, na medida em que foi transformado em racionalidade corrosiva ou totalitária a reger o mundo dos homens. Diante disso, resta a percepção de uma humanidade que, em vez de humanizar-se, estaria "[...] se afundando em uma nova espécie de barbárie." (1985a, p. 11).

A barbárie da guerra se apresenta nos extermínios que nela aconteceram e em *O sol se põe em São Paulo* há a narração de eventos que demonstram esse caráter desumanizador. Além do massacre da batalha de Okinawa, há os crimes cometidos pelo primo do imperador que, para se safar de uma condenação, assassinara Seiji e lhe tomara a identidade. Nos autos contra o autodenominado conde, figura o comando do extermínio de um camponês

acusado de ser colaborador dos Aliados, de sua mulher e filha. A crueldade desse episódio demonstra, em conformidade a Adorno e Horkheimer, como o preço da dominação não é somente a alienação dos homens com os objetos, mas também a reificação do espírito e a deterioração das relações dos homens entre si e consigo mesmos.

> Ao ser forçado a ver a filha estuprada pelos soldados japoneses, envergonhado e humilhado diante da mulher, a lhe implorar aos gritos que não os deixasse fazer aquilo com a menina, o homem se libertou dos dois soldados que o seguravam e se jogou sobre a mesa onde o conde, o primo do imperador, havia deixado, de propósito, uma pistola descarregada, ao alcance do prisioneiro, e, em vez de atirar nos soldados, como era de esperar, enfiou o cano na boca e puxou o gatilho, para só então entender horrorizado a dimensão do logro e da farsa. Não lhe permitiam nem sequer dar cabo da própria vida e da humilhação. Terminado aquele teatro, o conde se aproximou do camponês e da mulher e os matou, um depois do outro, cada um com um tiro na nuca. (p. 150).

Um aspecto relevante no romance é que ele abre espaço à memória dos japoneses, pouco ouvida quando se fala na história da Segunda Grande Guerra. Articular o passado, nesse sentido, pode significar se apropriar de uma reminiscência num momento de perigo, como escrito por Walter Benjamin (1994b; 1994c) e superar a experiência de pobreza trazida pela brutalidade da guerra. Impõe-se àquele que conta a História ultrapassar o estado de barbárie e resgatar a memória dos exterminados cuja voz extinguiu-se no anonimato, como as histórias de soldados japoneses resgatadas em *O sol se põe em São Paulo*, mesmo que em meio a tantas elucubrações literárias. Esse resgate rompe com a identificação com o dominador, aquele que vence a guerra, e consiste numa tarefa paradoxal onde seja possível a "[...] transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido." (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

Contudo, tendo em mente a representação paradoxal que define o romance, mesmo os relatos de guerra podem ser embaralhados no relato das testemunhas. "Já não sei o quanto inventei do que você me contou sobre Okinawa quando nos encontramos em Osaka, logo depois da rendição, em 46. Não sei o que é memória e o que é imaginação." (p. 137).

Michiyo afirma em sua carta se recordar do relato de Masukichi, no qual uma família de pescadores de Okinawa é obrigada a se suicidar com um tiro na cabeça sob as ordens do comandante. Masukichi fora o encarregado de entregar a arma a cada um deles e assistira ao assassinato de uma menina que se recusara a se matar. A partir disso, Michiyo diz não conseguir conter a imaginação e reconta a história. “Você só não disse que foi você mesmo quem as executou. Mas é só o que eu vejo, Masukichi.” (p. 138). Masukichi assume todos os papeis e ignora a súplica do pai, que se oferece em sacrifício para poupar a vida da família. Ele entrega o revólver à mulher para que mate o próprio marido, depois, acaba por executá-la. Sem conseguir convencer a menina a matar sua irmã caçula, acaba por assassinar as duas.

> Quando a família de pescadores foi obrigada a se ajoelhar na caverna de Okinawa e testemunhar cada corpo cair, um depois do outro, o pai, a mãe e as duas filhas, eu só vejo você. Não há nenhum soldado ao seu lado. Nenhum comandante. Nenhum batalhão. É como se o resto do mundo tivesse desaparecido. Eu lhe peço desculpas, mas é só o que eu vejo. Eu o imagino só. (p. 139).

De concreto, resta apenas o ódio depois da guerra em Masukichi, dos militares e daqueles que defenderam a guerra “[...] sem nunca ter conhecido os horrores da frente de batalha, dos que não foram obrigados a sujar as mãos, como você as sujou.” (p. 138). O mesmo ódio o aproximara de Michiyo como vingança contra os ultranacionalistas, aqueles que apoiavam a barbárie sem dela participarem; o ódio o fizera também se aproximar de Jokichi para fazer justiça por Seiji, cuja história ouvira de um soldado em Okinawa. Desse modo, a guerra determina parte do desajuste dos personagens, bem como seus encontros e desencontros, como aquele que aproxima Michiyo de Jokichi, um homem desestabilizado pela deserção que escolhe desaparecer para conseguir recuperar sua honra, perdida em terra estrangeira.

2.2.3 A memória da incerteza

As memórias de Michiyo têm o propósito de ser o legado desses personagens e seus enganos, particularmente da farsa encenada por Jokichi, aquele que fingira se suicidar no monte Koya, *onde os mortos permanecem vivos*. O romance veicula um ponto de vista segundo o qual contar essa história encerra uma missão difícil de perda e sofrimento. “Eu pensava que a gente só contasse quando corria o risco de perder. Mas a gente sempre está perdendo.” (p. 154). Vive-se para contar uma história que possa encerrar, na inevitabilidade de sua forma narrativa, o desejo de verdade e o conceito de rastro. Mas a narrativa da memória, enquanto presença escrita de algo que não existe mais, encerra “[...] a consciência da fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

O testemunho de Michiyo é um ato de resistência contra o esquecimento trazido pela morte, o resgate da história de homens cujo nome fora perdido ou de indivíduos condenados ao esquecimento. A visita do narrador ao monte Koya em busca de seus personagens traz consigo a simbologia das cerimônias de luto e enterro, comparadas por Gagnebin ao canto poético que luta para manter viva a memória dos heróis. A palavra e o túmulo engendram o trabalho de memória que, fundado na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento do poder da morte.

> O fato da palavra *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2009, p. 45).

A reflexão sobre o conceito de rastro parte do pensamento de Ricoeur (2007), que investiga a memória a partir da ideia platônica da representação de uma coisa ausente, encerrada no paradoxo “a presença do ausente”. A memória se distingue da lembrança e da rememoração, sendo memória o ato de olhar ao passado, a lembrança como coisa visada e a rememoração como o esforço cognitivo de resgatar ou buscar o passado. A rememoração comprova a luta contra o esquecimento como uma das finalidades centrais da memória, cujo

dever se mostra como o de poupar fragmentos do vivido à fugacidade do tempo que passa. O romance de Michiyo tem essa finalidade, a de narrar a história de enganos de três personagens e assinalar seu rastro, o que para ela só é possível após a morte de um deles.

> Só me resta crer que ele [Jokichi] me deixou esta história de presente, para que eu pudesse reparar o meu erro e retomar, pela honra dos mortos, o romance no ponto em que o velho escritor o havia interrompido a meu pedido. Se ele não a contou, não foi por covardia, mas para que eu pudesse terminar de contá-la e para que pudesse contradizê-lo. Esta história não vai morrer comigo. (p. 161).

O esquecimento é o desafio oposto à confiabilidade da memória, que procede do paradoxo constitutivo de sua natureza, "a presença do passado", e sua representação dialética, à qual se acrescenta o sentimento de distância próprio da lembrança. Para Paul Ricoeur, é pela dialética entre passado e presente, que implica a compreensão mútua de um pelo outro, que o testemunho entra em cena na condição de rastro[58]. Esse rastro, fundado nos vestígios materiais que o corroboram, ou na escrita como indício de sua existência, tem seu limite nos testemunhos orais, e seu arquivamento tem sido questionado a ponto de levar a uma crise do testemunho.

Essa crise, questionada por Ricoeur (2007) no âmbito de uma epistemologia da memória histórica, tem seus efeitos também sentidos na narrativa literária, e aqui temos um aspecto que nos parece caro ao testemunho desencontrado construído em *O sol se põe em São Paulo*. Conforme Gagnebin (2009) a perda da experiência do narrador benjaminiano acarreta o desaparecimento das formas tradicionais de narrativa num sentido amplo, cuja força residia na comunidade e na transmissibilidade. Uma questão essencial poderia ser definida como o fim da narração tradicional, que se insere com força na literatura moderna e contemporânea, nas discussões históricas e na reflexão filosófica atual, "pós-moderna" ou não, sobre o "fim das grandes narrativas".

Quanto a este último aspecto, *A condição pós-moderna*, de Lyotard, aparece como referência primeira no debate estabelecido em torno do estatuto

[58] Ricoeur propõe discutir três espécies de rastros: o rastro escrito ou documental da operação historiográfica; o rastro psíquico, ou impressão no sentido de afecção deixada por um acontecimento marcante e, por fim, o rastro cerebral, tratado pelas neurociências.

do saber na pós-modernidade[59]. A multiplicação das máquinas informacionais, o desenvolvimento dos meios de circulação humana, dos sons e das imagens transformaram a circulação dos conhecimentos e a natureza do saber. Nesse contexto, percebe-se como paradoxal a legitimação do saber científico, justamente pelo fato de ele se amparar em narrativas que comprovam sua confiabilidade, por meio de provas e da refutação. “Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos.” (2011, p. 69).

> Por outro lado, numa sociedade em que a componente comunicacional torna-se cada dia mais evidente, simultaneamente como realidade e como problema, é certo que o aspecto de linguagem (langagier) adquire uma nova importância, que seria superficial reduzir à alternativa tradicional da palavra manipuladora ou da transmissão unilateral de mensagem, por um lado, ou da livre expressão ou do diálogo, por outro lado. (LYOTARD, 2011, p. 29).

O amplo debate dobre o “fim das grandes narrativas” está longe de ser um consenso[60], mas compõe o contexto conflituoso das discussões acerca do problema da representação nas narrativas ficcionais do pós-modernismo. Semelhantemente a *Nove noites* (2006), conforme a análise de Beal (2005), são criadas vozes narrativas em *O sol se põe em São Paulo* para ressaltar a relação entre a realidade e a ficção, o ato de construir uma personagem e os desafios inerentes à narração. O narrador em primeira pessoa, por vezes, indistinguível do próprio Carvalho, nunca sabe ao certo se está sendo enganado e compartilha da mesma angústia possível de ser sentida pelo leitor. A narrativa não está

---

[59] Lyotard estabelece que a gênese do termo “pós-moderno” remonta ao final do século XIX e designa o estado da cultura depois das mudanças ocorridas no estatuto da ciência, da literatura e das artes. Dentre essas mudanças, destaca o que chama de deslegitimação do saber científico, graças ao avanço do capitalismo e das técnicas e, sobretudo, a uma mudança de pensamento que encontra seu cerne em Nietzsche e Wittgenstein. A entrada propriamente das sociedades na chamada era pós-industrial e na dita cultura pós-moderna ocorreria, pelo menos, desde o final dos anos 1950, sendo mais ou menos rápida conforme os países e seus respectivos setores de atividade: donde uma dessincronização geral que não tornaria fácil o quadro de conjunto.

[60] Jameson (2007) contesta a ruptura proposta por Lyotard baseada no fim das “narrativas mestras”, já que ela mesma é contada na forma de narrativa. Esse retorno revelaria o pós-modernismo como teoria de si mesmo, uma investigação virtual sobre o presente mobilizada para investigar o próprio presente, como se o esquecimento do passado se exaurisse numa contemplação esquizofrênica. Eagleton (1998) faz crítica semelhante ao afirmar que o discurso de Lyotard perigosamente se parece com as grandes narrativas que ele repudia, além disso, tanto a rejeição absoluta a metanarrativas quanto a valorização exclusiva de relatos dispersos seriam consideradas pelo autor um desserviço ao desmantelamento do capital.

somente centrada em uma busca inconclusiva, mas na relação entre narração e construção identitária, ambas fluidas e transitórias.

Não podemos esquecer o jogo de identidades encenado no romance, tampouco a falta de uma conclusão para a busca do narrador dos destinos de Michiyo e Masukichi. A presença dessas características, evidentemente, traz consequências para o sentido da história narrada e para a narrativa de memória que aqui se propõe. Vazio de experiência, o narrador não pode compor uma narrativa exemplar, mas reconstruir precariamente o mundo do outro. Não há, aqui, o narrador que se dissolve na matéria narrada, contaminada pela percepção fragmentária de um "eu" sem corporeidade, o narrador invisível de Sarraute (1956). Contudo, o romance se constrói sobre o sentimento de suspeita, atitude contrária daquela exigida pelo romance realista, no qual é possível se fiar nos personagens e na coerência da intriga.

"'Ninguém vai poder contar nada. Quem conta são os outros.'" (p. 160), afirma Jokichi ao explicar o que lhe acontecera a Michiyo. Dado que narram sobretudo as histórias dos outros, tanto Setsuko quanto o narrador-protagonista podem se aproximar da figura do narrador pós-moderno de Silviano Santiago, aquele que, na sociedade do espetáculo, transmite uma vivência, seja de si, seja do outro, essencialmente enquanto espectador. O protagonista, embora conte de uma vivência particular na busca da matéria de seu romance, volta sua atenção sobretudo à história de Michiyo, da qual apenas testemunhara o relato. Isso pressupõe um afastamento da matéria narrada e coloca em jogo a autenticidade daquilo que é contado. "O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair de si a matéria narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador [...] ele não narra enquanto atuante." (1989a, p. 39).

Santiago extrai o narrador pós-moderno do extinto narrador de Benjamin. Se aquilo que o primeiro narra não é vivência, ele é assim "puro ficcionista" e, em lugar da experiência, institui a incomunicabilidade de uma experiência total e um certo distanciamento da experiência contada. Diante do triunfo do estilo jornalístico da indústria cultural, restaria ao narrador pós-moderno buscar alternativas a uma reprodução fiel do mundo e da realidade e se afastar da narrativa memorialista tradicional. "Por isso tudo também é que se torna praticamente impossível hoje, numa narrativa, o cotejo de experiências adultas e maduras sob a forma mútua de conselhos." (1989a, p. 46).

O leitor de Carvalho é assim impelido a assumir o real da linguagem, não do mundo, e a criar sentidos intercambiáveis ou variáveis. Essa literatura, que se afasta de um real de sentidos plenos e de compreensibilidade, demandaria leitores mais engajados. Para Beal, a descontinuidade do enredo, a indefinição entre real e ficcional e a necessidade de reflexão sobre a natureza da narrativa literária filiaria a narrativa de Carvalho a uma tradição de escritores que se iniciaria com Machado de Assis. Entretanto, enquanto Machado privilegiaria a linguagem dentro de um "real ficcional", Bernardo Carvalho apagaria as distinções entre ficção e realidade.

> Machado's reader must make the leap that language is what comprises the novel, its true subject; Carvalho's reader must go a step further, pulling reality into the realm of fiction, to say that language comprises *us.* Machado thus privileges language, but only within the realm of fiction, whereas Carvalho breaks down the distinction between fiction and reality. We are our stories, even when these stories are "real."[61] (BEAL, 2005, p. 136).

Outra fronteira a ser transposta seria aquela existente entre arte e vida, representada no romance na tese de mestrado do narrador, na ficcionalização de escritores reais e no entrecruzamento entre romance e crônica. Segundo Resende (2008), *O sol se põe em São Paulo* encena de modo fascinante a vitória da ficção e do literário sobre o documental ou real, que se curva ao poder do discurso e da imaginação. Além disso, a narrativa da memória do romance se funde às considerações do narrador sobre a literatura e o estatuto da ficção, numa sugestiva identidade entre o narrador e o escritor Bernardo Carvalho no tocante às suas convicções sobre o estatuto da arte.

De forma geral, Bernardo Carvalho defende em seus escritos uma literatura que seja uma resistência ao discurso comum e ao discurso fácil ou utilitário de uma literatura de mercado. "Em suma, a literatura é a linguagem que resiste à linguagem usual, da simples comunicação. Resta saber até quando." (2005, p. 196). Carvalho admira os ensaios de Paul Valéry e o teatro de Claude

[61] "O leitor de Machado deve atingir a compreensão de que a linguagem é o que constitui o romance, sua verdadeira matéria; o leitor de Carvalho deve dar um passo adiante, arrastando a realidade para o domínio da ficção, para dizer que a linguagem constitui a *nós*. Machado então privilegia a linguagem, mas apenas no domínio da ficção, enquanto que Carvalho rompe com a distinção entre ficção e realidade. Nós somos nossas histórias, mesmo que elas sejam 'reais'." (Tradução nossa).

Régy, descrito como feito de penumbras e sombras, de interpretações hieráticas e sussurradas, de dúvida e de incerteza, assim como o teatro kyogen, que se distancia da representação naturalista para privilegiar o mistério e a potência do texto. Identifica-se com a crítica literária de Maurice Blanchot, para quem a literatura não seria expressão de uma interioridade, muito menos um texto que pretende dar uma visão da realidade, mas uma expressão da diferença e da estranheza. E lamenta o que chama de desprestígio da imaginação na literatura entre os leitores, interessados mais em livros jornalísticos, biografias e romances "baseados em histórias reais", do que em "obras de imaginação".

> O assustador é que possa ser resultado e sinal de uma percepção cada vez mais empobrecida do imaginário. Como se toda 'obra de arte' não estivesse de alguma forma ancorada na realidade e não a refletisse. Como se a imaginação não fosse um elemento constitutivo e fundador da realidade, mas algo supérfluo. (CARVALHO, 2005, p. 123).

Entretanto, embora *O sol se põe em São Paulo* seja cuidadosamente construído para demonstrar a defesa de uma literatura de criação, o romance não é feito da rarefação subjetiva que pretende o discurso de seu escritor. O engano ali encenado provém justamente dos elementos do real que aparecem pela narrativa e que agenciam o leitor interessado no desenrolar de uma trama na qual se encontrem elementos do sentimental, do folhetinesco e do melodramático. A presença de rememoração e incerteza nos conduz a uma forma contraditória de representação literária, chamada por Schøllhammer (2012) de realismo afetivo.

2.2.4 O realismo afetivo

Carvalho rompe com princípios do romance realista, como a fidedignidade do relato e a representação objetiva; porém, além da representação da Segunda Guerra Mundial, é consistente a caracterização da São Paulo contemporânea e da Osaka do pós-guerra, além de precisas as indicações de tempo e espaço providas pelo narrador. Os trajetos durante sua viagem ao Japão são exemplares

nesse sentido, e trazem, nas descrições, detalhes das ruas percorridas, do peculiar sistema de endereços japonês (de quadras e edifícios numerados, estes últimos pela ordem de construção), os nomes dos bairros e estações, etc. O romance, assim, subverte e mantém certos aspectos do romance tradicional, em uma paradoxal "presença do passado", do ponto de vista das indicações topográficas e temporais.

> Subi ao meu quarto para tomar banho e trocar de roupa antes de pegar o trem ao monte Koya. Partia da estação de Namba. No vagão em que eu estava, havia apenas dois casais de turistas americanos. Pretendiam pernoitar em algum templo na montanha. Devo ter desmaiado de sono, porque, quando voltei a abrir os olhos, o trem já subia pelo meio da mata. Devia ter se passado mais de uma hora, sem que eu tivesse notado. A parada seguinte era também o final da linha. Um funicular fazia a última etapa do percurso, levando os passageiros da plataforma de desembarque até o topo, por mais de cem metros de uma subida íngreme e coberta, até onde ficava propriamente a estação. (p. 117).

No trecho acima, é descrito o trajeto do narrador de Osaka até o monte Koya, passagem na qual podemos observar a passagem do tempo, de "mais de uma hora", o caminho percorrido, da estação inicial de Namba até o funicular que faria o trajeto por uma "subida íngreme e coberta" e o ambiente do trem, no qual havia "apenas dois casais de turistas americanos". O romance nos surpreende pelo estilo etnográfico em meio à narração subjetiva, feito da observação acurada do tempo e dos espaços por onde transita o narrador, como se o próprio escritor do romance tivesse passado pelos mesmos lugares e registrado nomes e impressões.

> Tinha acordado cedo. Era domingo, e havia pouca gente nas ruas. O ar frio batia no meu rosto. Embora eu nunca tivesse pisado ali, tudo era reconhecimento, como se eu estivesse voltando para casa. Me embrenhei pelas ruelas de Yotsuya, subi e desci escadas, segui as vielas até Sendagaya. Ia ao teatro. (p. 122).

Se a identidade dos personagens e o enredo são descentrados, a narrativa acompanha o seu desenvolvimento no curso do tempo humano, cronológico, havendo mesmo relação de causalidade entre a experiência passada e a ação presente. Provavelmente, a maneira como a narrativa se

apresenta seja mais um meio de enganar o leitor, mas o cuidado com a descrição dos ambientes e com a verossimilhança, mesmo que intermitente, faz com que seja possível sentir os personagens arraigados em uma dimensão temporal e em um determinado lugar. Numa perspectiva mais ampla, é possível localizá-los como partes de um processo histórico.

> Setsuko tinha que esperar. A guerra e os bombardeios não a ajudaram. Ela era ainda muito jovem quando os japoneses atacaram Pearl Harbor. Trabalhou numa seção de esforços de guerra, na distribuição das rações – e às vezes conseguia trazer para casa mais que os trezentos gramas diários de arroz a que tinha direito. Aos quinze anos teve um namorado, que foi convocado em 43 e, ao que parece, se matou no final da guerra, antes de cair nas mãos dos Aliados, quando o que sobrou do seu batalhão tentava voltar a pé do interior da Manchúria. Em 44, foi convocada para trabalhar numa fábrica de armamentos. E, com a rendição, para não onerar ainda mais os pais, fez todo tipo de biscate, até decidir que precisava aprender uma profissão e seguir uma carreira. O estado financeiro da família não lhes permitia contrariar a abnegação da filha, já que também não tinham condições para fazê-la concluir os estudos. (p. 34).

Setsuko, enquanto personagem criada no interior do romance, é cuidadosamente construída como uma jovem vinda de uma falida família de comerciantes dos arredores de Osaka que perdera o que restara com a guerra. Sua identidade esconde a protagonista Michiyo, uma moça educada "[...] na melhor tradição do Kansai, filha única de um dos grandes comerciantes da cidade, cujos negócios acabaram seriamente afetados pelas bombas incendiárias lançadas pela cidade pelos B-29 americanos três meses depois. " (p. 35). Sem jeito para o trabalho manual, Michiyo se submete à tradição do casamento arranjado, embora seja apaixonada por outro homem. Seu casamento com Jokichi é motivado pela decadência econômica de sua família que, embora nacionalista, precisa pagar suas dívidas com os recursos de um desertor.

Jokichi descenderia por parte de mãe de uma família de antigos proprietários da região de Nagano, que mesmo depois das reformas da época Meiji conseguiram manter as relações de senhorio "[...] num momento em que o governo incentivava a pequena propriedade privada (as terras só seriam desapropriadas depois da guerra, com as reformas de 48)." (p. 42). O pai de

Jokichi provinha de uma família de mercadores que fizera fortuna na área têxtil, estabelecida em Kobe desde o final do século XVIII. “No início do século XX, durante a guerra russo-japonesa, o avô paterno de Jokichi, homem de grande tino comercial, enveredou pelo ramo da maquinaria para indústrias.” (p. 42). Seu pai, um homem culto e ocidentalizado, seguira o caminho do avô e aumentara a fortuna da família. Quando Jokichi fora convocado para a guerra, enviara um de seus empregados em seu lugar. Ainda que involuntariamente, Jokichi se beneficiou de sua condição social para escapar da guerra. Depois de imigrar para o Brasil, escapou de ser condenado por assassinado por ter se casado com a filha de um oligarca local.

Masukichi e Seiji são os elementos das classes inferiores que não conseguiram escapar à frente de batalha. O amante platônico de Michiyo era “um rapaz sem dinheiro” (p. 52) cujo tio-avô fora um célebre ator de kyogen. Mas a família de Masukichi fora banida dos já escassos palcos do gênero, em um Japão cada vez mais aberto ao Ocidente, graças a uma calúnia feita à família numa disputa obscura ligada ao poder. “Foram proscritos dos templos, dos teatros oficiais e, uma vez desempregados e sem perspectivas, viram-se encurralados num bairro miserável da cidade.” (p. 53). Masukichi fora convocado ao completar dezoito anos, em 1944, e sobrevivera juntamente aos

> [...] sete mil que se renderam ao inimigo depois do suicídio dos membros do comando e da morte de milhares de civis que serviram de escudo humano contra os americanos ou foram obrigados a ceder seus esconderijos às tropas antes de se matar ou serem mortos. (p. 51-52).

Seiji era um operário da linha de montagem de uma das fábricas do pai de Jokichi, um homem acostumado a dissimular sua condição e a ocupar, graças a ela, posições subalternas na sociedade. “Ninguém consulta nenhuma lista de párias antes de contratar um simples operário. Já não se pode dizer o mesmo de um engenheiro, de um médico, de um executivo ou de um genro.” (p. 143). O pai de Jokichi se aproveita da condição de Seiji para lhe propor a impostura, afinal, ninguém acreditaria na palavra de um *burakumin*. Seiji encontra no campo de batalha um lugar onde poderia fugir à discriminação, já que “O próprio governo foi obrigado a impor aos soldados uma educação antidiscriminatória para que aceitassem conviver com seus pares *burakumins*.” (p. 142).

No universo instável de Bernardo Carvalho, existe correspondência dos destinos com o contexto histórico-social delineado, o que evoca uma espécie de realismo tênue, esfarrapado, discursivo. Seus fragmentos fazem com que, a despeito do relato contraditório, haja um desejo de situar os eventos em referenciais razoavelmente sólidos. Ainda, há, de certo modo, a figuração das contradições da sociedade e a interpenetração dinâmica dessas contradições como forças motoras dessa mesma sociedade. Arriscamo-nos a dizer que chega a evocar, em meio à fluidez de sua ficção, o realismo configurado por Lukács, definido pela representação da realidade a partir de suas forças contraditórias, na qual o homem age em conexão com o ser social.

> As forças sociais que o artista apreende, figurando o seu caráter contraditório, devem aparecer como traços característicos dos personagens representados, ou seja, devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa cotidiana; e, ao mesmo tempo, devem se manifestar como características individuais de um indivíduo concreto. (LUKÁCS, 2009, p. 209-210).

Contudo, não há a unidade pela qual o desenvolvimento integral dos indivíduos e suas ações manifestem as forças do mundo social. As mudanças drásticas nos destinos dos personagens e seu desterro não provêm dos fatos e são geradas, de acordo com Mello (2013), como resultantes de paranoias e ficções, consideradas por Bernardo Carvalho como equivalentes entre si. Portanto, se *O sol se põe em São Paulo* dialoga com a História, seria de maneira a enfatizar a importância do engajamento subjetivo no resgate da memória e da experiência, em oposição à assunção da irrefutabilidade dos fatos, como alternativas para dar sentido à vida quando a verdade está “perdida entre as contradições”. (BEAL, 2005, p. 143).

Nas suas crônicas e resenhas, Bernardo Carvalho se levanta contra uma literatura realista de cunho popular ou vendável. A tendência realista é observada por Schøllhammer ao examinar a produção literária brasileira recente, e afirma que o interesse crítico pelo realismo na literatura e nas artes surgiria de sua popularidade no mercado literário e da sua frequência nos romances de escritores contemporâneos. Isso seria parte integrante do projeto pós-moderno, a partir dos anos 1970 e 1980, que possibilitou a retomada, ainda que de forma

irônica e paródica, das formas figurativas e representativas abandonadas pelo experimentalismo modernista.

> Existe uma popularidade no mercado literário mais abrangente de gêneros que dão continuidade ao realismo histórico como os romances históricos, biografias, não ficção, relatos de viagem entre outros. Entre os escritores contemporâneos percebemos a mesma reciclagem de formas literárias com uma aproximação determinada à "realidade" da experiência comum como crônicas da vida como ela é, depoimentos testemunhais de experiências singulares e exóticas, diários, ensaios ficcionais, relatos de viagem e uso de outras formas híbridas entre ficção e não ficção. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 129).

Esse parece ser o cenário ao qual reagem as posturas teóricas do escritor Bernardo Carvalho, que ao propor uma "literatura de invenção" coloca também a intenção de formar uma recepção de literatura e de mundo aberta ao novo. Podemos considerar *O sol se põe em São Paulo* como parte de uma literatura sem dúvida exigente, que engana o leitor à moda de seus narradores ao encenar maneirismos de uma representação realista que se contradiz ao ser reescrita e ao carecer de um desfecho conclusivo. E talvez no desabafo da esposa ficcional de Junichiro Tanizaki a Setsuko, resida um desagravo do próprio escritor.

> "Muitos tentaram calá-lo. Teriam feito de tudo para que ele deixasse de escrever. Se dependesse deles, ele não teria existido. Se deixar de escrever, eles terão vencido. E não é possível que vençam. Quero dizer: não é possível que vençam sempre." (p. 79).

Schøllhammer volta o seu interesse para formas de realismo pós-moderno feitas de uma estranha combinação entre representação e não representação, da retomada de formas históricas e da atenção à literatura e sua capacidade de agenciar experiências perceptivas próprias. A menção do narrador de *O sol se põe em São Paulo* a um poema de Brecht talvez faça referência à proposta de um real distanciado, não mimético, que na dramaturgia política do poeta consistia em "[...] radicalizar a diferença entre o real e sua encenação e problematizar os elos 'íntimos e necessários' que unem o real com a semelhança." (2012, p. 130)

O romance de Carvalho aqui analisado guarda semelhança com o conceito de “realismo afetivo”, vinculado ao regime estético ligado à crise e ao questionamento do conceito de representação, e que é resultante de redefinições de autoria e representação estética. Nesse tipo de representação é questionada a autonomia autoral frente à produção e à recepção, segundo a qual a obra de arte faria parte de um processo interindividual, participativo, nos limites entre arte e vida, de forma a superar a percepção cotidiana do humano e, dessa maneira, as barreiras entre subjetividade e objetividade, e possibilitar um engajamento ético outro na realidade.

> Na experiência afetiva a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo. Algo intercala-se desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 138).

Entre a rememoração do passado e a incerteza pós-moderna se constrói a memória em *O sol se põe em São Paulo*, dividida entre a referencialidade e a sugestão. O romance, ambientado ora no Brasil, ora no Japão, coloca outra questão pertinente, a dos pertencimentos de personagens deslocados, imigrantes e descendentes japoneses que não acharam lugar para si nos espaços de onde vieram, tampouco naqueles aonde vão, como os prédios disparatados da cidade de São Paulo. As identidades são construídas como híbridas para, por fim, poderem alcançar o universal; mas deixam entrever conflitos provenientes do choque entre culturas, assim como o incômodo que lhes é causado pela permanência do atraso na metrópole subdesenvolvida, enquanto ambiente primeiro ao qual a narrativa do romance, de certa forma e como um todo, inevitavelmente retorna.

2.3 AS TENSÕES ENTRE LOCAL E UNIVERSAL E O NACIONAL POR CONTRADIÇÃO

2.3.1 Uma literatura feita de paradoxos

No artigo *Fiction as exception*, Bernardo Carvalho afirma ter concebido *O sol se põe em São Paulo* como uma deliberada apreciação da ficção como meio de libertação, antes de tudo, do elemento autobiográfico, de modo que buscou afastar qualquer suspeita de si ao criar personagens japoneses, ou descendentes de japoneses, que não teriam qualquer semelhança com a sua vida. Afirma o romance como essencialmente metaficcional, em sintonia com o pensamento sobre literatura no interior de uma tradição ocidental. "It is a book about the powers of literature as we came to understand it through the modern western tradition, as the potential creative strength of a radical and subjective singularity."[62] (2010, p. 4-5).

O escritor manifesta a convicção de que o trabalho literário seria subjetivo e individual, além de ter um caráter de ruptura contra as convenções da tradição ocidental. "It is a literature more interested in the invention of what has yet to be created than with representation of what we already recognize around us."[63] (Idem, p. 9). Crítico do pós-modernismo, tentaria se alinhar ideologicamente ao modernismo pelo espírito contestador, pela experimentação e pela afiliação aos escritores dessa tradição literária. Conta de seu interesse pelo que chama de literatura experimental, inspirado por nomes como Kafka, Borges, Beckett, Thomas Bernhard e Guimarães Rosa.

Não à toa, referências centrais de *O sol se põe em São Paulo* são escritores proeminentes do modernismo japonês – Yukio Mishima e Junichiro Tanizaki – ou figuras canônicas do modernismo global ou ocidental – Paul Valéry, Jorge Luis Borges e Bertolt Bretch. A recorrência dos romances e do pensamento de Junichiro Tanizaki guarda consigo o pressuposto de uma literatura japonesa consagrada entre críticos europeus e norte-americanos, que a consideram de alta realização estética. Conforme Rimer e Gessel (2011), Tanizaki seria conhecido pela sua habilidade de atualizar temas do passado

[62] "É um livro sobre os poderes da literature como a entendemos através da tradição ocidental moderna, como força potencialmente criativa de uma singularidade radical e subjetiva." (Tradução nossa).
[63] "É uma literatura mais interessada na invenção daquilo que ainda está por ser criado do que na representação do que já reconhecemos ao nosso redor." (Tradução nossa).

japonês de forma a servir aos seus próprios interesses artísticos. Semelhantemente, Bernardo Carvalho manifesta o paradoxo de uma estética do pós-modernismo ao construir um projeto de originalidade sobre o passado literário, especialmente aquele do modernismo[64].

O apelo ao modernismo exprime o anseio de uma literatura que seja de vanguarda. Harvey (2010), de modo geral, compreende o modernismo como norteado pelo espírito de efemeridade e de novidade, enfeixados numa espécie de caos totalizante e universalizante como extensão da modernidade[65]. O artista modernista se encerra no paradoxo de extrair deste caos fugidio a unidade e o eterno que ainda dão profundidade à obra de arte. A ruptura com o passado, por sua vez, manifesta-se pela interrupção do sentido de continuidade através de alterações, repetições e supressões radicais operada pelas vanguardas artísticas. E a chave da eternidade se daria por meio da expressão única, subjetiva, de uma linguagem inovadora que fazia a obra de arte muitas vezes se voltar a si mesma, a contrapelo da reprodução que caracterizava a produção de um mercado de cultura.

Bernardo Carvalho propõe justamente uma literatura de ruptura com o passado, autorreflexiva – basta lembrar a epígrafe de Paul Valéry – cuja linguagem seja produto único da criação subjetiva. Segundo Mello, os posicionamentos de Bernardo Carvalho podem ser interpretados conforme a perspectiva modernista, "[...] já que sua verve, em seus textos sobre arte e

---

[64] "Well, Yes and no: paradoxical postmodernism is both oedipally oppositional and filially faithfull to modernism. The provisional, indeterminate nature of historical knowledge is certainly not a discovery of postmodernism. Nor is the questioning of the ontological and epistemological status of historical 'fact' or distrust of seeming neutrality and objectivity of recounting. But the concentration of these problematizations in postmodern art is not something we can ignore." (HUTCHEON, 2004, p. 4-5). "Bem, Sim e não: o paradoxal pós-modernismo é tanto edipianamente opositor quanto filialmente fiel ao modernismo. A natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico não é certamente uma descoberta do pós-modernismo. Tampouco o questionamento do estatuto ontológico e epistemológico do 'fato' histórico ou a desconfiança da aparente neutralidade e objetividade do relato. Mas a concentração dessas problematizações na arte pós-moderna não é algo que possamos ignorar." (Tradução nossa).

[65] O que aqui chamamos de "modernidade" remonta às transformações sociais, políticas e do pensamento ocorridas nos períodos que antecederam e seguiram as revoluções do século XVIII. Além dos processos de industrialização e urbanização capitaneados pela burguesia ascendente, desenvolve-se o projeto iluminista de desenvolvimento da ciência objetiva e de leis universais com vistas à emancipação humana, das formas racionalizadas de organização social, dos modos racionais do pensamento, do progresso e consequente ruptura com a história humana precedente. Esse projeto, como sabemos, caiu por terra diante das catástrofes humanas que tiveram curso no século XX. (HARVEY, 2010).

literatura, é disparada contra o mercado e contra o consumo fácil, em nome de uma escrita inventiva, que aponte para o inusitado." (2013, p. 137).

Como vimos, o narrador de *O sol se põe em São Paulo* faz uma análise negativa do pastiche e da esquizofrenia pós-modernos para denunciar o disparate e o vazio criador dos tempos contemporâneos. Entretanto, a aproximação ideológica do modernismo não é suficiente. Apenas instala mais um paradoxo em romances nos quais é exercitado o pós-modernismo na subjetividade descentrada, na fragmentação do enredo, na exploração dos limites da representação ficcional e na paródia de estilos anteriores. Como o próprio Carvalho afirma, "It is a literature, as you may have understood by now, fascinated by paradoxes."[66] (2010, p. 9).

Alguns dos paradoxos de *O sol se põe em São Paulo* foram aqui examinados, como a convivência entre o passado literário e uma escritura pós-moderna, a presença de expedientes da literatura popular numa literatura erudita e a narrativa da memória construída entre a rememoração e a incerteza de um "realismo afetivo". A identificação do escritor com o modernismo, como uma constante no interior do próprio pós-modernismo, leva-nos a outra contradição fundamental, aquela que se instala em *O sol se põe em São Paulo* pela representação de identidades híbridas que aspiram ao universal, mas que habitam espaços nacionais particulares.

De acordo com Hutcheon, o descentramento pós-moderno levou ao questionamento de noções totalizantes e à reconsideração de margens e bordas de maneira a valorizar o local e o heterogêneo. Porém, esse descentramento não é completo e "centrismos" – sexismo, racismo, capitalismo e imperialismo – entrecruzam-se de maneira complexa na ficção e se fundem aos discursos libertários.

> The language of margins and borders marks a position of paradox: both inside and outside. Given this position, it is not surprising that the form that heterogeneity and difference often take in postmodern art is that of parody – the intertextual mode that is paradoxically an authorized transgression, for its ironic difference is set at the very heart of similarity.[67] (HUTCHEON, 2004, Cap. 4, p. 23)

[66] "É uma literatura, como vocês devem ter endendido até agora, fascinada por paradoxos."
[67] "A linguagem das margens e bordas marcam a posição do paradoxo: ao mesmo tempo dentro e fora. Dada essa posição, não é surpreendente que a forma tomada pela heterogeneidade e

Assim, de um lado, há a concepção descentrada de subjetividade, pós-moderna, que implode pertencimentos coletivos; de outro, as representações que partem de dois lugares bem definidos, Brasil e Japão, para se conformarem. *O sol se põe em São Paulo* representa contraditoriamente as tensões entre local e universal, pois nele o tema do deslocamento e do não-pertencimento é traído pelas representações locais, no interior das quais identidades se fundem do ponto de vista híbrido e transcultural, tal como acontece com as influências literárias deglutidas sob a abordagem metaficcional. Adicionamos o tema da barbárie como elemento que funde as duas esferas, ao mesmo tempo em que manifesta uma preocupação social e política que se enraíza na experiência material brasileira.

2.3.2 As tensões entre local e universal

O sol se põe em São Paulo apresenta o conflito do narrador *yonsei* que se encontra no meio de uma crise de identidade, sem reconhecer-se no lugar onde nascera, nem se identificar à cultura de seus antepassados mesmo quando vai ao Japão. Nielson (2014) observa como o espaço da metrópole tem surgido, nas artes e na cultura, como experiência de vida compartilhada no mundo todo – as vicissitudes dos habitantes de São Paulo, Nova York, Tóquio ou Paris –, ao mesmo tempo em que servem de símbolos únicos de suas respectivas culturas e nações. Centros atrativos de imigrantes são, igualmente, lugares de manifestação das ansiedades da inclusão e do pertencimento, da assimilação e do debate em torno das identidades nacionais.

Em vez do apagamento da diferença representada pela cultura minoritária, o que se busca no romance é o sentido da herança étnica, ainda que fora de tempo e lugar. A representação do imigrante traz consigo a marca das tensões entre desterritorialização e reterritorialização, particularmente no que diz

---

pela diferença na arte pós-moderna seja a da paródia – o modo intertextual que é paradoxalmente uma transgressão autorizada, por instalar sua irônica diferença no coração da similaridade.” (Tradução nossa).

respeito a dois processos: a perda de relação entre cultura e territórios geográfico-sociais e as realocações territoriais das produções simbólicas. A desterritorialização da produção cultural, causada pela internacionalização de cultura e pelas migrações multidirecionais, desafia as noções de centro e periferia e as substitui pela noção de circuito ou fronteira. A reterritorialização daqueles que querem fixar signos de identificação nas cidades cosmopolitas os diferencia dos que só estão de passagem.

> Desterritorialização e reterritorialização. Nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam os conflitos, como pretende o pós-modernismo conservador. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura – às vezes – com menores riscos fundamentalistas. (CANCLÍNI, 2015, p. 326).

Embora problemática ao negar as relações de dependência cultural, a perspectiva de Canclíni parece ser a mesma do narrador de *O sol se põe em São Paulo*, cuja experiência de deslocamento tem fundamento nas transformações pós-modernas na percepção de tempo e espaço, nas identidades híbridas que habitam a metrópole e no mal-estar vinculado às transformações da identidade. A esquizofrenia e o pastiche de estilos arquitetônicos exprimem uma percepção de tempo e espaço deslocados ou fragmentados, um palimpsesto de formas passadas sobrepostas umas às outras. Como afirma Harvey (2010), a falta de liame entre passado e presente, aliado à deterioração de regiões centrais e aos processos de gentrificação, resulta numa percepção fragmentária da cidade como um lugar de identidade.

> Não há um sistema arquitetônico homogêneo e vão-se perdendo os perfis diferenciais dos bairros. A falta de regulamentação urbanística, a hibridez cultural de construtores e usuários, entremesclam em uma mesma rua estilos de várias épocas. A interação dos monumentos com mensagens publicitárias e políticas situa em redes heteróclitas a organização da memória e da ordem visual. (CANCLÍNI, 2015, p. 304).

O alheamento do protagonista pode ser interpretado pela hibridação do espaço urbano das sociedades latino-americanas, cuja heterogeneidade diminui a eficácia em determinar uma gramática de leitura da cidade. Os monumentos inexistentes de São Paulo manifestam a falta de parâmetros ou raízes na cidade de imigrantes, destino que carece da unidade que pode gerar o sentido de pertencimento a um lugar. Segundo Canclíni, os monumentos seriam representativos da questão dos usos modernos e pós-modernos da história – daquilo que eles conservam ou renovam em meio às transformações da cidade. Eles nasceram na América Latina como representações legitimadoras dos poderes estabelecidos e têm sido ocultados, transformados ou ressignificados como fruto do movimento da cidade, onde dividem espaço com cartazes comerciais, grafites, anúncios publicitários, os quais expressam as forças em jogo nas sociedades urbanas.

O sentimento de inadequação, metaforizado na imagem do pôr do sol espetacular como uma impostura, demonstra como os deslocamentos territoriais e subjetivos atingiram o sentimento de pertença a uma nação como definidor de identidades. Para Hall, conjuntamente a uma percepção descentrada dos sujeitos individuais e à progressiva intensificação das trocas em escala mundial, a assunção de comunidades nacionais unificadas é problematizada na pós-modernidade, quando se assumiu o caráter híbrido das nações modernas, antes mascarado pelos discursos de poder. A transformação das identidades manifesta a tensão entre global e local, sendo a identidade nacional uma forma particularista de vínculo a lugares, eventos, símbolos e histórias particulares; e o global ou universal, as identificações com a “humanidade”. Essa tensão percorreu a modernidade para chegar a identidades traduzidas, híbridas, dispersadas para sempre de sua terra natal.

> Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. (HALL, 2011, p. 87).

De acordo com Nielson (2014), a cidade de São Paulo seria um centro histórico de imigração, onde se cruzam culturas que desafiam a ideia de homogeneidade das identidades nacionais. O romance adota uma perspectiva híbrida ao relativizar a noção de identidades como “puras” ou “autênticas”, pelo contrário, conduz a trajetória do narrador até o encontro daquilo que une mesmo os opostos[68]. Assim, a partir da experiência do protagonista anônimo, afirmamos que o romance de Bernardo Carvalho transita pela nostalgia da identidade centrada ou reconhecível, brasileira ou japonesa, passa pela hibridação e chega a uma identificação com a humanidade.

O conceito de hibridação é definido por Canclíni como fusão cultural, na qual processos socioculturais combinam e recombinam sucessivamente estruturas e práticas. Esse fenômeno não é concebido como livre de conflitos, mas daria conta de conceituar práticas combinatórias interculturais geradas em países latino-americanos em meio à decadência de projetos nacionais de modernização. Contribuiria, além disso, para identificar e explicar alianças culturais fecundas interfronteiras, decorrentes de processos migratórios ou de intercâmbios econômicos e culturais, sem excluir o papel da criatividade individual e coletiva nesse processo. E considera como as segmentações e segregações estruturantes de cada país são dinamizadas pela variedade de modos de apropriação dos repertórios heterogêneos de bens simbólicos.

> Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. (2008, p. XXIII).

Canclíni observa que as redefinições de identidade e cultura a partir da experiência fronteiriça não isentam os cruzamentos intensos de serem fontes de preconceitos e confrontos[69], afinal, o sentido da desterritorialização se constrói

---

[68] Nielson (2014) defende a ideia de que as inquietações dos personagens de *O sol se põe em São Paulo* viriam da falta de parâmetros de identidade nacional, que demandaria uma noção inclusiva da identidade brasileira que abraçasse a alteridade do nipo-brasileiro e, em contrapartida, fosse transformada a partir desse encontro. Embora concordemos com a presença dessas duas esferas no interior de nossa argumentação, não subestimamos a dimensão universalizante, que dilui todas as diferenças, adotada pelo romance.

[69] Canclíni (2008) reconhece o caráter contraditório das misturas interculturais. A multiplicação de oportunidades para que aconteça a hibridação pela abertura de fronteiras varia conforme as condições históricas e sociais específicas, que podem cerrar essas mesmas fronteiras, e

em conexão com práticas hierarquizantes, sociais, econômicas e políticas. Além disso, a noção de hibridismo tem origem na experiência de modernização latino-americana, sendo que os cruzamentos socioculturais híbridos são resultantes de processos pré-modernos remanescentes nas culturas e nas sociedades de países onde "[...] as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar" (2015, p. 17).

> Eu acabava de sair de uma cidade sitiada pelo crime, das ruas intransitáveis, barulhentas e poluídas, e agora era como se tivesse sido transportado para o interior de um Japão idílico, que provavelmente não existia, a julgar pelo que ela própria acabaria me dizendo. (p. 30).

Afirmamos que a hibridação tem inicialmente efeito negativo sobre o narrador de *O sol se põe em São Paulo*, enquanto personagem de identidade instável que perambula por duas metrópoles antípodas, São Paulo e Tóquio, sem se encontrar em nenhuma das culturas que ele rejeita. A cidade em que vive se afigura como uma terra sem oportunidades, sitiada pelo crime ou pelo tráfego, onde a lembrança dos imigrantes orientais se erige em farsas arquitetônicas. A viagem ao Japão tampouco resulta no encontro de respostas, seja para a história a ser contada, seja para o conflito existencial do escritor. A experiência no espetáculo de kyogen é emblemática da dificuldade de compreender os códigos da terra dos ancestrais, "[...] a visão de um espectador estrangeiro que não podia compreender o que diziam" (p. 124).

O isolamento dos personagens do kyogen assemelha-se à vivência daquele que experimenta o encontro do outro incompreensível. A metáfora da amputação também remete ao sentimento de não pertencimento experimentado pelo imigrante, já que Michiyo relata sentir-se, desde que saíra do Japão, "como uma perna ou um braço que não pertence a corpo algum" (p. 124). Michiyo é a imigrante que chega em terra estrangeira sem falar a língua local, quando "[...] apenas repetia duas ou três palavras que havia aprendido em português, por educação, quando já não era possível não responder." (p. 153). Sua perspectiva revela o estranhamento frente à nova terra, onde os nativos são diretos e até

---

segundo as coações dos sistemas de produção e consumo infligidas aos migrantes. Os movimentos de globalização, assim, não só acentuam a interculturalidade moderna, como também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações discriminatórias.

rudes, diferentes dos japoneses que preferem o meio-dito, o resguardo, a sombra. O nascer e o pôr do sol representam diferenças irreconciliáveis entre Brasil e Japão, como relata em sua carta a Masukichi. “Para você, poucas centenas de quilômetros podem parecer um contrassenso, mas não são nada neste país, antípoda do Japão em tantas outras coisas.” (p. 135).

As redefinições de identidade e cultura a partir da experiência fronteiriça provoca a assunção de identidades possíveis por sujeitos que se mudaram (e se modificaram) sem, entretanto, chegar a um ponto final. A figura do pária justamente significa aquele que não pode pertencer ao lugar onde está e que sonha com outro, existente apenas na sua imaginação. Esse lugar pode ser o avião de volta ao Brasil, quando na consciência do narrador a hibridação adquire sentido positivo, como reconciliação simbólica entre dois mundos. Ali convivem passageiros de diferentes nacionalidades e etnias que se comprazem com objetos culturais de distinta estratificação, irmanados no mesmo desamparo que desterrara os personagens de *O sol se põe em São Paulo*.

> Sobrevoando o País Basco, de volta para o Brasil, depois de ler uma citação de Álvaro de Campos sobre as vésperas das viagens que nunca se fazem, ao som de uma das dezenas de cantoras pop da seleção da companhia aérea, de repente, como se tivesse esquecido todo o resto, fui tomado de amor pela gorda ao meu lado, com os seios esbugalhados pelo decote justo e a mão no coração, pedindo à aeromoça um remédio para o aperto no peito; e pela aeromoça suíça me perguntando, em francês, se eu preferia macarrão ou peixe; pela velha alemã com ar de nazista infeliz, lendo um livro que tratava de Leonardo DiCaprio e de lésbicas; pelo homem que alternava a leitura da *Revolução Francesa*, de Michelet, numa edição antiga, e a vulgaridade de uma *Newsweek* sobre a guerra do Iraque [...]. (p. 162).

Da nostalgia de uma identidade centrada, a consciência do protagonista progride para a solidariedade por pessoas de origens e gostos díspares, e chega à assunção de que somos todos iguais. Diante das experiências de opacidade na terra de seus ancestrais, o escritor chega à conclusão de não pertencer a lugar algum. O escritor afirma ser, como os personagens de seu romance, também um pária, aquele que não poderia pertencer ao lugar em que está, onde quer que esteja. O imigrante de Bernardo Carvalho é aquele que sobrevive ao fantasma do não pertencimento, de imigrar para uma terra estranha onde, nas palavras de Michiyo, “[...] ‘pelo menos já não se reconhece nada, não é preciso

conviver com a inveja, porque não há nada abaixo de você'." (p. 80). Ao enfatizar, por fim, o que une os personagens e indivíduos, a despeito dos particularismos, adota o ponto de vista universalista que tenta aproximar opostos, o oriental e o ocidental.

> N'*O Elogio da sombra*, Tanizaki diz que a beleza oriental nasce das sombras projetadas do que em si é insignificante. O belo nada mais é do que um desenho de sombras. Os ocidentais são translúcidos; os orientais são opacos. Ninguém veria a beleza da lua de outono se ela não estivesse imersa na escuridão. Temos mais em comum do que podemos imaginar. O oposto é o que mais se parece conosco. (p. 164).

O encontro com o outro também se dá pelo literário e, nesse sentido, o romance se aproxima do ideal de literatura mundial goethiano, no qual o Ocidente, mesmo que periférico, vai de encontro ao outro oriental para perceber a universalidade na diferença. A valorização da cultura e história japonesas no interior do romance brasileiro pode também ser explicada pela excentricidade pós-moderna, que se volta à valorização cultural das minorias. Conforme Nielson (2014), apenas a partir do final do século passado os estudos multiculturais passaram a abordar a presença de minorias étnicas como as japonesas, sendo que, até então, predominaram as abordagens sobre miscigenação e identidade nacional.

Este seria o momento em que uma literatura de japoneses ganha fôlego no sistema literário brasileiro, ainda que, segundo Vejmelka, a gênese do tema remontasse ao início das relações diplomáticas, entre o século XIX e o XX[70]. A partir dos anos 1980, além da escrita de descendentes vinculada à memória da imigração[71], o autor destaca a presença relevante de temas japoneses na literatura de autores que não têm ligação biográfica com o Japão. Como

[70] As primeiras manifestações encontramos em *O Japão* (1897 a 1899), de Aluísio Azevedo, e em *No Japão: impressões da terra e da gente* (1903), do historiador Manuel de Oliveira Lima. Durante o modernismo, entretanto, a imigração não trouxe o impacto esperado, exceto pela presença de personagens nipônicos em alguns textos.

[71] Vejmelka (2013) destaca o romance *Sonhos bloqueados* (1991), de Laura Honda-Hasegawa, o estudo histórico *O imigrante japonês* (1987), de Tomoo Handa e o livro-reportagem *Corações Sujos* (2000), de Fernando Morais. O romance *Nihojin* (2011), de Oscar Nakasato, seria o primeiro romance de um nipo-brasileiro, de temática nipo-brasileira, a ganhar certo destaque nacional – foi vencedor do prêmio Jabuti de 2012.

Bernardo Carvalho, esses escritores[72] realizam interpretações variadas da cultura japonesa em contexto brasileiro e se integram numa tendência transnacional da literatura brasileira atual.

> São leituras do Japão que ainda têm ligação com a dimensão histórica da imigração japonesa no Brasil e com questões da identidade brasileira, mas que tratam principalmente de significados universais das culturas japonesa e brasileira no contexto do século XXI. (VEJMELKA, 2013, p. 2016).

Ao estruturar o romance sobre a literatura e arte japonesas, Bernardo Carvalho provoca um mergulho na alteridade, o mesmo sentimento que assombra o narrador ao viajar ao Japão. O olhar ao outro se torna um olhar ao mesmo, para o qual a literatura teria papel integrador. Assim, a metáfora de céu e inferno se realiza no terreno das fontes literárias, quando romances e teatro japonês se fundem, no interior do romance brasileiro, a outras referências ocidentais. O movimento da reflexão da identidade acontece a partir do confronto com o Outro, de seu adentramento, para então revelar "[...] aspectos que dizem respeito à universalidade da natureza humana e seus conflitos existenciais." (Idem, p. 228).

Com base no conceito de campo literário e de espaço literário mundial, Mello analisa como a universalidade da literatura de Bernardo Carvalho seria resultante das tensões existentes no campo brasileiro, por manifestar temáticas atuais, uma escrita inventiva e um repertório internacional de referências. Estas últimas colidiriam com uma "escrita política e socialmente interessada", ou com aquela mais próxima do grande público, ambas predominantes no reduzido mercado literário nacional. A produção desse escritor coincide com a sua inserção na dinâmica de um mercado cada vez mais globalizado, onde Carvalho assumir-se-ia como duplamente universal, pois além de afirmar a autonomia do literário sobre espaços fluidos, não se comprometeria a criar identidades nacionalmente enraizadas.

> De um lado, há, em *O sol se põe em São Paulo*, imanência, espelhamentos, uma máquina textual aparentemente engrenada e sem brechas. De outro, há os párias, que remetem a modos

[72] Além de *O sol se põe em São Paulo*, o autor analisa *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa, e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), de João Paulo Cuenca.

> de ser em desacordo, uma crítica aos discursos totalitários e totalizantes. Trata-se de duplicidade que reverbera também nos textos de crítica do ficcionista, nos quais se vê uma concepção de literatura baseada tanto na autossuficiência da linguagem e da literatura, quanto na importância desta para revelar o que há de paradoxal e contraditório no humano. Dito de outro modo, a reivindicação do impuro, em Carvalho, se liga, contraditoriamente, à firme defesa da literatura enquanto espaço autônomo, não contaminado por outros discursos. (MELLO, 2013, p. 135).

Ademais, a obra do escritor manifestaria uma "estética de exceção", amparada no ideário desconstrucionista[73] e no alto modernismo[74], pelos quais o escritor marcaria a sua diferença no espaço nacional e se alinharia com forças associadas ao que há de mais universal na tradição ocidental moderna. Assim, o projeto presente em *O sol se põe em São Paulo* se coadunaria com as estratégias de inserção em um sistema literário mundial, tal como descrito por Casanova, como um universo que abrange os vastos domínios da literatura, ou daquilo que é declarado literário, no qual os territórios e fronteiras seriam relativamente independentes dos traçados políticos.

Essa República Mundial das Letras seria dotada de um modo próprio de funcionar – economia, hierarquias e história –, liberta de inevitáveis apropriações nacionais; enquanto que a consagração do texto obedeceria a critérios de legitimidade literária autônomos, arrancados às barreiras e divisões. Nesse sistema, as relações de hierarquia se guiariam estritamente pelo critério do capital literário, compondo um centro e uma periferia[75], cujos recursos literários não estariam dissociados das histórias nacionais e suas desigualdades estruturais, mas também se abririam para escolhas estéticas, linguísticas e

---

[73]A narrativa de *O sol se põe em São Paulo* exploraria as possibilidades de representação e interpretação literárias, as quais desafiam a concepção de obra fechada e se abrem à valorização da escritura, ao questionamento da noção de verdade e a uma concepção interdiscursiva do texto literário (MELLO, 2013).

[74] Segundo Harvey, enquanto o modernismo entreguerras era "heroico" ou vanguardista, o alto modernismo era "universal" e tinha uma relação muito mais confortável como os centros de poder dominantes na sociedade. "A arte, a arquitetura, a literatura etc. do alto modernismo tornaram-se artes e práticas do *establishment* numa sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumira o papel de dominante político-econômica." (2010, p. 42).

[75] O espaço francês, acreditado o mais rico em capital literário e mais dotado de universalidade e autonomia, seria a capital da República Mundial, pela particularidade do francês ser patrimônio universal, ou seja, constitutivo da literatura universal e não nacional. "É até graças a essa particularidade de serem (ou de poderem ser) universalizáveis, desnacionalizados, que será possível reconhecer os espaços (relativamente) autônomos." (CASANOVA, 2002, p. 155).

formais, que permitiriam aos seus agentes disputar espaços no sistema e sair de uma situação de inferioridade. Dessa forma, “Nem todos fazem a mesma coisa, mas todos lutam para atingir o mesmo objetivo: a legitimidade literária.” (2002, p. 60).

> Por isso, paradoxalmente, hoje são os autores desses confins do mundo que, tendo aprendido há muito tempo a confrontar as leis específicas e as forças inscritas na estrutura desigual do universo literário e tendo a consciência de que devem ser consagrados nesses centros para ter alguma chance de sobreviver como escritores, são os mais abertos às últimas “invenções” estéticas da literatura internacional, às últimas tentativas dos escritores anglo-saxões para promover uma mestiçagem mundial, às novas soluções romanescas latino-americanas... em suma, às inovações específicas. (CASANOVA, 2002, p. 64).

Seria justamente o caráter universal dos romances de Bernardo Carvalho que o fariam, de acordo com Mello, ser notado pela crítica cultural na França, onde o autor tem obtido alguma relevância pela sua capacidade de narrar, pelos traços estéticos e políticos de sua obra e pelo trabalho formal, que guardaria um parentesco com as arquiteturas literárias de Jorge Luis Borges. As resenhas publicadas sobre os romances também enfatizam o conteúdo autobiográfico dos livros e a intimidade do escritor com a língua e a literatura francesas. Mas as peculiaridades do mercado editorial francês, associadas ao português como língua menor no mercado literário internacional, podem reduzi-lo à condição de autor nacional.

> Ao acionar o referencial estrangeiro já consagrado, ao se filiar ao *grand monde* da literatura mundial, demonstrando suas credenciais aos de dentro, Bernardo Carvalho se constrói, internamente, como o mais cosmopolita dos escritores. Um dos efeitos desse empenho é que, para os setores da crítica literária brasileira, Carvalho é visto como autor cosmopolita e, portanto, em tempos de mundialização literária, acaba sendo bem cotado aqui dentro. Para fora, contudo, ele figura como autor brasileiro. (MELLO, 2013, p. 142).

De fato, Bernardo Carvalho rejeita uma literatura identificada com o específico nacional, embora demonstre em seus textos críticos preocupação com a marginalização do literário no mercado editorial brasileiro e com a

recepção de seus romances. Na resenha *Inventar o Brasil*, condena o título da coletânea *Brasil Brasileiro*, de Paulo Mendes Campos, que não faria jus a crônicas nas quais se destacam o humor inteligente e certa sensibilidade ao mostrar o Brasil para além do mito, como um país de imposturas e espaços vazios que revelariam a ilusão de uma identidade nacional fixa no tempo. O nome do livro apresentaria um problema naquilo que ele sugere, ou seja, o uso do adjetivo "brasileiro" para validar a autenticidade de uma manifestação artística ou cultural.

> A cultura (a arte, a música, a literatura, etc.) de um país não pode se reduzir ao reconhecimento do que já se definiu como característico daquele país, sob o risco de entrar num processo de esgotamento que é o contrário da arte. À arte cabe buscar expandir os limites e as possibilidades de identidade do país e da língua em que é feita, e não estreitá-los. (CARVALHO, 2005, p. 200).

O Brasil já seria um país "com déficit de identidade nacional" por razões políticas, econômicas e sociais, e nele haveria uma tendência à redução e ao populismo cultural, à tentativa de fixar uma tradição e uma identidade. Em vez disso, Carvalho sugere que se deve alargar o conceito de ser brasileiro ao buscar o desvio e a reinvenção do país e de sua cultura. Tentar dar um rosto àquilo que é brasileiro seria contraditório e apenas resultaria bem-sucedido se definido em retrospecto, com o reconhecimento de padrões ou idealizações do passado. "Buscar a verdadeira identidade de um país é perdê-la, simplesmente porque ela só pode ser feita do acúmulo das diferenças e nunca da repetição dos iguais." (2005, p. 201).

Da mesma maneira que o narrador de *O sol se põe em São Paulo* transita por metrópoles díspares como entrelugares de sua identidade, o romance se assemelha às considerações feitas por Silviano Santiago quando da tese de "entrelugar" literário, já que Bernardo Carvalho constrói uma prosa que se pretende original, ainda que estruturada pela contaminação da literatura e arte estrangeiras. Desvincula-se de conceitos de unidade e pureza para enfatizar a diferença que o texto consegue inaugurar, sem que haja uma consciência de dependência que necessite ser superada. A paródia é feita sobretudo sobre fontes japonesas, que embora sejam provenientes de um país desenvolvido,

ainda são estrangeiras a um universo cultural ocidental. Dessa forma, o autor subverte a relação de forças entre centros e margens do Ocidente ao “deglutir” o outro oriental, inspirado especialmente na obra e originalidade do modernista Junichiro Tanizaki.

> Ao escrever o livro, ele [Bernardo Carvalho] tinha em mente o fato de que a criação literária, na obra do autor japonês, não era expressão de um sujeito que fazia parte de um grupo, no caso, de autores japoneses. Ele criara algo único, sem seguidores ou precursores. "No início do século 20, havia duas correntes no Japão: um naturalismo como Émile Zola e um romantismo meio rococó. E Tanizaki inventou uma corrente que não tinha nada a ver. Fiquei impressionado com o indivíduo que afirma estilo próprio, que não tem necessariamente a ver com o país onde está. Aí criei uma trama totalmente artificial. Quem conta a história é um narrador brasileiro, que não conhece o Japão." (SIMÕES, 2013, s.p.).

A presença da leitura de Jorge Luis Borges sobre o clássico de William Blake nos remete à possibilidade de consagração universal do escritor periférico, numa acepção que retira dele as tensões que o tornam dialeticamente nacional. Além da falta de associação com uma tradição literária brasileira – há apenas a menção a Álvares de Azevedo –, *O sol se põe em São Paulo* se alinha com o que há de mais moderno (ou pós-moderno) em literatura ao produzir romances metaficcionais, cuja reflexão parte daquilo que o escritor afirma como “tradição ocidental moderna”. A paródia de textos e estilos do passado acontece sem a “ansiedade da influência”: o romance é composto idealmente como objeto híbrido, assim como acontece com as identidades descentradas dos personagens.

Desse modo, vemo-nos diante de um objeto inscrito deliberadamente na tradição culta universal, ao mesmo tempo em que reescreve a tradição oriental como critério de diferença. Podemos afirmar que Bernardo Carvalho tenta se mostrar tão competente quanto os escritores que reverencia, numa estratégia paródica ou antropófoga globalizada que, entretanto, não necessariamente permite que ele atinja o grau pretendido de legitimidade literária. Afinal, como vimos, os “casos de família”, pensados por Perrone-Moisés (2007) na relação entre literaturas latino-americanas e sua matriz europeia, não são tão harmoniosos como parecem. Ocultam a relação hegemônica na qual o universal

se identifica com o cânone literário ocidental, requisito totalizador e etnocêntrico ainda requerido por um sistema literário mundial como critério de consagração. A despeito das redefinições, ainda notoriamente permanecem as estratificações e dependências internacionais do universo da alta cultura.

As tensões manifestadas no romance nos levam a considerá-lo como objeto transcultural, na contradição e no conflito entre localismo e os deslocamentos identitários e ficcionais. O conceito de transculturação, segundo Ángel Rama, substituiu a noção de aculturação por um processo no qual as culturas locais se misturam em diferentes níveis com as culturas colonizadoras e criam fenômenos neoculturais. O termo implica tanto a negação antropológica de uma aculturação das culturas latino-americanas quanto a afirmação da tese de sobreposição de camadas amorfas já transculturadas, graças aos contatos entre os povos – os autóctones, os colonizadores, os negros, os imigrantes.

A cultura transculturada da latino-américa estaria, em vista disso, composta de valores idiossincráticos que, ao receberem comportamentos, crenças e objetos culturais de fora, transformam as influências em algo original, recriado, distinto do impulso homogeneizador da influência.

> Es justamente esa capacidad para elaborar com originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestar se en cualquer punto del território que ocupa aunque preferentemente se los encuentre nítidos en las capas recônditas de las regiones internas.[76] (RAMA, 1984, p. 41).

Outro aspecto diz respeito à coexistência de formas mais ou menos internacionalizadas no âmbito da cultura e das artes latino-americanas, seja entre intelectuais e escritores, seja entre as populações como um todo. Este último aspecto também se dá de forma irregular, dadas as diferenças encontradas entre os habitantes das cidades – mais propensos aos impulsos modernizadores e à transculturação vinda dos países europeus e dos Estados Unidos – e aqueles de regiões menos centrais, que conservam raízes regionais

[76] "É justamente essa capacidade para elaborar com originalidade, ainda que em difíceis circunstâncias históricas, que demonstra o pertencimento a uma sociedade viva e criadora, características que podem se manifestar em qualquer ponto do território, ainda que preferencialmente se encontrem nas camadas mais recônditas das regiões internas." (Tradução nossa).

e populares. A transculturação envolve as aproximações com outras culturas proeminentes do ponto de vista canônico, por serem aquelas que ditam os requisitos de universalidade. No meio disso tudo, persiste o anseio de originalidade e de prestígio, daí as combinações possíveis com os extratos locais e as abordagens populares ou regionalistas resultantes.

Bernardo Carvalho tenta se distanciar dessa última abordagem, ao mesmo tempo em que propõe instaurar a diferença em termos literários, no encontro do olhar ocidental periférico com a tradição oriental. Nesse confronto, o lugar de onde escreve surge insidiosamente pelas frestas de uma literatura universalista e nos conduz à abordagem do tema da barbárie, como liame surgido da comparação entre Brasil e Japão.

2.3.3 O nacional por contradição

Afirmamos que o nacional se constrói em *O sol se põe em São Paulo* por contradição, pois apesar da identificação evidente com os discursos descentrados ou universalistas, os hibridismos que compõem os espaços e as identidades dos personagens do romance se perfazem entre dois polos bem definidos, Brasil e Japão, cujos elementos culturais e materiais são confrontados. A particularidade japonesa existe no forte senso de honra e hierarquia, onde “há sempre alguém pronto para mandar e alguém pronto para obedecer” (p. 37), na pequenez que faz com que as pessoas pouco digam sobre o que sentem e fazem e no culto ao trabalho e às corporações. O local brasileiro se manifesta na violência onipresente e impune, na convivência entre atraso e progresso, na condição marginalizada do escritor e da literatura e na mercantilização da cultura que coloca a produção artística em segundo plano.

Talvez um outro resquício modernista aqui se manifeste conforme Harvey (2010), para quem o modernismo foi atravessado por tensões entre internacionalismo e nacionalismo, universalismo e política de classes, levado até uma contradição absoluta e instável. A arte politicamente comprometida tentou mitologizar as forças sociais, mas parte dela resvalou para um retorno à arte e à cultura nacionalistas como frentes contra o fascismo. Muitos artistas de

vanguarda[77] ampliaram seu trabalho de temas e linguagem de modo a buscar afirmações universais. De fato, a atitude universalista no alto modernismo era dominante, mas variava conforme as condições locais, onde artistas chegavam a expressar um forte sentimento particular no sentido político, social, econômico e ambiental, sobretudo das grandes cidades e de seus processos de urbanização em lógicas distintas de expansão. Essa tensão teria se transformado na pluralidade pós-moderna dos deslocamentos e descentramentos, embora sua contradição com o local ainda se faça sentir nas sociedades e suas representações.

O *yonsei* que protagoniza *O sol se põe em São Paulo* carrega consigo o temor do retorno à pátria dos antepassados como a culminação de seu fracasso pessoal. Voltar para o Japão seria afundar ainda mais no inferno; a única escolha, então, seria abraçar precariamente uma identidade por meio da escrita em língua portuguesa. Sempre fugira de tudo que fosse japonês, bem como da possibilidade de empregar-se por lá como subalterno. O retorno ao Japão tem o peso da maldição que ecoa o imperativo de honrar a pátria no estrangeiro e o fracasso mortal daqueles que retornaram. Entretanto, o impasse surge quando a sociedade brasileira não traz grandes oportunidades para aqueles que nela vivem, e tampouco a sociedade japonesa recompensa os descendentes de imigrantes que a ela retornam.

> Podíamos ter perdido os costumes e a língua, mas as origens nos chamavam de volta, como uma miragem, para concluir a humilhação da qual os bisavós surgiram, no início do século XX, quando imigraram para o interior do Paraná (para uma nova humilhação de imigrantes, depois de ouvirem de uma autoridade qualquer à saída do porto de Kobe que deviam honrar a pátria no estrangeiro e mais valia se matar no país de desterro do que voltar como fracassados), a humilhação que estava à nossa espreita, para acabar com o sonho dos meus pais, os sanseis assimilados, para nos pôr de volta no nosso lugar de decasséguis analfabetos. (p. 29).

A irmã decasségui fora aquela que refizera o caminho dos antepassados. Abandonara o posto de professora universitária depois da falência do negócio de luminosos da família para trabalhar como operária numa fábrica de

[77] Por exemplo, T.S. Eliot, em culturas do mundo todo, e Picasso, na arte primitiva africana.

automóveis em Nagóia. A desumanização do trabalho japonês é representada em seu corpo e no ambiente do cybercafé, onde o narrador a encontra para um "jantar em família" composto por dois potes de macarrão instantâneo retirado de máquinas. A irmã se recusa a mostrar o modo como vivia e prefere encontrá-lo no entreposto entre casa e trabalho, o que expressa a engrenagem na qual ela ingressara – quando não estava trabalhando, dormia. "E em outros dois minutos lá estava ela, atrás de mim, magra, esquálida e pálida, como um fantasma. Também tinha se convertido na miniatura de uma promessa." (p. 112-113).

A falta de pertencimento tem, pois, substrato material, já que a promessa de uma vida melhor não pode se realizar nem no Japão, nem no Brasil, graças às condições precárias de sobrevivência em ambos os lugares reservadas aos descendentes de imigrantes. O narrador se encontra desempregado em São Paulo, terra de oportunidades que não se concretizam para quem exerce trabalho intelectual. A dominância de uma cultura midiática e os dilemas que cercam esse trabalho numa nação de iletrados surge na afirmativa de que, nesta cidade, "publicidade é literatura" (p. 14). O escritor mostra viver num lugar onde o mercado se combina à pobreza da expressão, onde a representação da desigualdade pode se mostrar como um caminho para o reconhecimento, o que é criticado sutilmente na pergunta de Michiyo, que deseja saber se o escritor "era desses privilegiados que fazem estilo com a miséria alheia." (p. 21).

Ao responder sobre a vida no Japão, a irmã decasségui o faz de forma indireta, "à maneira oriental", e conta uma parábola cuja moral se resume em: "'É sempre cada um por si, em qualquer lugar' (Já tínhamos discutido aquele assunto. Ela rebatia os meus argumentos, o que eu lhe relatara sobre o Brasil). 'A única diferença é que a religião deles aqui é a corporação.'" (p. 114). As corporações são homenageadas na necrópole em Koyasan, onde a hierarquia dos cargos se erige na singeleza dos túmulos dos operários comuns e nos mausoléus das posições mais altas. A impessoalidade das relações faz com que o narrador estranhe o convite do casal de professores, embora seu medo fosse injustificável diante da diferença entre Tóquio e São Paulo quanto à insegurança de habitar uma metrópole.

> Tentei me convencer de que o Japão era um país seguro, onde o crime e o poder coexistem em paz, como ela me dissera quando eu já não sabia se estava acordado ou dormindo. Não

> podia haver nenhum risco, ainda mais para alguém que vivia em São Paulo, cercado de assaltos, chacinas e sequestros. (p. 127).

Perguntado sobre a cidade natal, o narrador conta à irmã que “O crime é a única coisa comum aos ricos e aos pobres”, ao que ouve em resposta: “Aqui, se há uma fronteira entre o poder e o crime, é só para poderem coexistir em paz.” (p. 113). O tema da barbárie, presente nos relatos dos extermínios na Segunda Guerra Mundial e seu caráter desumanizador, é reencenado na violência urbana onipresente no outro lado do mundo. Ao ambientar sua narrativa em espaços antípodas, São Paulo e Japão, o romance propõe que o outro pode ser o mesmo e que, afinal de contas, a barbárie acontece em todo lugar. Mas no olhar do narrador, a experiência brasileira está à espreita e é a partir dessa referência primeira que se vê o outro e que surgem os momentos de crítica social mais contundentes – mesmo que, no limite, haja a identificação.

De acordo com Nielson, São Paulo seria o símbolo inquieto da identidade nacional, centro de cultura e de criatividade nacional cindido pela desigualdade. A cidade é dividida pela extrema riqueza e pela extrema pobreza que segrega aqueles que têm acesso ao capital econômico, social e cultural daqueles que não têm. “Chamam-se excluídos aos oitenta por cento da população. Não é à toa que é uma cidade de publicitários.” (p. 14). Os problemas brasileiros decorrentes da desigualdade econômica e social manifestam-se em uma cidade, onde, ironicamente, a maioria da população é considerada “periferia”.

> Aqui o narrador sugere que o tamanho de São Paulo e sua escala não apenas amplificam os problemas sociais da cidade mas também contribuem para uma perspectiva distorcida da sociedade. Percepções distorcidas abundam em São Paulo. Na verdade, como uma das maiores áreas metropolitanas do mundo, com seu sistema de transporte complexo e muitas vezes frustrante e o esmagamento da população, São Paulo pode facilmente oprimir e desorientar visitantes e residentes. (NIELSON, 2014, p. 210).

São Paulo é o epítome da modernidade desigual brasileira, retratada como uma megalópole violenta e hostil, sobre a qual se desenham congestionamentos tentaculares. Arantes (2007) enxerga o estado da sociedade brasileira no começo deste século como produto do impulso nacional-desenvolvimentista entre 1930 e 1980 e dos desgovernos após a

redemocratização que, a despeito das diferenças ideológicas, privilegiam a acumulação de capital por parte dos mais ricos[78]. A situação se acirra no romance com os ataques do PCC (Primeiro Comando da Capital), quando a barbárie subdesenvolvida toma conta de uma cidade onde a riqueza se alimenta da exclusão da maioria da população pobre. Nesse contexto, a desarmonia percebida pelo narrador seria também decorrente de um espaço urbano desagregado, característico de uma metrópole do Terceiro Mundo.

> A cidade vinha sofrendo uma série de ataques do crime organizado. Pelas estimativas oficiais, mais de cem pessoas foram assassinadas, entre policiais, civis e criminosos. Os números na verdade eram quase o dobro. Os ataques se dirigiam a delegacias de polícia, ônibus e bancos. E a polícia se vingaria nos dias seguintes matando a torto e a direito, contanto que fossem pobres, os que depois seriam chamados de suspeitos nos laudos do Instituto Médico Legal. Naquela tarde de segunda-feira, depois de três dias de ataques pouco noticiados, um carro da polícia foi metralhado num bairro de classe média alta. E o efeito dos boatos bastou para deixar a população em pânico e levar o comércio a fechar as portas, embora as autoridades insistissem em tentar convencer a cidade sitiada de que tudo estava sob controle. (p. 26).

Essa "segunda-feira" seria o dia 15 de maio de 2006, quando se impôs um toque de recolher à população de São Paulo por causa de uma onda de ataques emanados, como relata Arantes, do sistema prisional paulista em estado de franca rebelião. Os processos que desaguaram nos ataques do PCC teriam origem no caráter desatinado do capitalismo brasileiro, na decadência socioeconômica, na urbanização precária e na consequente onda de marginalização como reflexo da exclusão da população jovem[79]. A insegurança que assombra o protagonista de *O sol se põe em São Paulo* tem fundamento objetivo e proviria de uma instabilidade sistêmica da qual se beneficiam tanto o Estado, quanto a ampliação midiática dos pavores urbanos.

---

[78] "A renda *per capita* atual no Brasil é inferior a um quinto da norte-americana, em 1980 estava próxima de um terço, e a renda do trabalho representava a metade de toda a renda nacional; enquanto isso, os ricos dobraram quantitativamente, com a particularidade reveladora de que, nessa camorra dos endinheirados, cerca de 40% chegaram a tal condição por meio de herança patrimonial, sendo que tal riqueza deriva cada vez menos de atividades produtivas lícitas." (ARANTES, 2007, p. 298).

[79] "Só na região metropolitana de São Paulo, são 3,5 milhões de jovens cujo grau de desamparo social se poderia medir só pelo quase 1 milhão que não consegue nem estudar, o que dirá trabalhar: simplesmente não fazem nada [...] Sem perspectiva nenhuma, são os primeiros a sucumbir diante da sedução do crime e seus 'difíceis ganhos fáceis'". (ARANTES, 2007, p. 299).

A periferia que cerca a cidade exprime o disparate da exclusão socioeconômica na metrópole subdesenvolvida, onde, conforme mostra Olivieri-Godet (2010), o poder fundamenta-se num estado de exceção que substitui o político pela guerra e é exercido com violência excepcional. Multiplicam-se os espaços de exclusão social, onde o poder econômico alimenta a miséria e o crime, em uma cidade-simulacro que deseja, como os personagens do romance, fingir ser aquilo que não é para apagar o mal-estar do tempo presente, para mascarar a violência, dissolver a tensão entre civilização e barbárie, enquanto elementos constituintes de nossa identidade e de nosso tempo.

Talvez a barbárie que inquieta o narrador de *O sol se põe em São Paulo* seja aquela motivada pelos corpos deteriorados daqueles que não pertencem à nação materialmente, que não puderam ter acesso aos bens materiais ou simbólicos dos quais necessitavam desesperadamente, credores de uma dívida que lhes garantiria os direitos mínimos de subsistência. “Sem tempo para fazer projetos, sem futuro, os corpos correm os riscos impostos pela dívida não-paga: a violência, a ruptura de todos os laços sociais, a selvageria da droga são vistos como se fossem a única afirmação possível da identidade.” (SARLO, 2005, p. 15).

A barbárie está em todo lugar, em tensão sempiterna com a civilização, e não é privilégio do subdesenvolvimento: pode existir mesmo em nações tradicionais como a japonesa, quando, na frente de batalha, *a civilização encontra a barbárie e deixa entrever o que dela traz em si*. Porém, a recorrência desse tema em outros romances de Bernardo Carvalho[80], aproxima o escritor do fenômeno de desagregação de metrópoles brasileiras sitiadas, cuja realidade o inquieta. O deslocamento discursivo de uma universalidade diferencial não necessariamente traz o distanciamento ideológico necessário para uma representação absolutamente excêntrica, livre de pertencimentos. Escapa pelas frestas a representação de uma sociedade cuja condição atrasada não só relega o escritor e a literatura a uma posição secundária no corpo social ou cultural, mas também cria as condições para a instauração de metrópoles onde

[80] O tema da barbárie pode ser examinado em romances como *Onze* (1995), *Teatro* (1998), *Medo de Sade* (2000), *Mongólia* (2003) e *Nove noites* (2006). Nesses contextos variados, é uma constante a presença da metrópole brasileira (geralmente o Rio de Janeiro), caótica e subdesenvolvida, violenta e degradada, excrescência do “país do futuro”.

desigualdades brutais cobram o preço da acumulação restrita e da exclusão da população.

A convivência contraditória entre inovação e tradição se desdobra na tensão entre local e universal em *O sol se põe em São Paulo*, cuja interpretação suscita questões complexas que reforçam a ideia de uma pós-modernidade e de um pós-modernismo brasileiros diferenciais, que coadunem, em conformidade com Coutinho (2003), traços sociais e estéticos pós-modernos com os aspectos de atraso – notadamente a desigualdade social, as relações de dependência e, no plano artístico, a permanência de estilos anteriores. Em um sistema literário mundial, o subdesenvolvimento enseja uma literatura para a qual a legitimação em âmbito global ainda é uma demanda e um problema, pois mesmo que escritores locais tentem se projetar nesses espaços por meio de uma literatura "universal", ainda têm de lidar com o estigma de serem brasileiros e com as expectativas de exotismo que essa condição pode acarretar.

O sol se põe em São Paulo manifesta as contradições de uma literatura brasileira cosmopolita que tenta se afastar de uma concepção restritiva de literatura nacional. Sintoniza-se com os pós-modernismos, porém resgata o impulso renovador do modernismo precedente; ressalta as possibilidades de recriação da linguagem ficcional, mas deixa entrever histórias e sociedades do passado e do presente em perspectiva realista; aproxima-se do oriental como desvio diferencial, no entanto, recai na comparação entre locais. O romance aqui analisado, por fim, propõe dissolver, na ambientação díspar, a dicotomia entre bárbaro e civilizado, mas o faz para manifestar inadvertidamente uma brasilidade negativa, crítica, fixada na barbárie subdesenvolvida. À espreita do escritor universalista, o Brasil está sempre ali, seja em São Paulo, seja no Japão.

3 A MEMÓRIA DO TRAUMA E O NACIONAL POR SEGREGAÇÃO

3.1 A MEMÓRIA DO TRAUMA: DESPOJOS DE AUSCHWITZ EM *DIÁRIO DA QUEDA*

Diário da queda (2011) narra a história de três personagens cuja trajetória se mostra intimamente vinculada aos extermínios de Auschwitz. O romance conta a história de um narrador anônimo, neto de um sobrevivente dos campos de concentração, que tem sua própria experiência com o trauma durante a adolescência em Porto Alegre. Depois, como adulto em São Paulo, o protagonista acaba por se revelar um escritor alcoólatra, que escreve um diário como forma de reconstruir a vida presente e preservar a memória do avô e do pai, este último acometido pela doença de Alzheimer. Ao diário central, são entrelaçados trechos dos diários desses outros dois personagens sem nome – o pai e o avô –, organizados pela narração em primeira pessoa.

Destacados em itálico do restante do texto, os trechos citados dos diários do pai e do avô, escritos em primeira e terceira pessoa, respectivamente, pontuam o texto e revelam variações da história. Dedicado ao pai do autor, o enredo de *Diário da queda* é estruturado de modo não linear, em parágrafos numerados reunidos em capítulos que reforçam a intenção de rememorar a descendência conforme a gradação avô, pai e filho. Assim, temos, com exceção dos dois últimos capítulos e de notas complementares, *Algumas coisas que sei sobre meu avô*; *Algumas coisas que sei sobre meu pai*; *Algumas coisas que sei sobre mim*; *Notas (1); Mais algumas coisas que sei sobre meu avô*; *Mais algumas coisas que sei sobre meu pai*; *Mais algumas coisas que sei sobre mim; Notas (2); Notas (3); A queda* e *O diário*.

De modo geral, o enredo do romance alterna personagens, situações, tempo e espaço de modo circular, com vistas a provocar certa indeterminação do tema central dos capítulos. Por exemplo, o primeiro capítulo, *Algumas coisas que sei sobre meu avô*, trata das possíveis memórias do avô, ou os vestígios materiais dessa memória, mas cede lugar à experiência do narrador quando adolescente e seu relacionamento com João. *Algumas coisas que sei sobre meu*

pai aborda o diário do avô, sua experiência como imigrante, o encontro entre pai e mãe do narrador e retorna à baila a festa de João. *Algumas coisas que sei sobre mim* trata do avô e seus cadernos, dá continuidade aos desdobramentos após o atentado de João, como o embate do narrador com o pai, e anuncia sua doença, a ser desenvolvida em capítulo posterior. As notas são exceção à construção do romance, onde são abandonados os parágrafos numerados e, no caso das duas últimas, a progressão cambiante dá espaço à unidade temática[81].

O avô do narrador dedicou os últimos anos de vida à escrita de diários desconcertantes, uma espécie de enciclopédia feita de verbetes irônicos[82], escritos em terceira pessoa, nos quais a imigração para o Brasil, o casamento e a paternidade são contados às avessas. Durante a escrita dos diários, o avô enlouquece e, depois, suicida-se. Essa morte violenta é testemunhada pelo pai do narrador, que ainda adolescente assume os negócios da família e, depois, a incumbência de legar a força da tradição e da memória do Holocausto[83] ao filho. Já na velhice, diante do esquecimento iminente trazido pelo mal de Alzheimer, ele passa a escrever seu próprio diário, no qual manifesta um impulso distinto do seu progenitor, o de legar à posteridade a rememoração de sua vida.

O romance principia pela rememoração do avô morto, que se negava a falar sobre seu passado. Apesar desse silêncio, a memória dos campos está

---

[81] A primeira nota relata lembranças sensoriais da infância, juventude e as associa à doença do pai e ao alcoolismo. A segunda nota aborda os revisionismos de Auschwitz e a terceira, os traços da descendência entre pai e filho. As notas funcionam como parênteses e nelas observamos um estilo livre, já que o narrador abandona os parágrafos numerados e adota uma narração de tom impressionista ou sensorial, na primeira e terceira, e uma narração mais próxima do registro objetivo, na segunda, quando trata dos revisionismos de Auschwitz.

[82] O sentido de ironia aqui é entendido conforme Didier (1994), para quem a ironia seria uma figura de discurso definida pela "[...] manière de dire le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut fait penser." (p. 1709). "[...] maneira de dizer o contrário do que pensamos, ou do que queremos fazer pensar." (Tradução nossa). Conforme o autor, a ironia remonta à discussão filosófica de Sócrates, que com essa figura de persuasão pretendia simular desconhecimento, de modo que seus interlocutores se aperecebessem de suas contradições e, por fim, de sua própria ignorância. A partir de Platão, a ironia tem sido empregada por uma linhagem extensa de escritores (Erasmo, Pascal, Swift, Voltaire, Kundera) para desnudar enunciados totalitários, autossuficientes ou ilusórios – visto que a ironia apelaria à reflexão e engajamento do interlocutor.

[83] Empregamos aqui a palavra Holocausto pela frequência de seu uso em conformidade com Igel (1997), que também menciona a utilização dos termos hebraicos *shoah*, retirada da antiguidade bíblica para refletir o extermínio e a destruição resultantes do programa de genocídio, e *hurban* ou *horbe*, do ídiche, para aludir a uma longa história de catástrofes. Nesse sentido, "O termo holocausto tem sido relacionado ao assassinato de seis milhões de judeus entre 1939 e 1945, na Europa e em parte da Ásia. De origem grega (*holokauston*), a palavra significa um sacrifício através da incineração total de uma oferenda a um deus, em troca de algum benefício. O conceito de oferta de sacrifício só pode ter um valor eufemístico em relação aos assassinados pelo regime nazista, pois não se coaduna ao genocídio dos judeus – um sacrifício feito em troca de nenhum benefício – durante a Segunda Guerra Mundial." (IGEL, 1997, p. 212)

enraizada na subjetividade do protagonista, cuja formação é marcada pela lembrança do Holocausto como uma herança negativa que atravessa gerações. A experiência do mal, corporificada na exterminação do povo judeu, é reencenada no plano da experiência individual durante a adolescência do narrador, que participa de atos de discriminação e violência no colégio judaico de Porto Alegre. A vítima desses atos é João, um bolsista pobre, não judeu ou "gói", agredido sistematicamente pelos colegas, numa reencarnação às avessas do antissemitismo hitlerista.

O ápice desse episódio se dá na queda de João em seu Bar Mitzvah, quando o protagonista e seus colegas deixam-no cair no chão durante o ritual de ser lançado treze vezes ao alto. João fratura uma vértebra e enfrenta uma dolorosa recuperação que o afasta temporariamente da escola. O narrador então se aproxima dele como forma de reparar o mal que lhe fez e superar o sentimento de culpa que o acomete. Ele se insurge contra o judaísmo e a insistência do pai em lhe transmitir a memória do avô e do Holocausto, afinal, é no colégio onde está presente a memória da catástrofe antissemita que tem lugar a agressão a João, o intruso não judeu e pobre.

> Porque é claro que eu usava aquelas palavras também, as mesmas que levaram ao momento em que ele bateu o pescoço no chão, e foi pouco tempo até eu perceber os colegas saindo rápido, dez passos até o corredor e a portaria e a rua e de repente você está virando a esquina em disparada sem olhar para trás e nem pensar que era só ter esticado o braço, só ter amortecido o impacto e João teria levantado, e eu nunca mais veria nele o desdobramento do que tinha feito por tanto tempo até acabar ali, a escola, o recreio, as escadas e o pátio e o muro onde João sentava para fazer o lanche, o sanduíche jogado longe e João enterrado e eu me deixando levar com os outros, repetindo os versos, a cadência, todos juntos e ao mesmo tempo, a música que você canta porque é só o que pode e sabe fazer aos treze anos: *come areia, come areia, come areia, gói filho da puta*. (p. 22)[84].

A queda de João principia a queda do protagonista, que delata os colegas, enfrenta o pai e vai estudar em uma escola laica. Lá, será traído por João, que se tornara forte e popular, e começará a ser discriminado por ser judeu numa

[84] Todas as citações de *Diário da queda* foram retiradas da edição de 2011 e serão aqui indicadas tão somente pelos números das páginas.

reencenação contemporânea do antissemitismo que vitimara seus antepassados. O narrador nunca mais verá João depois disso, mas o trauma sofrido e o decorrente hábito de se embebedar dão início a um comportamento autodestrutivo que tem continuidade nos rituais de pertencimento da juventude e, depois, na fuga da vida adulta. Após a faculdade, o protagonista se muda para a cidade de São Paulo, onde trabalhará como escritor sem conseguir abandonar o hábito de frequentar bares, o que leva à falência de dois casamentos e quase ao término violento do terceiro.

A "queda" presente no título do romance nomeia o ato de cair que vitimou João, mas ganha outros sentidos e pode ser entendida metaforicamente no interior da trajetória dos três personagens centrais de *Diário da queda* e dos traumas que eles sofreram ainda jovens. Não por acaso, a queda de João acontece durante um Bar Mitzvah, rito judaico de passagem para a vida adulta, momento em que o narrador toma consciência do mal que praticava. A "queda" também nomeia a experiência de aprisionamento do avô, cujo trauma o levará mais tarde ao suicídio; bem como a descoberta de seu corpo no escritório pelo pai do narrador, aos catorze anos, quando, em meio à dor, assume as responsabilidades da vida adulta.

> Portanto, a trama segue a repercussão de eventos traumáticos da vida dessas três personagens. Esses eventos podem ser considerados como "uma espécie de rito" (p.140) de passagem que transformam a vida dos atores envolvidos. (LIMA, 2015, p. 48).

Conforme Grant e Howley (1963), a história da queda ocorre no Gênesis, sequencialmente à criação do mundo, quando o primeiro homem e a primeira mulher, que viviam em inocência no Jardim do Éden, foram tentados por uma serpente a duvidarem da bondade divina e a experimentarem o conhecimento proibido ao comerem o fruto da árvore proibida. Essa transgressão fora punida com a expulsão do paraíso e com o estatuto da mortalidade. À serpente infligiram-se o isolamento e inimizade com o homem; à mulher, as dores do parto; ao homem, o imperativo de plantar seu próprio alimento. Esse mito, segundo os autores, remontaria às histórias babilônicas e fora reaproveitado pela tradição judaica para ilustrar os propósitos da criação divina e de como o homem haveria traído esses propósitos, daí os males inflingidos à sua carne e

existência. “These evils, it is taught, are inconsistente with the ideal of human life, and contrary to the intention of a good God.”[85] (GRANT; HOWLEY, 1963, p. 291).

Segundo Pike (1954) e Fouilloux et. al. (1990), a palavra “queda” na tradição judaico-cristã adquire o significado amplo de perda da inocência ou contato com o mal, compreendido na noção de pecado. Designa, em geral, a noção construída em torno de dois eventos: a precipitação do anjo Lúcifer que, após sua revolta contra Deus, decai do céu; e a narrativa do pecado original de Adão, aquele que deve expiar sua falta ao ser expulso do paraíso. Adão seria o primeiro homem, um “homem perfeito”, cuja falha o leva não só a ser banido de um mundo de harmonia e inocência, mas a carregar consigo e legar aos seus descendentes a mácula do mal e da mortalidade[86]. Portanto, podemos afirmar que, em *Diário da queda*, o atentado contra João durante um Bar Mitzvah tem o sentido de iniciação, de rito de passagem da inocência à consciência da maldade, como no mito do pecado original.

> Adam a été crée parfait; mais son épouse, Eve, et lui-même sont tombés de cet état après avoir mangé le fruit de l’arbre de la science du bien et du mal: pour cet acte de désobeissance, ils ont predu leur immortalité potentielle, et ont été chassés du Paradis: tous leurs descendants ont hérité de ce “péché originel”, dont les fruits inéluctables sont la mort.[87] (PIKE, 1954, p. 83).

Às vésperas de completar quarenta anos, o protagonista resolve romper com esse padrão negativo quando enfrenta o seu próprio passado, representado como indissociável da memória do pai e do avô, mas passível de superação. A descoberta da doença do pai leva o filho à assunção da responsabilidade sobre sua própria vida. E o desejo de ter o próprio filho, seguido pelo anúncio da gravidez da terceira mulher, representa o anseio de vida renovada. O

---

[85] “Esses males, segundo é ensinado, são inconsistentes com o ideal de vida humana e contrários à intenção de um Deus bom.” (Tradução nossa).

[86] No Gênesis do Antigo Testamento, o pecado original resulta da desobediência de Adão e Eva ao imperativo de não comer o fruto da árvore da ciência do bem e do mal. Uma serpente assegura a Eva que ela não morreria se comesse o fruto, assim como teria a visão divina do bem e do mal. Seduzida pela aparência da árvore, bem como pela promessa de entendimento que ela carregava, Eva come do fruto e o compartilha com seu marido. Ambos são repreendidos e amaldiçoados por Deus, que os expulsa do Jardim do Éden. “Então disse o senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal [...].” (BÍBLIA SAGRADA, 1997, p. 5).

[87] “Adão foi criado perfeito, mas ele e sua esposa, Eva, decaem após comerem a fruta da árvore da ciência do bem e do mal: graças a esse ato de desobediência, eles perderam sua potencial imortalidade e foram expulsos do Paraíso: todos os seus descendentes herdaram esse ‘pecado original’, cujos frutos inelutáveis são a morte.” (Tradução nossa).

protagonista partilha do desejo do pai de deixar seu legado e escreve para o filho, em nome do qual, enfim, consegue parar de beber.

> [...] meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim e eu agora e a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer. (p. 151).

Como atesta o trecho final do romance, o protagonista de *Diário da queda* encontra a si mesmo na autopreservação e na continuidade da descendência. Como apontam Assis e Schøllhammer (2013), o nascimento do filho é revelado apenas nas últimas páginas e traz consigo o impacto de um final que, embora inesperado, produz uma sensação de adequação tanto pelo fechamento da história de um círculo familiar, como pela oposição vida *versus* morte.

3.1.1 Os diários do avô

"Meu avô não gostava de falar do passado." (p. 8) é o período que abre o romance, num parágrafo no qual o narrador afirma não estranhar o silêncio sobre o fato de ele ser judeu, de ter chegado ao Brasil em navios apinhados como gado para quem "[...] a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa [...]" (p. 8). Embora vivesse preso em suas lembranças, o avô perdera o desejo de compartilhar seu passado, sua infância, o momento decisivo em que teve um número tatuado no braço, a família perdida nos campos de concentração, ou sua chegada ao Brasil.

Dele restaram meia dúzia de fotografias sóbrias onde não se divisa um sorriso, alguns móveis e os cadernos que o pai mandara traduzir depois de seu suicídio. O suicídio do avô é a primeira ponte entre a experiência coletiva, histórica, para a vida pessoal do narrador. Ele conta ter sido o único além do pai a ter acesso aos cadernos traduzidos do alemão, que, entretanto, pouco revelam sobre a experiência desse homem.

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

Em vez de uma narrativa sobre sua história, o avô preferiu escrever uma espécie de enciclopédia completa e idealizada, feita de verbetes que "[...] podem ser resumidos na frase *como o mundo deveria ser*, que pressupõe uma idéia oposta do *mundo como de fato é* [...]" (p. 133). Nela, lugares, objetos, pessoas e situações são escritos em chave irônica em registros que obedecem à ordem com que ele se deparou com eles, a partir de sua chegada ao Brasil. No romance, os verbetes redigidos em narração e linguagem objetiva são citados em itálico, sendo que alguns são apresentados primeiro como um fragmento, para depois retornarem à narrativa como um verbete completo, segundo a forma fragmentária do enredo na qual eventos progressivamente se desenvolvem, dando espaço a revelações essenciais conforme se aproxima o desfecho da narrativa.

> *Leite – alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias. O leite é o alimento perfeito para ser bebido por um homem quando ele se prepara para passar a manhã sozinho.* (p. 78).

O primeiro verbete é o da palavra "leite" e descreve como nutritivo e esterilizado o alimento contaminado que o avô provara na chegada ao Brasil, que provavelmente o levara a quase morrer por febre tifoide. A pensão que o

abrigara no centro de Porto Alegre também é descrita como um estabelecimento amplo e asseado, num prédio de bases sólidas, onde um homem doente é bem recebido por proprietários que falam alemão. O canil seria igualmente um espaço limpo onde trabalham profissionais “de mais alto gabarito humano e social” que tratam os animais humanitariamente, onde um homem poderia encontrar sossego para “sentar e refletir sozinho” (p. 79).

Enquanto o passado é interditado, o presente é enxergado ao contrário, como nos trechos em que descreve a gravidez da esposa e a experiência da paternidade. Ambos são narrados como eventos felizes e plenos, porém, a gravidez da avó fora de alto risco, graças aos problemas de saúde de que ela sofria. Mas cabe ao narrador imaginar essas circunstâncias, pois o avô apenas escreve que a decisão de dar seguimento à gravidez fora “[...] *tomada sem hesitação, a expectativa de uma nova vida que foi planejada pelo marido desde sempre, seu desejo mais profundo de continuidade e doação amorosa*.” (p. 46).

> Meu avô segue discorrendo sobre o bebê ideal, os cuidados com o bebê ideal, uma criatura *pequena e autônoma que não chora no meio da noite e não tem doenças tais como hepatite e resfriados*, e o espanto da leitura é pensar que o volume escrito chega a dezesseis cadernos, cada um com cerca de cem páginas, cada página com trinta e uma linhas, vinte e oito de altura por dezenove de largura, preenchidos por uma prosa que não deixa dúvidas sobre como o meu avô lidava com as memórias. (p. 46-47).

Os cadernos manifestam o isolamento e o enlouquecimento progressivo do avô, que cada vez mais se fechou em seu escritório e recusou qualquer contato com o mundo externo. A concepção de um mundo ideal e a rejeição ao real manifesta a recusa ao mundo como resposta ao horror dos campos de concentração. Expressa o que o narrador chama de “inviabilidade da vida humana em todos os tempos e lugares” (p. 133), manifestada na abundância de extermínios em distintas partes do globo. A enumeração dos crimes cometidos, no trecho, é feita de modo explícito ou cru e pode visar ao choque, o mesmo tempo em que a sucessão dos países onde se deram os extermínios reforça a tese de uma inviabilidade da vida humana, a começar por Auschwitz.

> [...] e se Auschwitz é a maior tragédia do século XX, o que pressupõe a maior tragédia de todos os séculos, já que o século

> XX é considerado o mais trágico de todos os séculos, porque nunca antes tanta gente foi bombardeada, fuzilada, enforcada, empalada, afogada, picada e eletrocutada antes de ser queimada ou enterrada viva, dois milhões no Camboja, vinte milhões na União Soviética, setenta milhões na China, setenta milhões somando Angola, Argélia, Armênia, Bósnia, Bulgária, Chile, Congo, Coreia, Cuba, Egito, El Salvador, Espanha, Etiópia, Filipinas, Honduras, Hungria, Índia, Indonésia, Irã, Iraque, Líbano, Líbia, México, Mianmar, Palestina, Paquistão, Polônia, Portugal, Romênia, Ruanda, Serra Leoa, Somália, Sri Lanka, Sudão, Tchecoslováquia, Tchetchênia, Tibete, Turquia e Vietnã, cadáveres que se acumulam, uma pilha até o céu [...]. (p. 133).

O trauma do avô se manifestará em uma vida escassa de afeto, particularmente com o filho, pai do narrador. Este carrega a indiferença do pai e seu suicídio como um fardo, depois transmitido a seu próprio filho, com quem tem, por muito tempo, pouca convivência e intimidade. Até a adolescência do narrador, os contatos com o pai se resumem no esforço deste último de legar ao filho aquilo que a memória interditada do avô não pôde transmitir. Auschwitz se torna um marco em que se acredita "com toda a força de sua educação", sem, entretanto, sentir "nada daquilo como se fosse seu." (p. 15).

O avô também se recusa a transmitir a tradição do judaísmo – tarefa assumida pela esposa –, negando ao filho o sentimento de pertencimento fundamental ao "ser judeu". Segundo Menda, a transmissão transgeracional[88] da memória do Holocausto e do judaísmo no romance se dá de forma negativa ou traumática. No caso do avô, o extermínio dos familiares e a ausência de uma vivência identitária de modo articulado contribuíram para a não identificação com o judaísmo. O filho, através do convívio com o pai, absorve uma identificação com o judaísmo resultante do trauma e da fixação na perseguição individual e coletiva, transmitida ao neto, que carrega consigo uma internalização negativa e igualmente persecutória dessa tradição.

> A escrita, dessa forma, surge como uma espécie de libertação: há a necessidade da queda, tanto física quanto emocional, para que o personagem possa se reerguer de um modo mais sólido e, apesar dos percalços transgeracionais, encontrar a sua

[88] A transmissão psíquica entre gerações pode ser considerada intergeracional ou transgeracional, sendo que a primeira implica numa distância entre gerações, ou entre transmissor e receptor, enquanto que a modalidade transgeracional seria invasiva do ponto de vista psíquico, sem a preservação das bordas da subjetividade. (MENDA, 2013).

> posição na cadeia geracional. Essa é a grandiosidade da obra de Michel Laub: uma literatura de caráter universal que aborda as perdas, os afetos, o relacionamento familiar, os laços que podem tanto estreitar como afastar – enfim, as temáticas recorrentes da existência humana. (MENDA, 2013, p. 30).

Diante da impossibilidade de saber o que ocorrera com o avô por ele mesmo, o narrador de *Diário da queda* toma para si a tarefa do testemunho, mas, sem ter acesso ao que o sobrevivente vivera, elabora seu relato com base nos relatos que lera e na sua imaginação a respeito de eventos cruciais. Referência central do romance são os relatos autobiográficos de Primo Levi, *É isto um homem?* e *Os afogados e os sobreviventes*, por meio dos quais o narrador reconstrói a vida nos campos, bem como consegue realizar uma reflexão que o avô não fizera. O narrador afirma sobre a importância de Levi para a história que conta: "[...] como se meu pai fosse o meu avô e meu avô fosse Primo Levi e o testemunho do meu pai e do meu avô fosse o mesmo testemunho de Primo Levi [...]" (p. 81).

3.1.1.1 O diálogo com Primo Levi

É isto um homem? principia pela afirmação de Primo Levi de que o testemunho sobre os campos de concentração se apresenta como uma urgência para os sobreviventes, com "*caráter de impulso imediato e violento*" de contar uma história que deve ser compreendida por todos como "*sinistro sinal de perigo*" (1988, p. 7-8). A autobiografia conta a trajetória do químico italiano desde seu aprisionamento pela milícia fascista, em dezembro de 1943, até sua libertação, em janeiro de 1945, quando Auschwitz foi evacuado pelo exército russo. A questão que intitula o testemunho ressoa por todo o relato, onde são narrados o cotidiano dos prisioneiros e as condições desumanas do campo de concentração.

Levi revela os comboios que carregavam em pé quarenta e cinco pessoas por vagão sem direito a alimento ou água, das quais a maioria seria imediatamente enviada às câmaras de gás na chegada a Buna-Monovitz e Birkenau. Das seiscentas e cinquenta pessoas que embarcaram, cento e vinte e

cinco são mandadas ao campo de trabalho forçado em Monovitz sem saber do destino de seus familiares exterminados. Os prisioneiros (*häftling*) desconhecem a língua dos campos, padecem de fome e sede, foram destituídos de suas roupas, pertences e sapatos, tiveram tosados os cabelos e tatuado no braço um número que substitui o nome próprio – desde os primeiros instantes, retira-se do homem sua história e sua dignidade, aquilo que faz dele um ser humano.

> Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. (LEVI, 1988, p. 24-25).

Os *häftlings* são submetidos a condições insalubres de higiene e à parca alimentação que contrastam com a rígida e arbitrária disciplina do campo de concentração. O trabalho braçal é diário e consiste em atividades ao ar livre que gradativamente conduzem os prisioneiros ao esgotamento e, consequentemente, à morte por inaptidão. Aos poucos, Levi percebe melancolicamente a si mesmo como um dos prisioneiros esquálidos e envelhecidos, de aspecto doentio, que progressivamente desaparecem do convívio nos campos de concentração. Aspectos comezinhos, como a sorte de escolher sapatos que sirvam, tornam-se cruciais para a sobrevivência no campo, onde impera uma moral invertida que incentiva o roubo e o contrabando de roupas, gamelas e outros itens trocados por pão ou sopa.

> Viajamos até aqui nos vagões chumbados; vimos partir rumo ao nada nossas mulheres e nossas crianças; nós, feito escravos, marchamos cem vezes, ida e volta, para a nossa fadiga, apagados na alma antes que pela morte anônima. Não voltaremos. Ninguém deve sair daqui; poderia levar ao mundo, junto com a marca gravada na carne, a má nova daquilo que, em Auschwitz, o homem chegou a fazer do homem. (LEVI, 1988, p. 55).

Os períodos na enfermaria e o trabalho no laboratório de química salvaram Levi da morte por esgotamento. O laboratório o preserva de enfrentar novamente o rigoroso inverno polonês na função de carregador, para a qual não tinha mais forças. A enfermaria do campo de concentração, onde Levi fora

internado por ferir o pé e, depois, por contrair escarlatina, é um lugar onde um prisioneiro pode se salvar do sofrimento físico imposto pelo trabalho caso sua doença não seja considerada grave; do contrário é conduzido à morte. Graças à segunda internação, Levi escapa da “marcha da morte” que levara os trabalhadores ainda sãos a uma retirada sem rumo diante da invasão do exército russo. Abandonado com os doentes das enfermarias, passa os últimos dias no campo lutando para não morrer de fome, frio e doença, em meio a escombros, dejetos e cadáveres.

> Jazíamos num mundo de mortos e de fantasmas. O último vestígio de civilização desaparecera ao redor de nós. A obra de embrutecimento empreendida pelos alemães triunfantes tinha sido levada ao seu término pelos alemães derrotados. (LEVI, 1998, p. 173).

É isto um homem? foi escrito dois anos depois do resgate de Levi e se tornou um libelo contra a irracionalidade do Holocausto. Em *Diário da queda*, é apresentado como uma referência fundamental do pai do narrador, sendo que este último dele resgata a descrição daquilo que imagina ter acontecido com o avô – o extermínio de sua família quando do aprisionamento, o número tatuado no braço, as mortes nas câmaras de gás e crematórios, a importância da escolha dos sapatos, já que as bolhas causadas por sapatos apertados ou folgados impossibilitariam o trabalho e poderiam condenar o prisioneiro à morte.

> Meu avô nunca falou sobre Auschwitz, e restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito: os homens que roubam a sopa uns dos outros em Auschwitz, os homens que mijam enquanto correm porque não há permissão para ir ao banheiro durante o expediente em Auschwitz, os homens que dividem a cama com outros homens e dormem com o rosto nos pés desses outros homens e torcem para que eles não tenham pisado no chão por onde passam os que têm diarréia, e a capacidade de Primo Levi em dar dimensão ao que era acordar e se vestir e olhar para a neve no primeiro dia de um inverno de sete meses em que se trabalha em jornadas de quinze horas com água pelos joelhos carregando sacos de material químico ajudou meu pai a justificar os últimos anos do meu avô. (p. 80-81).

Diário da queda e *É isto um homem?* têm em comum, além da narração de eventos semelhantes, a ironia como expressão da racionalidade do

extermínio, incorporada estilisticamente tanto no relato de Levi, quanto nos diários do avô do narrador. No primeiro, o rigor e a sistematização existentes nos campos são confrontados ao absurdo da vida que ali se levava, o que consiste num paradoxo feito da coincidência entre a mais alta racionalidade com a irracionalidade absoluta da aniquilação. Podemos afirmar, a partir da autobiografia de Levi, que a racionalidade paradoxal do extermínio é expressa nos campos pela rigorosa organização da barbárie – como as condições subumanas de subsistência, o trabalho forçado e as execuções sumárias.

A frase que encabeça o portão de Auschwitz, "Arbeit Macht Frei" ("O Trabalho Liberta"), não pode ser compreendida sem sarcasmo, afinal recebe os comboios de prisioneiros que serão escravizados[89]. O lavatório mal iluminado, frio, cuja água de aspecto nauseante não é potável e cujo piso de tijolos é coberto por uma camada de lama, traz nas paredes afrescos didáticos exortando os prisioneiros à higiene. Condenados pelas autoridades civis, o roubo e o contrabando seriam também punidos nos campos, mas, na prática, chegam a ser incentivados pelas regras arbitrárias de distribuição de alimentos e utensílios pela SS. "Desejamos, agora, convidar o leitor a meditar sobre o significado das palavras 'bem' e 'mal', 'certo' e 'errado'". (LEVI, 1988, p. 87).

A mesma figura aparece nos diários do avô e lhe permite louvar a gravidez de alto risco da esposa ou descrever um banheiro público de Porto Alegre como "*lugar onde vicejam procedimentos os mais rigorosos de higiene*" (p. 45-46). É como se o avô do narrador traduzisse em seus diários, sistematicamente, a mesma incongruência que preside à organização dos campos de concentração e que resiste até os últimos momentos da derrocada alemã. Diante da manutenção da ordem, quando das notícias sobre a invasão dos Aliados e o inevitável fim dos campos, Levi observa que "Os alemães, porém, são surdos e cegos, fechados dentro de uma couraça de obstinação e de deliberado desconhecimento da realidade." (LEVI, 1988, p. 143).

[89] Um aspecto apontado por Waldman (2015) é o de como a língua alemã durante o nazismo foi empregada de modo a ocultar os extermínios por meio de palavras como *umsiedlung* (deportações), ou de emblemas como *Arbeit macht frei* (O trabalho liberta) ou *Endlösung* (Solução final). O uso de ambiguidade visava a preservar uma imagem pretendida pelos alemães, de seres nobres ou heroicos, e não de assassinos de seres indefesos. A manipulação da linguagem tinha a função de edulcorar a história para ocultar os crimes cometidos na Alemanha hitlerista.

Enquanto o avô se recusa a narrar o horror dos campos, como fizera Primo Levi na urgência de seu testemunho, o narrador de *Diário da queda* tenta recuperar essa história por uma leitura de *É isto um homem?*, à qual se juntam outras fontes e sua imaginação, no resgate ficcional do que poderia ter acontecido ao avô e a seus familiares. Assim, ao questionamento retórico segue a descrição da morte terrível infligida aos prisioneiros, numa linguagem de choque recorrente no romance, como modo de chamar a atenção para a desumanidade que Auschwitz representou, ou forma de representar o trauma em linguagem, como analisaremos adiante.

> Faria diferença eu explicar como morreram um a um dos parentes do meu avô? Alguém se abalaria mais ou menos se o irmão, o outro irmão, o terceiro irmão, o pai e a mãe, a namorada e ao menos um primo e uma tia, e sabe-se lá quantos amigos e vizinhos e colegas de trabalho e pessoas mais ou menos próximas, se um a um deles tivesse a morte mais ou menos natural em Auschwitz, na enfermaria ou nos campos de trabalho, ou se eles tivessem sido mandados para a câmara, e recebido um cabide para pendurar a roupa, e ouvido a música que os guardas faziam tocar enquanto todos esperavam pelo que seria um banho quente, e enquanto isso as cápsulas de ácido cianídrico exposto ao ar entravam em sublimação para liberar o gás, e o gás era aspirado, e penetrava na corrente sanguínea, e alguns sentiam uma agonia tal que se jogavam contra as paredes em desespero, e demorava um tanto até que todos finalmente caíssem [...] (p. 100).

O romance estabelece uma identidade entre o suicídio do avô do narrador e a controversa morte de Primo Levi, embora ambos tenham tido biografias diferentes. Levi retornou à terra natal, onde trabalhou como químico enquanto se dedicou à literatura e à deixar um legado sobre o Holocausto. O avô imigrou para o Brasil, onde mudou de profissão e viveu no anonimato até seu suicídio. Enquanto o suicídio deste personagem é indubitável – o avô se matara com um tiro - existem dúvidas sobre a morte de Levi, que falecera ao cair no saguão da casa onde morava, de uma escada de três andares.

Anissimov relata os anos que precederam a morte de Levi e faz o retrato de um homem preocupado com o esquecimento da catástrofe que vivera, diante do silêncio trazido pela morte progressiva dos sobreviventes de Auschwitz e da ameaça de retorno da barbárie. A angústia humanista de Levi, aliada à velhice e à doença na sua família, levam-no à depressão e a um estado de isolamento e

inatividade após a publicação de sua derradeira obra, *Os náufragos e os sobreviventes*, em 1986. Mas a biógrafa assinala não haver indícios da intenção de matar-se, embora a interpretação corrente seja a de que Levi tenha se suicidado, em abril de 1987. “Si Primo Levi avait songé au suicide – pour des raisons diferentes dans sa jeunesse et à fin de sa vie –, on ne peut pour autant affirmer que ce fut pour lui une idée permanente.”[90] (1996, p. 613).

Apesar disso, a hipótese adotada pelo narrador de *Diário da queda* é a de um suicídio, como identidade possível entre Primo Levi e o avô. Haveria outras semelhanças, como a aparente reconstrução de suas vidas após terem sobrevivido à catástrofe. Segundo o protagonista, Levi teria se casado, tido filhos e, aos sessenta e oito anos, “[...] caminhou até a escada e nela caiu numa ocorrência que quase nenhum de seus biógrafos julga ter sido acidental.” (p. 77). O avô se reerguera em terra estrangeira, onde constitui família, até o isolamento e a loucura no escritório, onde acaba por matar-se com um tiro. Entretanto, a semelhança entre a vida e a morte de ambos residiria, sobretudo, nas marcas deixadas pela sobrevivência a um lugar como Auschwitz.

> A morte começa de muitas maneiras, e não sei se meu avô chegou a perceber isto, a semente, o marco zero a partir do qual passou a não interessar que se sobrevivesse a Auschwitz nem sei como, e saísse de lá nem sei em que estado, e se recuperasse na Polônia ou na Alemanha ou não sei nem onde, e desse um jeito de embarcar para o Brasil superando nem sei que tipo de problema, porque a partir dali estava mais ou menos decidido que ele passaria o resto de seus anos da mesma forma que Primo Levi. (p. 78).

Em sua derradeira obra, *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi faz um balanço da memória dos campos quarenta anos após seu desfecho. De um lado, o conhecimento das vastas dimensões do massacre nazista; de outro, o tempo, que fez desaparecer da memória os testemunhos de acusação e defesa e tornou mais plausível o esquecimento, ou o desconhecimento, dos eventos daquilo que é chamada de maior mácula do século XX. O Holocausto seria o mais grave crime da história da humanidade, exemplar de todos os outros pela sua intenção e racionalidade. Essa afirmação é semelhante àquela do narrador

[90] “Se Primo Levi cogitara o suicídio – por razões diferentes em sua juventude e no fim de sua vida -, não podemos realmente afirmar que isso fora para ele uma ideia permanente.” (Tradução nossa).

de *Diário da queda*, para quem *Auschwitz é a maior tragédia do século XX, o que pressupõe a maior tragédia de todos os séculos*.

> De plus, jusqu'au moment ou j'écris, et malgré l'horreur de Hiroshima et de Nagasaki, la honte dês goulags, l'inutile et sanglante campagne du Viêt-nam, l'autogénocide cambodgien, les disparus d'Argentine, et toutes les guerres atroces et stupides auxquelles nous avons asiste ensuite, le système concentrationnaire nazi demeure une chose unique, tant par les dimensions que par la qualité.[91] (LEVI, 1986, p. 20).

Simbólico do silêncio do avô de *Diário da queda* é o sonho comum aos prisioneiros, já narrado em *É isto um homem?*, de que ao retornarem a suas casas, seus familiares lhes virariam as costas para não ouvirem seu relato. Esse sonho retorna em *Os afogados e os sobreviventes*, acrescido do temor de que ninguém acreditaria nas histórias de um massacre de dimensões tão vastas, de motivações tão complexas, de uma enormidade inverossímil. Haveria também aqueles que sobreviveram, mas não poderiam contar o que lhes acontecera. A memória do trauma pode ser ela mesma tão traumática e perturbadora ao ponto de fazer aquele que lembra reprimi-la para não reviver a dor que sofrera.

Levi enuncia a angústia indizível dos sobreviventes, para quem a liberação surgiu de um fundo trágico de destruição, de massacre e de sofrimento. Assim, o homem livre dos campos de concentração é assaltado pela lembrança da família desaparecida, pela dor que o rodeia, pelo enfraquecimento e pela vida a recomeçar entre escombros. Essa angústia seria acompanhada de uma culpa paradoxal daqueles que falam em lugar de outros que não sobreviveram pelo assassínio ou pela interdição causada pelo trauma. Talvez este último caso seja o do avô do narrador, que embora tenha sobrevivido, atingira "o fundo", ou o extremo da experiência devastadora dos campos.

> Cette carence a conditionné les témoignages, verbaux ou écrits, des prisionniers "normaux", des non-privilégiés, de ceux qui constituaient les gros des camps, et qui n'ont échappé à la mort que par l'effet d'une combinaison d'événements improbables. Ils étaient la majorité dans les camps, mais une toute petite minorité

[91] "Além disso, até o momento em que escrevo, e apesar do horror de Hiroshima e Nagasaki, da vergonha dos *gulags*, da campanha inútil e sangrenta do Vietnã, do autogenocídio cambojano, dos desaparecidos da Argentina, e de todas as guerras atrozes e estúpidas a que assistimos em seguida, o sistema concentracionário nazista permaneceu uma coisa única, tanto pelas dimensões quanto pela qualidade." (Tradução nossa).

> parmi les survivants: les plus nombreaux, et de beaucoup, parmi ces derniers sont ceux qui, en captivité, ont joui d'un privilege quelconque. Avec le recul des années on peut affirmer aujourd'hui que l'histoire des Lager a été écrite presque exclusivement par ceux qui, comme moi-même, n'en ont pas sondé le fond. Ceux qu´il ont fait ne sont pas revenus, ou bien leur capacité d'observation était paralysée par la souffrance et par l'incompréhension.[92] (LEVI, 1986, p. 17).

Consideramos que Primo Levi seria aquele que assume a responsabilidade ética de narrar o inenarrável, enquanto que o avô de *Diário da queda* se assemelha ao narrador contemporâneo de Adorno (2012), incapaz de recuperar a identidade do vivido depois da experiência da guerra, que interditou o sentido de narrar qualquer experiência humana, ao menos de maneira direta ou integral. Os registros autobiográficos de Primo Levi, dos quais apenas *É isto um homem?* é mencionado explicitamente como referência, não são as únicas referências do narrador, que deixa pistas de outros escritores, que testemunharam ou pensaram o Holocausto, sobre cujo trabalho de resgate e reflexão pode ter construído sua narrativa.

> Adorno escreveu que não há mais poesia depois de Auschwitz, Hannah Arendt escreveu que Auschwitz revelou a existência de uma forma específica de mal, e há os livros de Bruno Bettelheim, Victor Klemperer, Viktor Frankl, Paul Celan, Aharon Appelfeld, Ruth Klüger, Anne Frank, Elie Wiesel, Imre Kertész, Art Spiegelman e tantos e tantos outros [...]. (p. 96).

A construção da memória possível do avô do narrador é feita, pois, por meio da teia de referências caracterizadas, conforme Samouyault, pela menção ao título do texto, nome do autor, personagem ou situação, de forma a constituir um "empréstimo não literal explícito" (2008, p. 50). Essas referências, além de alicerce para a construção de intertextualidade, inscrevem *Diário da queda* no interior de uma memória cultural coletiva, construída em torno dos relatos dos

---

[92] "Essa carência condicionou os testemunhos, orais ou escritos, dos prisioneiros "normais", dos não privilegiados, daqueles que constituíram a maioria nos campos, e que escaparam à morte pelo efeito de uma combinação de eventos improváveis. Esses prisioneiros foram a maioria, mas uma exígua minoria entre os sobreviventes: os mais numerosos, e muitos, entre esses últimos são aqueles que, no cativeiro, gozaram de um privilégio qualquer. Com o recuo dos anos, podemos afirmar hoje que a história dos campos foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu mesmo, não chegaram ao fundo. Aqueles que o fizeram não retornaram dele, ou sua capacidade de observação foi paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão." (Tradução nossa).

sobreviventes do Holocausto, considerando que todos os escritores mencionados são judeus. “Estas camadas novas do texto, dispostas pela prática intertextual, formam com frequência o lugar onde se inscreve, às vezes, abstratamente, a literatura como tecido contínuo e como memória coletiva.” (Idem, p. 90).

Ao identificar a experiência ficcional do avô à autobiografia de Levi, à filosofia de Adorno ou de Hannah Arendt, o romance *Diário da queda* demonstra como a intertextualidade, ainda mais quando realizada entre os gêneros literários e não literários, pode reunir propriedades opostas, no caso, a afirmação da literatura como objeto autônomo e a representação referencial do mundo. A recorrência de escritores a textos não ficcionais pode dar ao texto ficcional o sentido de referencialidade, ou *efeito de real*, que à referência intertextual, “[...] mesmo mantendo o discurso nas regras do enunciado literário, permite sinalizar do lado do mundo: sem levar para ele, elas têm uma maneira de torná-lo presente [...].” (SAMOYAULT, 2008, p. 112).

Enquanto a narrativa irônica do avô enuncia um mundo ao contrário, feito da inviabilidade da experiência, a narrativa do protagonista de *Diário da queda* tenta recuperar ficcionalmente uma experiência vivida, de maneira fragmentária e intertextual. De todo modo, o que importa aqui é uma preocupação com um real narrado que seja verossímil, seja amparado em fontes não ficcionais, seja fundamentado na autobiografia do próprio autor, conforme assinalaremos adiante.

3.1.1.2 O antissemitismo e a banalidade do mal

A citação a Adorno é retirada de *Crítica cultural e sociedade*, texto no qual o filósofo alemão reflete sobre a interdição de uma crítica transcendente, feita de questionamento ideológico, no seio de sociedades reificadas. Nelas, tanto a crítica que concebe a obra de arte enquanto autônoma, quanto aquela conciliada com a cultura de mercado, seriam um desserviço à emancipação humana e um elogio da dominação. Nesse texto, publicado originalmente em 1949, pouco após o fim da Segunda Guerra Mundial, Adorno afirma que a cultura erudita, enquanto

se mantiver em estado de autocontemplação, não poderá enfrentar a reificação absoluta das sociedades, nas quais a irracionalidade, ou barbárie, tem na guerra uma de suas manifestações.

> A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. (ADORNO, 2009, p. 61).

Em *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer expressam a falência do projeto iluminista[93] e a necessidade de pensar o progresso e o esclarecimento negativamente ou criticamente no interior das sociedades burguesas, onde o saber emancipador acabou reduzido à racionalidade totalitária e dominadora, da qual a guerra é um dos instrumentos. "O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los." (1985a, p. 24). O triunfo da racionalidade objetiva tem por efeito a submissão dos indivíduos ao imediatamente dado, sua subjetividade esvaziada é substituída pelo automatismo requerido pelos processos técnicos e pela razão, tornada instrumento universal.

Esse automatismo foi o que possibilitou a emergência do antissemitismo no interior dos regimes nazifascistas e as políticas de aniquilamento, apoiadas na tese de que os judeus seriam uma antirraça a ser exterminada para a felicidade do mundo. O antissemitismo tem fundamento no ódio ao diferente, empregado como maneira de desviar a atenção da dominação e da exploração dos indivíduos doutrinados, cegos pela paranoia coletiva do desejo de extermínio do outro. Na sociedade alemã, onde o esclarecimento dialeticamente se entrelaçou à dominação, numa dupla relação do progresso com a crueldade e a

[93] A filosofia de Adorno, conforme Gagnebin (2009), está vinculada à percepção de que a filosofia não soube encontrar forças contra a promessa falaciosa de emancipação trazida pelo esclarecimento, já que a razão iluminista emancipada acabou reduzida à racionalidade instrumental da lógica da aniquilação. Desde então, a filosofia de Adorno tentaria corresponder ao princípio ético de resistência contra os regimes totalitários e suas estratégias ideológicas de dominação, desmascarando as mistificações da razão ocidental, as mesmas que engendraram Auschwitz.

liberação, os judeus foram designados como o objeto absoluto de uma dominação pura e simples.

> Os judeus são hoje o grupo que, tanto prática quanto teoricamente, atraem sobre si a vontade de destruição que uma falsa ordem social gerou dentro de si mesma. Eles são estigmatizados pelo mal absoluto como o mal absoluto. Assim, eles são de fato o povo eleito. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985b, p. 157).

O comportamento antissemita é desencadeado pelo esvaziamento da subjetividade e da autonomia de indivíduos dominados, sendo que as vítimas seriam intercambiáveis conforme a conjuntura. Para Adorno e Horkheimer, o antissemitismo burguês condena o intelecto ou o mercantilismo retrógrado do judeu e o faz para somente disfarçar a dominação na produção, quando sob o louvor ao trabalho se esconde a exploração de outrem. “Ele é, de fato, o bode expiatório, não somente para manobras e maquinações particulares, mas no sentido mais amplo em que a injustiça econômica da classe inteira é descarregada nele.” (1985b, p. 144).

Esse tema é fundamental à formação escolar do protagonista de *Diário da queda* pela recordação constante por parte dos professores do colégio judaico, que se dedicavam exclusivamente a explicar as atrocidades cometidas pelos nazistas e seus predecessores contra os judeus, “[...] uma espiral de ódio fundada na inveja da inteligência, da força de vontade, da cultura e da riqueza que os judeus criaram apesar de todos esses obstáculos.” (p. 12). O pai igualmente discursava sobre os campos de concentração e a histórica perseguição aos judeus, razão pela qual advertia sobre a eventual necessidade de exílio, numa concepção ainda diaspórica da identidade judaica (VIEIRA, 2012).

> [...] então é bom ser médico ou dentista ou engenheiro ou comerciante porque é isso que vai garantir seu sustento independentemente do que os vizinhos digam de você, e eles dizem o que sempre se dirá dos judeus, você que rouba o emprego dos outros, que empresta dinheiro a juros, que explora, que conspira, que ameaça, que oprime. (p. 44).

O antissemitismo é manifestação de uma ordem que não pode existir sem violentar os homens. Sua ordem é da irracionalidade, recoberta por uma lógica

que não se explica, afinal, não há rentabilidade certa para os assassinos dos judeus – perseguidores e vítimas pertencem ao mesmo círculo funesto. Essa irracionalidade foi interpretada por Hannah Arendt como a “banalidade do mal”, expressão que significa a perda da capacidade de julgar e perceber o extermínio quando a lógica predominante naturaliza o aniquilamento. Essa lógica estaria presente na sociedade alemã do Terceiro Reich, embora tenha sido gestada antes disso, e em toda perpetuação da destruição do gênero humano.

A banalidade do mal expressa como um indivíduo considerado “normal” pode ser incapaz de distinguir o “certo” do “errado” e como é possível a inversão de valores em sistemas como o estado nazista. Arendt (1999) demonstra como o extermínio de judeus é produto do autoengano, da mentira e da estupidez da sociedade alemã, da “aura de sistemática hipocrisia” que admitia a deflagração de uma guerra e da chamada “solução final da questão judaica”, encarada como uma batalha “pelo destino do povo alemão”. A autora parte do princípio de que, como fizera Eichmann, o membro da SS a cujo julgamento assiste, é possível agir da maneira mais vil para cumprir atos de Estado.

Demonstra como é possível nublar a consciência humana ao assassínio e horror pela suspensão da moral e pelo princípio de obediência e pertencimento coletivo, o que se observa na controversa colaboração de lideranças judaicas no trabalho administrativo e policial de apreensão das massas de judeus subalternos na Europa Central e Oriental. O caso de Eichmann mostra como a própria lei pode tornar a todos criminosos e como o julgamento do que é mal pode perder sentido quando justamente é ele quem impera. Nesse contexto, todos são impelidos a serem cúmplices dos atos perpetrados em nome do mal. Ceder à tentação seria resistir a essa banalização e impedir a destruição do outro, ou ao menos lamentá-la.

> No Terceiro Reich, o Mal perdera a qualidade pela qual a maior parte das pessoas o reconhecem – a qualidade da tentação. Muitos alemães e muitos nazistas, provavelmente a esmagadora maioria deles, deve ter sido tentada a não matar, a não roubar, a não deixar seus vizinhos partirem para a destruição (pois eles sabiam que os judeus estavam sendo transportados para a destruição, é claro, embora muitos possam não ter sabido dos detalhes terríveis), e a não se tornarem cúmplices de todos esses crimes tirando proveito deles. Mas Deus sabe como eles tinham resistido à tentação. (ARENDT, 1999, p. 167).

O narrador de *Diário da queda* expressa a angústia de não saber as circunstâncias da morte dos familiares do avô e explora cruamente as possibilidades dentro do campo, como o envenenamento por gás cianídrico nas câmaras, seguido pela abertura dos corpos e retirada de dentes, gordura e órgãos antes de serem enviados aos fornos ou às covas. Também é explorado o tema dos experimentos médicos, e vemos perfilhadas as atrocidades cometidas contra prisioneiros cujo destino final era semelhante aos envenenados nas câmaras. Além de uma estética do choque e de seu poder de repulsão e simultânea atração, essas descrições expressam a angústia com o desconhecimento, e paradoxalmente, com o peso dessa memória.

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

Podemos afirmar que os cadernos do avô revelam, no plano literário, como a linguagem da narrativa seria incapaz de traduzir a experiência do choque e de absorver o trauma. Ao afirmar que seria impossível escrever poemas depois de Auschwitz, Adorno expressa o que Seligmann-Silva (2000) analisa como a impossibilidade de transformar em lirismo a forma de genocídio mais radical da história, aquilo que não seria apenas real, mas “o real” por excelência. Esse “excesso de realidade” seria feito, contrariamente ao pensamento de Adorno, da irracionalidade, da irrealidade e da onipresença da morte que fez dos campos de concentração a realização única da experiência do choque benjaminiana, expressada em *Diário da queda* pela memória interditada do avô.

3.1.1.3 A memória do trauma

A definição de trauma em Freud consiste na vivência de uma situação extrema, da qual o Eu se protege por meio de uma fuga numa postura de sua própria subjetividade. A neurose traumática seria aquilo que caracteriza as

neuroses de guerra[94], nas quais o Eu de paz tenta se proteger do Eu de guerra – do soldado que mata e pode morrer a qualquer momento – como forma de manter sua integridade. “Tanto podemos dizer que o velho Eu se protege do risco de vida mediante a fuga na neurose traumática, como se defende do novo Eu, percebido como ameaçador para sua vida.” (2010, p. 385).

A neurose traumática implica a fixação nessa determinada parte do passado do qual o sujeito não se consegue libertar, fixada no inconsciente de tal forma que os pacientes repetem a situação continuadamente, nos sintomas e nos sonhos, como se ela nunca deixasse de acontecer. O sujeito fixa-se no acidente que pusera risco a sua vida como forma de proteger o próprio Eu dos efeitos da catástrofe que sofrera, o que o leva à alienação quanto a seu presente ou futuro. “É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda tivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada; e levamos muito a sério esta impressão.” (FREUD, 1996, p. 282-283).

Segundo Seligmann-Silva (2000), o trauma freudiano seria caracterizado por uma “ferida na memória” causada por um evento “transbordante”, cuja incapacidade de recepção se manifesta, patologicamente, no retorno à cena do trauma, como mecanismo de preparação para essa vivência que não se concretizou internamente enquanto experiência plena do fato vivenciado. A narrativa estabeleceria uma “ponte para os outros” que romperia com os muros da experiência traumática e permitiria que o sujeito reiniciasse o trabalho de religamento ao mundo, numa relação que, no testemunho, se configura no trabalho de expressar a apreensão subjetiva, ou memória individual, de uma catástrofe socialmente compartilhada.

O testemunho do sobrevivente do Holocausto se inscreve como recordação da cena traumática e se desdobra na tensão existente entre a necessidade e a impossibilidade de sua representação. Existem aqueles para quem, como Primo Levi, o testemunho se coloca como condição de sobrevivência, atividade elementar da qual depende a sobrevida daquele que volta do Lager ou de qualquer situação radical de violência que desencadeie essa urgência em narrar. E há outros, como o sobrevivente ficcional de *Diário da*

[94] Freud (2010) compreende as neuroses de guerra como distintas de outros tipos, desencadeados, *grosso modo*, pela repressão de impulsos libidinosos.

queda, que não conseguem ultrapassar os limites do trauma, para quem o silêncio é o único caminho possível.

Seligmann-Silva afirma que os sobreviventes de Auschwitz tiveram de conviver com a polaridade entre viver e lembrar. “O silenciar alia-se, muitas vezes, ao viver.” (2000, p. 90). Como sobreviventes de Auschwitz que escolheram a vida à escritura, o sobrevivente ficcional de *Diário da queda* é um personagem que não conseguiu falar sobre o que viveu nos campos, tampouco legar um testemunho sobre Auschwitz aos seus descendentes. O projeto de uma enciclopédia onde o mundo, após sua libertação e imigração, é contado do modo como deveria ser, pode ser considerado como expressão de um trauma insuperável que, por fim, conduziu o avô à loucura e ao suicídio.

> Aos catorze anos é quase impossível você acordar às sete da manhã, a casa toda em silêncio e você sem mais nem menos saindo da cama e indo ao banheiro e à cozinha pegar algo na geladeira, isso não faz sentido se você não for acordado por um sonho ou pressentimento ou barulho, e todas as vezes em que meu pai falou de Auschwitz acho que ele lembrou exatamente dessa dia, meu pai abrindo os olhos (Auschwitz) e pulando da cama (Auschwitz) e abrindo a porta do quarto (Auschwitz) e hesitando ao lembrar do escritório (Auschwitz) onde o meu avô tinha passado a noite e todas as noites desde que se viu derrotado por essas lembranças. (p. 103).

Pensamos o avô do narrador como aquele que não conseguiu transmitir sua experiência nos campos às gerações que se seguiram, que se matou na solidão do escritório sem dizer uma palavra sobre aquilo que o assombrava. Walter Benjamin, depois da Primeira Guerra Mundial, anunciava a extinção da figura do homem sábio que, ao seu leito de morte, compartilha com os seus o saber de sua experiência. O desenvolvimento da técnica conduzira o homem a uma das experiências mais terríveis, a guerra de trincheiras, cujo vivenciar conduzira o homem a uma nova espécie de miséria. A pobreza de experiência não diria respeito somente à vida privada, mas àquela da humanidade em geral, o que consistiria na criação de cultura como uma nova forma de barbárie, reflexo da mesma sociedade que ensejou o extermínio. Essa pobreza seria reflexo não só do esvaziamento subjetivo do homem moderno, mas também da irrealidade de uma vivência feita de um “excesso de realidade”.

> Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (BENJAMIN, 1994b, p. 118).

Essa realidade aparece para o homem moderno na forma de choque, como estímulo destrutivo sentido na vida atribulada das metrópoles modernas, no contato do homem com a multidão e no trabalho alienador com a máquina. Tal como a memória em Freud dispõe de mecanismos para proteger o consciente de absorver o trauma, o lirismo de Baudelaire se estrutura como vivência e embate com o choque, metaforizados nas imagens do duelo e do poeta como esgrimista. O poeta de Baudelaire é aquele que anda pela multidão sem se bater com ela, como um *flâneur*, que se mistura aos outros para lhes lançar um olhar distanciado, quando não de desprezo. Baudelaire pôde, assim, avaliar o significado de derrocada de sua condição de homem moderno, encerrada na imagem da multidão nas metrópoles. “Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto *flâneur,* um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação da sua natureza humana.” (BENJAMIN, 1989, p. 121).

O sobrevivente de *Diário da queda* não conseguira se furtar ao choque, cujo trauma no fundo fora aquilo que o matara, e cabe aos seus descendentes conseguirem narrar apesar disso. Nesse sentido, o testemunho pode ter parte do papel atribuído à história messiânica por Benjamin, aquela que tem a coragem de enfrentar o passado como processo, não como evolução e, particularmente, a de resgatar suas memórias nos momentos de perigo. Todo testemunho de cultura seria, indissociavelmente, um testemunho de barbárie e a história não poderia se furtar à sua transmissão, bem como não poderia ignorar a existência das histórias dos anônimos, em vez de somente transmitir aquelas dos vitoriosos. “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que dominadores de hoje espezinham os corpos que estão prostrados no chão.” (BENJAMIN, 1994c, p. 225).

O trabalho de enunciar o trauma pode implicar sua superação, e é nessa direção que se apresentam os testemunhos do pai e do narrador. Esse trabalho é comparado por Seligmann-Silva (2008) ao do tradutor, já que enquanto este

deve se submeter à ditadura da língua que traduz e a da língua para a qual está traduzindo, aquele, que se propõe a narrar a história do Holocausto, tenta conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário para as do "nosso mundo". Evidentemente que aqui se tratam de testemunhos secundários nos quais o resgate simbólico se dá pela via da imaginação ficcional, o que traz implicações éticas para o resgate da memória histórica proposto pelo romance.

3.1.2 O diário do pai

"É possível odiar um sobrevivente de Auschwitz como meu pai odiou?" (p. 136), pergunta o narrador ao perceber o sofrimento que o sobrevivente dos campos causou ao pai, pela indiferença em vida e, depois, pela morte violenta. O avô mantivera uma relação de distanciamento com o filho até se matar com um tiro no escritório quando o pai do narrador tinha apenas catorze anos. A descoberta do corpo e de seus cadernos, nos quais sardonicamente relata sua vida familiar após o exílio, fizeram com que o pai do narrador se apegasse ao tema dos campos de concentração e do judaísmo, e se empenhasse em transmiti-los ao filho, como forma de construir uma memória relacional e afetiva que lhe fora negada pelo pai.

> Depois que fiquei amigo de João também comecei a olhar para os meus amigos sem entender por que eles tinham feito aquilo, e como eles tinham me cooptado, e comecei a ter vergonha de ter gritado *gói filho de uma puta*, e isso se misturava com o desconforto cada vez maior diante do meu pai, uma rejeição à performance dele ao falar de antissemitismo, porque eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de elas serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias. (p. 37).

Mas o rastro de trauma e incomunicabilidade é transmitido ao protagonista, com quem o pai tem, por muito tempo, um escasso convívio mediado pela transmissão da memória da perseguição aos judeus. Na adolescência, a percepção do privilégio de sua classe, a incongruência entre a

consciência do antissemitismo e a injustiça contra João e a falta de identificação com o judaísmo fazem com que o narrador decida mudar de escola. Mais que isso, enfrenta o pai e ofende a memória do avô. “[...] e eu olhando para ele fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu.” (p. 49-50).

A reação do pai é de reforço da autoridade pela violência; ele agride o filho e é surpreendido pelo revide do narrador. Se a agressão mútua desperta nos personagens a consciência do mal dentro de casa, por outro lado abre espaço para o diálogo e para o entendimento mútuo, numa ruptura do legado afetivo negativo deixado pelo avô. Graças a esse embate, o pai decide investir numa aproximação na qual a tarefa de preservação da memória de Auschwitz não seja mais um empecilho. Estabelecera-se um acordo tácito, no qual o filho respeitaria o judaísmo e o apego à memória do Holocausto; e o pai aceitaria a mudança de escola e a sua autonomia. “A relação com o meu pai mudou no dia seguinte à nossa briga, na conversa que tivemos sobre o meu avô, os cadernos e Auschwitz, na qual entendi que não deveria mais brincar ou ser descuidado com esse tema.” (p. 84).

A descoberta do mal de Alzheimer também é um momento importante de aproximação entre os dois. Pai e filho se preocupam com o futuro – o primeiro organiza sua vida financeira e registra suas lembranças, o segundo assume a responsabilidade sobre sua vida e a de outrem. A aproximação com o pai convencera o narrador de que é possível “haver algo bom na relação entre um filho e um pai” (p. 137) e reverter o legado de sofrimento ao estabelecer um sentido de continuidade fundado no afeto. “Se eu sentisse em relação ao meu pai o que ele sempre sentiu em relação ao meu avô, não teria ido a Porto Alegre ao ficar sabendo do Alzheimer.” (p. 135).

Após descobrir a doença, o pai age de maneira semelhante ao avô e se tranca no escritório para organizar as finanças e para escrever suas memórias, dessa vez, a partir de um projeto de registrar os lugares, pessoas e eventos mais importantes de sua vida. Diante da iminência do esquecimento e da morte, o pai assume o mesmo projeto malfadado do avô, mas o faz de maneira oposta. O diário do pai revela uma atitude na qual o indivíduo possa assumir sua própria existência e enfrentar o real. Afirma seu rastro e o comunica à posteridade, como maneira de resistir ao esquecimento.

No seu diário, o pai registra a dor diante do suicídio do pai, a retomada dos negócios e o momento em que conhece a futura esposa. Enquanto as memórias do avô podem ser resumidas na frase "*como o mundo deveria ser*", as do pai configuram "*como as coisas foram de fato*"; o avô fora imobilizado pela inviabilidade da experiência humana, o pai havia conseguido prosseguir apesar disso. O trecho do diário, onde conta o encontro com a mãe do narrador em um baile do clube judaico, revela o início de uma tentativa de viver para além do trauma.

> *Eu tinha muita raiva de muita coisa, muita vergonha, mas como disse antes eu não quero mais falar sobre isso. Tem uma hora que você cansa de pensar nisso. A vida de ninguém é só isso. Olha a minha idade agora, olha o que está acontecendo comigo. Vale a pena remoer isso? Sofrer por isso? Será que tanto tempo depois eu ainda conseguiria chorar por isso? Ou sentir alguma coisa por causa disso? Eu prefiro então lembrar de outras coisas, eu ali no meio do salão com ela. Eu não estava mais nervoso. O pior momento tinha passado. Acho que a história toda começou ali. Pelo menos a história que vale. A que eu quero contar nesta carta, ou neste livro, leia como você quiser. Tudo o que tenho para dizer começa ali, eu segurando a sua mãe sem dizer nada num salão de baile.* (p. 146).

O mal de Alzheimer que acomete o pai é significativo, pois representa o esquecimento e a morte trazidos pela passagem do tempo. Não por acaso, a doença se anuncia por apagamentos inexplicáveis, como o caminho de volta a casa ou um terno mandado à lavanderia. A descrição do desvanecimento da memória e, por extensão, da identidade, prenuncia a preocupação do narrador com o desaparecimento daquilo que o pai carregava consigo, a figura do avô e daquilo que ele significava antes de seu suicídio. É o momento em que o pai começa a escrever um diário para registrar suas memórias, antes que elas se deteriorem até o fim inevitável.

3.1.2.1 A memória, a história, o esquecimento

Em *Diário da queda*, a memória surge como construção cuja matriz está na transmissão das lembranças entre avô, pai e filho. Aqui se encontra outra

ironia do romance, já que, conforme Waldman (2015), o avô escreve sem querer lembrar e seria aquele que não consegue expressar as lembranças que lhe tirarão a vontade de viver. Já o pai acolhe impulso contrário, o desejo de lembrar para não esquecer, mas, paradoxalmente, vê-se diante da perda dessa capacidade pelo Alzheimer.

Levi (1986) constata como a memória humana seria falha, e as lembranças não só tendem a se apagar com a passagem dos anos, mas também a se modificarem e incorporarem elementos estranhos. Há aqueles, como para o avô, para quem tais mecanismos falsificam a memória e a modificam, como os traumas, os estados anormais da consciência, as repressões, as supressões. Há outros, como para o pai, para quem a recordação se fixara pela rememoração constante, mas na qual uma lenta degradação se opera, onde o apagamento e o esquecimento ameaçam a resistência da lembrança, à maneira das grandes forças da natureza, que trazem consigo o envelhecimento e a morte.

O relato do narrador de *Diário da queda* evidentemente se inscreve da mesma forma como transmissão da lembrança de seus antepassados, entrelaçada à preservação da memória da catástrofe histórica. O esquecimento, para Ricoeur (2007), é a ameaça à qual se vincula a lembrança da memória – toda lembrança é também uma lembrança do esquecimento. É o desafio oposto à confiabilidade da memória e procede do paradoxo constitutivo da natureza da lembrança como "presença do passado", à qual se acrescenta o sentimento de distância próprio da rememoração. Nesse sentido, o testemunho se inscreve como rastro narrativo, documental, que perfaz a sua presença como vontade de lembrar e guarda o paradoxo inerente a toda narração subjetiva.

Segundo Ricoeur, se os relatos dos campos de extermínio[95] colocavam um problema de acolhimento por serem experiências extremas que desafiam a compreensão daquilo que é considerado humano, trata-se agora de lutar contra a incredulidade e a vontade de esquecer. Por meio do diálogo com a tradição autobiográfica, literária e filosófica sobre os campos de concentração, Michel Laub constrói um romance no qual a rememoração do descendente pós-moderno entrelaça os efeitos do choque da tragédia coletiva à experiência

[95] Ricoeur considera como exemplares os testemunhos de Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*; de Robert Antelme, *L'espèce humaine* e de Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtiment*.

individual e, por meio desse resgate, faz reviver literariamente os discursos sobre Auschwitz.

3.1.3 O diário do filho

O Holocausto é mostrado no romance como aquilo que, embora desgastado pela abundância de testemunhos e análises, é essencial para que o narrador possa falar de seus antepassados e de si mesmo. Esse homem se questiona se valeria a pena contar o que aconteceu em Auschwitz, mais de meio século depois, quando soaria ultrapassado ou repetitivo escrever algo a respeito. Porém, parte do princípio de que a desumanidade ali encarnada teve implicações para sua própria história, o que justifica a necessidade de seu relato. As trajetórias dos três personagens centrais do romance estão, dessa forma, relacionadas à catástrofe de Auschwitz como estratégia para o resgate histórico ensejado no romance.

> Eu também não gostaria de falar sobre esse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem pelo assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra *Auschwitz*, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas idéias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa falar também do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim. (p. 9).

Outro ponto de contato entre avô, pai e filho é a vivência de situações traumáticas ainda na adolescência, que no romance vem metaforizada no rito do Bar Mitzvah como ritual simbólico de introdução à vida adulta. O tempo da adolescência[96] é compreendido em *Diário da queda* como um rito de passagem

[96] A adolescência pode ser definida como uma noção moderna que implica "[...] uma travessia de identificações, de separações, de experimentações, de buscas e de descobertas." (SZAJDENFISZ; SADALA, 2010, p. 257), por meio da qual um sujeito estabelece meios próprios de construção de sua identidade.

marcado pela negatividade, pelo enfrentamento com as catástrofes, aquilo a que o narrador chama de inviabilidade da vida humana em todos os tempos e lugares. É igualmente um tempo de resgate caro ao escritor Michel Laub[97], que por meio desse período da experiência de seus personagens elabora histórias de trauma e de construção de identidades assimiladas sobre a superação dessas marcas.

No caso de *Diário da queda*, Laub afirma em entrevista a importância de se adotar o ponto de vista adolescente para que haja plausibilidade na revolta do narrador contra o judaísmo e contra a memória dos campos de concentração, como rebeldia natural de um filho contra um pai. Ainda, esse ponto de vista subjetivo possibilita que seja feita uma relação entre o tema do *bullying* e aquele dos campos de concentração, o que aos olhos de um adulto seria descabido. "Claro que na vida real não é a mesma coisa, mas não é para um adulto que sabe a importância histórica de Auschwitz e tal. Para uma criança é diferente. Ela acha que o colega enterrado na areia é o auge da violência que pode existir." (LAUB, 2013a, p. 137).

Dessa forma, o narrador de *Diário da queda* afirma a importância de falar de algo seu, que nesse caso "começaria com a história do colega que caiu na festa." (p. 15). O colégio judaico surge como ambiente onde é comum que alunos passem anos sendo ridicularizados, "[...] um deles com a merenda cuspida todos os dias, outro trancado numa casa de máquinas a cada recreio [...]" (p. 11). João era o alvo da vez. Filho de um cobrador de ônibus, bolsista e gói, ele é o elemento discrepante num ambiente onde estudam os filhos das abastadas famílias judaicas. João suporta as humilhações cotidianas sem reagir ou expressar qualquer sentimento, como uma "admissão pública do quanto ele era sujo, e fraco e desprezível." (p. 20).

A crítica do romance reside no fato de essa discriminação acontecer justamente entre os descendentes de uma etnia perseguida, agora em posição

[97] A adolescência como tempo central de formação – e de trauma – é importante na produção de Michel Laub. *Longe da água* (2004) gira em torno da morte acidental do melhor amigo de um adolescente, do tema da culpa, da inevitabilidade da tragédia e dos ritos de passagem à idade adulta. *O segundo tempo* (2006) se passa durante um jogo de futebol, quando o narrador adolescente decide cuidar do irmão mais novo diante do abandono iminente do pai, que se separaria da mãe para se dedicar a uma segunda família. *A maçã envenenada* (2013) conta a história de um jovem de 18 anos que lida com as agruras vividas no serviço militar obrigatório e com a traição de seu melhor amigo e com a overdose de sua namorada.

de superioridade. Segundo Lima (2015), a não reação é mais um dos fatores que desencadeiam a violência, e relaciona a figura de João à do bode expiatório, que na cultura judaica[98] é a vítima, humana ou animal, que deve ser sacrificada para impedir que a violência tome conta de uma sociedade e a leve ao colapso. Daí a necessidade de que essa vítima não seja parte fundamental do grupo, para que não desperte o sentimento de vingança. "[...] tal qual o bode expiatório que não gera vingança nas sociedades ritualísticas, João era passível de sacrifício." (LIMA, 2015, p. 50).

Embora sem recursos, a família de João organiza um Bar Mitzvah, e o narrador participa do plano de derrubá-lo durante o gesto de jogá-lo ao alto, "[...] quando ele se tornava o que a expressão em hebraico que dá nome à cerimônia define como *filho do dever*" (p. 16). Ao cair, João fratura uma vértebra e precisa se afastar da escola enquanto passa por uma dolorosa recuperação. Depois, arrastou-se pelos corredores da escola "de colete ortopédico por baixo do uniforme no frio, no calor, no sol, na chuva" (p. 13). Tornar-se "filho do dever" aqui implica ter contato com a maldade enquanto rito de iniciação. O narrador é lançado, então, a um dilema moral: como encarar o mal dentro dele mesmo?

> Não sei se fiz aquilo apenas porque me espelhava nos meus colegas, João sendo jogado para cima uma vez, duas vezes, eu segurando até que na décima terceira vez e com ele ainda subindo eu recolhi os braços e dei um passo para trás e vi João parado no ar e iniciando a queda, ou se foi o contrário: se, no fundo, por essa idéia dos dias anteriores, algo que eu tivesse dito ou uma atitude que tivesse tomado, uma vez que fosse, diante de uma pessoa que fosse, independente das circunstâncias e das desculpas, se no fundo eles também estavam se espelhando em mim. (p. 21-22).

A queda de João leva o narrador a questionar sua identidade, já que ele até então se misturava aos algozes de João. "A história do povo judeu e de seu sofrimento é, assim, comparada pelo garoto à história da perseguição de João e isso é usado para questionar o seu pertencimento à tradição de que faz parte." (LIMA, 2015, p. 53). Nesse momento, o narrador toma consciência do mal que fizera e, de certo modo, da diferença de classe entre ele e o colega, pela

[98] Segundo explica Lima (2015), na cultura judaica o bode expiatório seria uma vítima sacrificial apartada do rebanho e deixada só na natureza como parte das cerimônias do Yom Kippur, o Dia da Expiação.

percepção das dificuldades pelas quais passava sua família para mantê-lo na escola. O narrador se aproxima de João e começa a ajudá-lo a recuperar os conteúdos das aulas que perdera durante sua recuperação. Denuncia os coautores do atentado à coordenadora e rompe com o círculo de agressores de João. Torna-se, por extensão, igualmente excluído dentro do colégio judaico.

> Quando você tem fama de dedo-duro as pessoas olham com desprezo, mas isso nem sempre está na expressão do rosto, em algum movimento da boca ou das sobrancelhas, porque são poucos os que fazem isso de forma direta, e menos ainda os que dizem algo além do que já disseram os envolvidos, os outros quatro que um por um vieram falar comigo e me chamaram de filho da puta. (p. 59).

Com o novo amigo, o protagonista muda de escola, onde novamente enfrenta a experiência do mal, mas dessa vez sendo ele próprio a vítima. João denuncia a origem do narrador aos colegas, que o apelidam de "judeu". Este se ressente em silêncio da discriminação e do estereótipo que ela envolvia – "[...] os velhos que apareciam em filmes e novelas de TV usando roupa preta e falando com sotaque estrangeiro e dentes de vampiro" (p. 65) –, ou das piadas nas quais judeus são comparados a "uma conspiração de ratos que infestam as casas desde a Idade Média e espalham a discórdia e o ódio entre as pessoas de bem." (p. 72).

Depois de aceitar tacitamente a compaixão e amizade do antigo agressor, João encontra oportunidade de vingar-se em um novo meio, no qual ele é o elemento dominante. Ele passara por considerável transformação. Crescera e, por meio de exercícios, tornara-se forte. A atitude também mudara. Agora enfrenta os colegas que o ameaçam e começa a inverter a sua situação da escola anterior – pela força e influência, torna-se popular e poderoso. O narrador, por sua vez, segue caminho inverso no terreno desconhecido e, depois, hostil, agora sem a herança étnica para lhe prover segurança entre pares. Inverte-se a relação de poder.

> O que muda em poucos meses? Dez centímetros a mais de altura. A voz mais grossa. O rosto de alguém mais velho. Aos catorze anos dá para você ficar forte se fizer flexões e levantar peso e isso já dá uma confiança maior se alguém disser alguma coisa, e só pelo jeito de virar a cabeça está determinado se o

> que a pessoa disse vai ser só brincadeira ou se nunca mais vai se repetir, e só pelo jeito como você anda e se encosta na caixa de som e se comporta em relação às meninas numa festa está determinado como vai ser o seu resto do ano, você que era maioria no colégio onde os dois estudaram antes, que tinha mais amigos no colégio onde os dois estudaram antes, que fez o que quis durante todos os anos no colégio onde os dois estiveram antes, judeu, ou se isso tudo termina e é você que passa a depender do seu amigo, a ser convidado para a casa dos colegas por causa dele, e ser tolerado e aceitar a maneira como começam a tratá-lo por causa da boa vontade dele. (p. 67).

O protagonista sente a discriminação que vitimara seus antepassados na forma ainda infantil de desenhos de Hitler e de suásticas deixados em sua mochila. É nesse momento que o narrador começa a beber, uma forma de reagir à inviabilidade da experiência humana, à sua intimidade com a coisa mais próxima de Auschwitz que poderia lhe acontecer. Um dos remetentes dos bilhetes é provavelmente João, cuja mãe descobre-se ter se suicidado quando padecia de um câncer terminal. Como revide, o narrador começa a depositar na mochila de João frases ofensivas sobre a morte dela, "*Os coveiros abrem o caixão da tua mãe e fodem o esqueleto dela todos os dias*" (p. 87). E percebe o que une a queda de João, Auschwitz e o antissemitismo do qual foi vítima: o extermínio do outro e a banalidade do mal.

> Aos catorze anos eu bebi uísque sozinho no quarto porque também comecei a me ver diante dessas lembranças. Elas estavam nos desenhos de Hitler, nos bilhetes sobre a mãe de João, na certeza de que por causa deles eu nunca mais poderia ser amigo de João, e eu mudaria de escola e eu conheceria outras pessoas e seguiria a vida sem nunca mais saber o que foi feito de João, se ele está vivo (Auschwitz), se continua em Porto Alegre (Auschwitz), se teve filhos (Auschwitz), se virou médico ou advogado ou cobrador de ônibus (Auschwitz), se alguma vez nesses mais de vinte anos percebeu que desenhar Auschwitz era o mesmo que desenhar a doença da mãe dele, porque Auschwitz era para o meu avô o que a doença foi para a mãe dele, e a história do meu avô sempre foi a mesma história da mãe dele. (p. 103).

Segundo Waldman (2015), o neto do sobrevivente dos campos enxerga o mal reproduzido em sua própria experiência, mas o desenrolar dela visa à superação da tendência maniqueísta, afinal, ele pode estar em todo lugar. Assim, diferenças rígidas entre bons e maus são desmascaradas para mostrar como os

personagens mudam de papel, praticam crueldades, têm sentimentos contraditórios e sobrepostos enquanto suas identidades se erigem e se desmontam. A questão que se coloca ultrapassa a de lembrar ou esquecer, mas propõe uma nova ética que impeça o circuito da repetição. Laub afirma em entrevista a importância do livre-arbítrio, compreendido com a relação entre os atos e aquilo que os justifica. “A herança que é transmitida e que determinaria, ou não, o seu caráter e a sua conduta.” (LAUB, 2013a, p. 136).

O ponto de mudança se dá numa compreensão distinta das atitudes do avô, numa tomada de consciência na qual seu sofrimento surge como martirização, condenada pelo protagonista conforme se aproxima o desfecho da história. O sobrevivente é então enxergado como um homem que se agarrara a Auschwitz como pretexto, como “o álibi dele, a aura que o tornava um santo por haver estragado a vida do meu pai” (p. 135). É nesse momento que o narrador encerra o seu próprio processo de vitimização, como um presente para ele mesmo e para o pai e como promessa de um futuro distinto para ambos. “[...] um pai vendo o filho deixar de beber, deixar de destruir a si e aos outros, deixar de cumprir o destino de morrer sem ter entendido nada.” (p. 148).

> Ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, como se perdesse o sentido falar sobre as maneiras como ela se manifesta na vida de qualquer um, e as maneiras como cada um tenta e consegue se livrar dela, e comigo tudo se resume ao dia em que simplesmente deixei de beber [...] (p. 151).

O clímax se dá com o anúncio da gravidez da terceira mulher, quando o desejo de ter um filho acende a necessidade de preservação, acrescido do chamamento da responsabilidade sobre o pai doente. O *Diário da queda* expressa o sentimento de continuidade feito da articulação entre passado, presente e futuro, apesar do obstáculo representado pela memória impedida do avô. A decisão de ter um filho representa o desejo de completar um ciclo. O filho que nasce é a imagem do porvir, sintetizada na imagem do pai segurando o neto antes que a doença consuma sua consciência, “[...] um homem e sua despedida e um homem e seu recomeço, a última vez que meu pai vai dizer o meu nome e a primeira vez que eu direi o seu nome.” (p. 148).

3.1.3.1 Memória individual, memória coletiva

Conforme Friedman, quando a personagem principal conta a história em primeira pessoa, ela se encontra centralmente envolvida na ação e, portanto, limitada a suas próprias impressões. Assim, distintamente do narrador onisciente, que pode ter acesso ao interior de outros personagens, ou do narrador-testemunha, que pode conhecer outros canais de informação, "O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções" (2002, p 177). *Diário da queda* encerra essa condição, acrescida de outra restrição levantada por Cohn (1978) para a narrativa da memória, na qual o narrador em primeira pessoa tem acesso limitado, contrariamente ao que se pode esperar, a seu próprio passado psíquico.

> Não sei se participei por causa desses outros colegas, e seria fácil a esta altura culpá-los por tudo, ou se em algum momento eu fui ativo na história: se nos dias anteriores tive alguma ideia, se fiz alguma sugestão, se de alguma forma fui indispensável para que tudo saísse exatamente como planejado, nós em coro no verso final, *muitos anos de vida* antes de nos aproximarmos dele, um em cada perna, um em cada braço, eu segurando o pescoço porque essa é a parte mais sensível do corpo. (p. 21).

Ao expressar não saber exatamente por que participou da queda de João, o narrador de *Diário da queda* demonstra como a enunciação verbal do tempo presente não consegue captar a realidade não verbal da experiência passada ou, em outras palavras, a vivência do instante da experiência. "But all define the narrative process as the retrospective cognition of an inner life that cannot know itself at the instant of the experience."[99] (COHN, 1978, p. 146). Assim sendo, o presente pode tomar as rédeas da narração da memória, e vemos, no trecho acima citado, a tentativa de fugir a uma intencionalidade vexatória aos olhos daquele que, já adulto, enxerga seu passado em retrospectiva.

[99] "Mas tudo isso define o processo narrativo como a cognição retrospectiva de uma vida interior que não pode conhecer a si mesma no instante da experiência." (Tradução nossa).

Contudo, a retrospectiva em primeira pessoa implica um narrador que sabe o que lhe aconteceu depois e está livre para estabelecer conexões entre seu "eu" passado e presente. Segundo Cohn, a autonarração pode articular estados de consciência antes dispersos e sumarizar as mutações de uma vasta gama de estados psicológicos, considerando que "Most retrospective narrators sooner or later tell their opinions as well as their lives, abandoning their past stories in favor of their present thoughts."[100] (Idem, p. 187). Consequentemente, o narrador de *Diário da queda* pode ter aquilo que para Cohn equivaleria a uma espécie de onisciência sobre suas motivações e as de outros personagens no tempo passado.

Consideramos que *Diário da queda* se mostra como híbrido de romance memorialista e diário ficcional, de acordo com a descrição de Cohn, sendo uma forma onde simultaneamente o narrador traça o ponto de vista de um tempo posterior sobre um período anterior de sua vida e simula uma ficção da privacidade. Tal como pode ocorrer em ambas as formas, no romance de Michel Laub, o passado pode emergir da maneira que se apresenta à memória do presente, fragmentário e alusivo, não cronológico, criando a impressão de um discurso construído ao sabor das lembranças que vêm à mente do narrador.

Com relação à narrativa do passado histórico, o distanciamento imposto pelo caráter subjetivo da memória narrada em *Diário da queda*, se de um lado pode afastá-lo de uma verdade possível do testemunho, de outro pode ensejar uma atitude analítica na narração dessa mesma memória. Empregamos aqui o conceito de estranhamento de Ginzburg enquanto efeito próprio da arte, que pela forma e efeito causa uma reação distinta diante do mundo – a da percepção da vida de modo novamente sensível. "Parece-me que o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos)." (2001, p. 41).

Ginzburg aprofunda o conceito de estranhamento a partir da noção de distância, que possibilita uma atitude analítica e crítica na narração literária da memória histórica, para expressar a percepção das coisas como se elas fossem vistas pela primeira vez, com o intuito de que sejam apreendidas mais

[100] "A maioria dos narradores retrospectivos mais cedo ou mais tarde contam suas opiniões, bem como suas vidas, abandonando suas histórias passadas em favor de seus pensamentos presentes." (Tradução nossa).

profundamente ou verdadeiramente. Há ligação clara entre o estranhamento e a chamada “ficção do depois”, ou seja, é preciso se distanciar do objeto histórico para poder vê-lo com clareza, compreendê-lo sob novos prismas, ou questioná-lo à moda de uma adivinhação. “Para ver as coisas devemos, primeiramente, olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem uma adivinha.” (Idem, p. 22).

A narrativa de *Diário da queda* é construída pelo protagonista já adulto e implica ao menos três decalagens temporais – a juventude do avô, quando ele é aprisionado em Auschwitz e depois imigra para o Brasil; a juventude do pai, quando descobre o suicídio do avô e depois constitui família; a juventude do narrador e os desdobramentos de sua amizade com João. O ponto de vista que se sobrepõe é o de uma memória fragmentada e subjetiva, cuja linguagem e percepção remontam à de um adolescente que enxerga na sua trajetória individual um espelhamento daquilo que o avô vivera. O romance, pois, estabelece estranhamento ao representar literariamente Auschwitz a partir de uma estratégia na qual a catástrofe coletiva e uma trajetória individual se entrecruzam.

O protagonista de *Diário da queda* expressa uma necessidade de transmitir a memória do Holocausto a partir de sua experiência pessoal. No romance de Laub, a banalidade do mal e o antissemitismo são atualizados numa estratégia na qual a memória individual é microcosmo da memória coletiva, ou seja, grandes dramas históricos são traduzidos ficcionalmente na história de um adolescente e seu enfrentamento com o trauma. Os diários são rastros deixados por personagens que revelam três distintas maneiras de reação à experiência individual e histórica.

Seu narrador perfaz um trajeto semelhante à reflexão sobre a memória em Paul Ricoeur, de modo a ensejar a interpenetração entre o tecido da memória individual e aquela socialmente compartilhada, sem que se estabeleça uma relação de hierarquia e subordinação entre elas. Ricoeur propõe uma fenomenologia da memória que, a partir da concorrência que lhe faz a sociologia da memória, pode se desdobrar na direção de uma fenomenologia direta aplicada à realidade social, onde se inscreve a participação de sujeitos capazes

de se designarem autores de seus atos, encorajados pelo exercício da memória onde se inscreve a marca do outro[101].

Inicialmente, o autor considera que três traços contribuem para o caráter "essencialmente privado da memória". A memória parece ser, de fato, radicalmente singular, um modelo de possessão privada para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Ainda, o vínculo com um passado particular se dá na memória e é por esse traço que ela garante a continuidade temporal da pessoa. E o terceiro traço diz respeito à orientação da passagem do tempo realizada pela memória, entre passado e futuro, que tem como centro a figura do eu que rememora.

> De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. (RICOEUR, 2007, p. 108).

A individuação de uma memória histórica e coletiva, como a de Auschwitz, em *Diário da queda*, demonstraria como a memória individual não seria subordinada à coletiva, já que é a partir do entrelaçamento entre a experiência individual e o pertencimento a um grupo que a memória individual tomaria posse de si mesma. Assim, do papel do testemunho na recordação da lembrança passamos aos papeis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo, o que exige o deslocamento de ponto de vista, manobra cognitiva da qual somos perfeitamente capazes. Uma vez que se reconheça essa transferência – objetivação da memória individual-subjetiva à objetivação da memória intersubjetiva – é possível conceber

> [...] essas comunidades intersubjetivas como o sujeito de inerência de suas lembranças, que se fale de sua temporalidade ou de sua historicidade, em suma, que se estenda analogicamente a minhadade das lembranças à idéia de uma

[101]Dessa forma, Ricoeur afirma seu propósito de entrar no campo da história não apenas com a polaridade entre memória individual e memória coletiva, mas com uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros.

> possessão por nós de nossas lembranças coletivas. (RICOEUR, 2007, p. 129).

O romance memorialista, para Robin (1989), abrange quatro modalidades de memória, a nacional, a coletiva, a histórica e a cultural. A memória nacional se vincula a um espaço-tempo monumental que remonta às sagas de formação das nações e seus heróis. A memória coletiva de um grupo é mais privada e local e pode, a partir de objetos peculiares ou ideias, passar pelo simbólico e pelo mítico, até chegar na memória cultural, fundamentalmente figurativa e ficcional, distinta dos fundamentos racionais ou explicativos que presidem à construção da memória histórica[102]. Aquilo que chamamos "romance memorialista" implica numa hibridez de formas, sincretismo de um real já semiótico, percebido na ordem da representação e do imaginário, que diluiria as separações entre o científico e o mítico, a explicação e a narrativa, a lenda e a história.

A construção da memória em *Diário da queda* parte de uma abordagem polifônica, no entretecer dos discursos dos três personagens centrais e nos ecos dos testemunhos e dos textos filosóficos fundidos à narrativa do protagonista, que veicula um ajuntamento de textos, ritos, imagens e representações onde se misturam a análise de realidades sociais do passado, os julgamentos estereotipados ou não, lembranças reais ou inventadas, a presença do mito e da ideologia ativadas por imagens culturais e pela escritura que, ao retransmitir, reinventa o passado. "Le passé, nous le savons tous, n'est pas libre. Aucune societé ne le laisse livré à lui-même. La passeïté du passé est fixé. Le passé est régi, geré, conservé, expliqué, raconté, commemoré, magnifié ou haï, gardé."[103] (ROBIN, 1989, p. 2).

3.1.3.2 A rememoração contra o esquecimento

[102] A memória histórica tem por base a História como ciência da inteligibilidade do passado, como disciplina informada e deformada pelas conjunturas históricas da memória nacional ou da memória coletiva, e seu discurso depende de uma série de procedimentos técnicos, regras de validação e dispositivos de controle que convivem com as condições do lugar social onde ela se elabora e aquelas da própria escritura. (ROBIN, 1989).

[103] "O passado, nós todos o sabemos, não é livre. Sociedade alguma o deixou livre por si mesmo. A passagem do passado está fixada. O passado é regido, gerado, conservado, explicado, recontado, comemorado, glorificado ou detestado, guardado." (Tradução nossa).

Gagnebin chama a atenção para a necessidade, no âmbito do pensamento filosófico, de entender a atualidade das questões ligadas ao Holocausto, ao estado totalitário, ao universo concentracionário, à atualidade política de formas de violência coletiva que ressurgem na História. A reflexão teria o papel de rememoração, no sentido de memória ativa que transforma o presente e que impede a repetição do horror – a reedição de mecanismos de aniquilamento que encontraram no Holocausto expressão singular, mas não a única e nem necessariamente a última.

No domínio estético, esse pensamento, encontrado em Adorno e Walter Benjamin, significa uma cultura que ultrapasse o estatuto de documento da barbárie e se erija enquanto instância negativa e utópica, que acolha, no movimento da rememoração, "essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos" (2009, p. 78), tal qual aquele expresso pelo mundo ao contrário, enunciado pelo sobrevivente de Auschwitz em *Diário da queda*.

> Adorno tenta pensar juntas as duas exigências paradoxais que são dirigidas à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração; mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que 'o princípio de estilização artístico' torne Auschwitz representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso (como fazem sucesso, aliás, vários filmes sobre o Holocausto, para citar somente exemplos oriundos do cinema). [...] Desenha-se assim uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. (GAGNEBIN, 2009, p. 79).

A segunda *Nota* do romance aborda os revisionismos de Auschwitz, particularmente aqueles disseminados pela Internet, onde é possível encontrar textos sobre a impossibilidade de funcionamento das câmaras de gás, sua ineficácia em matar um volume expressivo de pessoas ou o risco representado para guardas, funcionários e oficiais caso elas realmente tivessem existido. Ou sobre a ausência de fotos e plantas arquitetônicas das câmaras, e a improbabilidade de se matar aqueles que estavam trabalhando para empresas

como “a BMW, a Daimler-Benz, o Deutsche Bank, a Siemens e a Volkswagen.” (p. 107). O narrador também levanta a inexistência de um documento que provasse uma ordem expressa para a solução final, assinado pela alta cúpula dos sistemas de extermínio.

> Basta entrar na internet para ler que os cinquenta e dois fornos existentes em Auschwitz não teriam capacidade para queimar quatro mil setecentos e cinquenta e seis cadáveres por dia, média necessária para se chegar ao número total de mortos das estatísticas oficiais. (p. 106).

Levi (1989) relata a advertência que os prisioneiros dos campos recebiam dos soldados nazistas, a de que não haveria testemunhas nem provas dos extermínios, e de que a história dos campos seria aquela contada pelos alemães. Mas as coisas não se passaram como as vítimas temiam, nem como os nazistas esperavam. Restaram as ruínas das câmaras de gás e dos fornos crematórios, os relatos de historiadores que vivenciaram os guetos esvaziados e as evidências de que os exterminados contam milhões, ainda que todos os arquivos dos campos tenham sido queimados nos últimos dias da guerra. Nesse cenário, é natural que o material mais substancial de reconstrução da verdade sobre os campos seja constituído pelas recordações dos sobreviventes, as quais devem ser examinadas sob um olhar crítico, já que esses indivíduos têm um ponto de vista restrito às circunstâncias particulares que vivenciaram.

A angústia do narrador e de seu pai se deve muito ao silêncio do avô a respeito do que vivera em Auschwitz, as mesmas lembranças que assombraram sua existência e o fizeram abruptamente desistir da vida. Essa angústia seria a mesma que faz adoecer quem não consegue atingir a verdade possível de um testemunho pelo desaparecimento sem rastro dos parentes exterminados, o “mal da verdade” de Coquio, ou a vontade de saber surgida de uma verdade que falta e que não se cessa de procurar, “La soif de verité reste entière et avec elle le besoin de sens. La verité en souffrance devient le mal de verité.”[104] (2015, p. 11).

> En réalité nul se sait quoi faire d’un si monstrueux héritage. De ce nonsavoir vient le mot “mémoire”, devenu ici mythe social et objet d’étude, alors qu’il continue de porter là un vital combat

[104] “A sede de verdade resta inteira e, com ela, a necessidade de sentido. A verdade que sofre se torna o mal da verdade.” (Tradução nossa).

> politique noué au mal de la vérité. [...] Mémoire et vérité restent les moteurs d'une résistance active partout où le déni du passé s'accompagne d'une violence exercée au présent.[105] (COQUIO, 2015, p. 21).

No lugar de uma verdade que falta, emerge o testemunho como maneira de resgatar a memória dos mortos pelos sistemas de extermínio, onde os crimes sem razão restam inconfessáveis. O mal da verdade não consiste em uma má verdade, mas numa memória que adoece e que se torna um desejo de compreensão e de utopia da verdade. Coquio expressa preocupação com os discursos ficcionais que reescrevem Auschwitz de forma a perdoar ou apagar os crimes cometidos – Auschwitz tornado "signo", ao gosto dos discursos negacionistas que profetizam a destruição de uma noção de realidade, tornada metarrealidade – ou com os testemunhos dos testemunhos, enquanto relatos que não pertencem ao âmbito da história, mas da literatura. "La part de verité qu'on ne peut éclarer, l'art peut-il la *montrer et l'imaginer*?"[106] (Idem, p. 17).

Não podemos deixar de observar que a estratégia de equiparar eventos de dimensões tão discrepantes como o Holocausto e episódios escolares de bullying vividos pelo narrador, embora justificados pelo autor pela escolha do enfoque na perspectiva adolescente, implicam o risco apontado por Waldman (2015) de adaptar o legado de um passado a situações não usuais, cuja banalidade pode nos fazer questionar até que ponto a catástrofe está sendo lembrada ou esquecida. *Diário da queda*, apesar disso, mostra uma concepção onde o histórico e a imaginação se interpenetram para expressar uma literatura subjetiva da qual elementos de realidade não se encontrem ausentes.

> Ocorre uma revisão da noção de literatura justamente porque do ponto de vista do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real. [...] Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71).

---

[105] "Na verdade ninguém sabe o que fazer de tal tal herança monstruosa. Desse desconhecimento vem a palavra "memória", tornada aqui como mito social e objeto de estudo, enquanto carrega consigo o caráter de combate político vital, atado ao mal da verdade [...] Memória e verdade restam como forças motrizes de uma ativa resistência, em toda a parte onde a recusa ao passado se acompanhe de uma violência infligida ao presente." (Tradução nossa).

[106] "Poderia a arte *mostrar* ou *imaginar* a verdade que não podemos esclarecer?" (Tradução nossa).

A expansão intertextual do romance a discursos de outra natureza, como apontamos, pode criar uma ilusão de realidade que, aqui, é acrescida pela presença de elementos autobiográficos. *Diário da queda* representa um movimento de retorno a um real transformado, ou traumático, e a busca de reintegração de uma subjetividade fraturada, ao gosto dos romances de formação modernos.

3.2 DO PASSADO AO DEVIR: O REALISMO TRAUMÁTICO, A PRESENÇA DO AUTOBIOGRÁFICO E AS TRANSFORMAÇÕES DO PÓS-MODERNO

A construção do enredo de *Diário da queda* é feita de modo fragmentado, em parágrafos que simulam os movimentos da rememoração. Esses parágrafos se atrelam à medida que a narrativa progride, conduzidos pela memória que, segundo Lima, seleciona, repete, adia e revela detalhes importantes da trama, "[...] como uma espécie de confissão ao leitor, realizada de forma gradual." (2015, p. 47). Essa gradação garante o sentido da história, conferido pela circularidade das mesmas situações, personagens e lugares que retornam segundo uma ordenação "[...] na qual um fato de aparentemente menor importância pode ser o catalisador de uma reviravolta da narrativa e vice-versa." (ASSIS; SCHØLLHAMMER, 2013, p. 29).

Esse modo de estruturação contribui para a manutenção do suspense quanto à revelação de eventos essenciais, já que os conflitos são desenvolvidos simultaneamente até chegarmos à essência deles. Conforme se aproxima o desfecho, são revelados o suicídio do avô e o trauma do pai, o mal de Alzheimer que acomete este último, o câncer terminal e o suicídio que mataram a mãe de João, o ápice do conflito entre ele e o narrador, a gravidez da terceira esposa e a decisão de abandonar o álcool. Esse desvelamento faz com que o romance, a despeito da fragmentação, ganhe em sentido até seu fechamento, afinal, só se compreende o sentido da tragédia representada pela vida interditada do avô quando se revela o fato de ele ter cometido suicídio.

O romance de Michel Laub, portanto, não manifesta a consciência estilhaçada que caracterizaria a narrativa pós-moderna segundo Hutcheon, como consequência do questionamento pós-moderno a respeito da natureza da subjetividade e da concepção de sujeito como descentrado. Na ficção pós-moderna, narradores seriam caracterizados por uma consciência cambiante, múltipla ou mesmo limitada, de todo modo difícil de localizar em sua completude. "Provisionality and heterogeneity contaminate any near attempts at unifying coherence (formal or thematic). Historical and narrative continuity and closure are contested, but again, from within."[107] (2004, cap. 1, p. 12).

Pelo contrário, vemo-nos diante de uma ficção na qual um narrador tenta estabelecer um processo de continuidade entre passado e presente ao narrar sua história como um processo de amadurecimento. Enquanto a ficção pós-moderna seria o primado do "agora", a narrativa memorialista seria necessariamente histórica e, conforme Santiago, mais próxima das conquistas da prosa modernista, "[...] isto é, é uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade palavrosa e racional de homem mais experiente. [...]" (1989a, p. 48).

O memorialismo seria uma tendência na produção da prosa brasileira desde os anos 1970 e 1980, quando, conforme Santiago (1989b), haveria uma explosão da forma do romance, forma por si só, nas palavras do autor, "lawless" por excelência. Nos prosadores contemporâneos, a ficção da memória se apresenta acrescida da autobiografia e do enfoque individual, fruto de uma desconfiança da compreensão da História que recalcaria o indivíduo sob o tecido social e político. Entre o romance memorialista e o diário ficcional, *Diário da queda* traz consigo a fluidez de gêneros pela presença de traços biográficos de seu autor misturados à ficção, o que para Santiago não só coloca em xeque o critério tradicional do romance como fingimento, como impõe um impasse metodológico e crítico para aquele que deve, para além do texto, considerar a experiência daquele que o escreve.

[107] "O provisório e o heterogêneo contaminam qualquer tentativa próxima de uma unidade coerente (formal ou temática). A continuidade e o fechamento, tanto históricos quanto narrativos, são contestados, mas, novamente, de dentro." (Tradução nossa).

3.2.1 A presença do passado: o romance de formação e o realismo traumático

Conforme Magris, o romance nasce como expressão do mundo moderno, das transformações da sensibilidade e da subjetividade em sua relação com o mundo, em uma, ao mesmo tempo, degradada e aventurosa "nova odisseia". Surge quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, feitas de estruturas perenes, e tem essência e estrutura na "prosa do mundo" do progresso incessante. Na moderna idade do trabalho, a unidade poética da vida interior e exterior que residia no herói da epopeia, finda diante da objetificação, especificação e alienação inerentes ao modo de produção capitalista. Nesse contexto,

> O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na "prosa do mundo"; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão. (MAGRIS, 2009, p. 1018).

Nessa perspectiva, o romance será, sobretudo, a "antiepopeia do desencantamento, da vida fragmentária e desagregada." (Idem, p. 1019), com exceção daqueles que talvez tenham atingido a fusão entre interioridade e mundo exterior[108]. O que resta é o romance como gênero literário da época moderna, que decompõe toda ordem na luta desagregadora entre todos, no desenraizamento dos particulares de qualquer totalidade. Esses fenômenos são vivenciados por meio de um sentimento de culpa que não menospreza o progresso, mas que expressa a violência das transformações que o realizam e o perigo que ameaça o indivíduo, tragado pelo anonimato.

---

[108]No caso, o Dom Quixote de Cervantes, os romances setecentistas e o romance social do século XIX. Essa percepção remonta à teoria do romance de Lukács (2000), para quem a forma apresenta o desacerto entre interioridade e exterioridade como reflexo das transformações modernas da percepção e da perda do sentimento harmônico de irmandade entre o Eu e o mundo, existente no universo da poesia épica. Esse descompasso implica na exacerbação ou da subjetividade, ou da objetividade, em que "a alma é mais estreita ou mais ampla do que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos." (LUKÁCS, 2000, p. 99).

Diante dessas transformações, cabe ao herói do romance reconstruir humanamente essa totalidade perdida, embora as formas subjetivas de narração não consigam atingir essa completude ao deformar o mundo narrado pelo ponto de vista único e individual. A percepção fragmentária do narrador de *Diário da queda* nos permite entrever a percepção de um mundo onde uma subjetividade problemática é solapada pela hostilidade do mundo, traumatizada com a memória de massacres humanitários do passado. Ele escreve para compreender e, principalmente, para guardar o legado de sua memória para os seus descendentes, remando contra os ventos modernos da efemeridade e da caducidade, "do tempo entendido como melancolia." (MAGRIS, 2009, p. 1021).

A harmonia encontrada pelo narrador ao fim de seu relato, e o traçado da trajetória do protagonista do seu começo até chegar a um grau de experiência e bem-aventurança, permite-nos associar *Diário da queda* à forma moderna do *buildulgsroman*, ou romance de formação. De acordo com Maas (2000), essa modalidade representa o ideário burguês ao inscrever de modo realista o homem comum, que alcança meios para se autoaperfeiçoar na vida. Embora remonte ao romance moderno alemão, o romance de formação se expandiu tanto na forma quanto no alcance, dando origem a uma linhagem que abriga manifestações diversas[109].

O protagonista de *Diário da queda* reúne três elementos comuns ao *buildulgsroman*: a narrativa de um processo de descobrimento e de orientação no mundo, já que a consciência sobre o passado livra o narrador de seus traumas; a presença de uma trajetória de vida feita de enganos e equívocos, corrigidos no transcorrer da história, como os conflitos vivenciados pelo protagonista, que por fim abandona os comportamentos autodestrutivos que adquirira, e a vivência de experiências intelectuais ou de ordem pública que demarquem a saída da casa paterna, neste caso, a ida a São Paulo e o trabalho como jornalista e escritor.

---

[109]É modelar o romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, no qual o aperfeiçoamento viria pela instrução do protagonista em moldes universais. Este romance também corresponde ao ideal de Lukács, no qual a representação do universo interior e exterior convergem para uma representação que equilibra construção do sujeito e de sua situação histórica e social. Como desdobramentos modernistas da forma, Maas (2000) analisa os romances *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, *Confissões do impostor Felix Krull*, de Thomas Mann e *O tambor*, de Günter Grass.

Desse modo, o romance de Michel Laub corrobora a “presença do passado” estudada por Hutcheon (2004) como própria de uma poética do pós-modernismo, pela presença do romance de formação e, como veremos adiante, pela persistência do realismo. Além disso, essa presença se faz pelo intertexto com *É isto um homem?*, numa espécie de reverência nostálgica que não deixa de ser paródica pela reescritura operada no texto original. Existem pontos de contato e discordância entre a história de Primo Levi e a do avô, ademais, a história de Levi deixa traços na trajetória do narrador, na qual vemos reapresentados os temas da banalidade do mal e do antissemitismo. Desse modo, o intertexto também permeia a atualização do sentido da catástrofe coletiva, além de servir de inspiração para o andamento da trama do romance.

> Falar hoje sobre a mãe de João e o meu avô é deturpar o relato com o enfeite da lógica, da retórica e do ritmo, como quando você sabe que a plateia ficará impressionada se você deixar as cenas mais violentas para o final, as mais chocantes e cruéis, as que causam mais identificação e pena um instante antes da catarse, e com o tempo e a experiência e a leitura reiterada de *É isto um homem?* você aprende a fazer isso muito bem [...]. (p. 97).

Schøllhammer (2013) percebe uma espécie de presentificação como tendência da literatura brasileira contemporânea, seja no resgate anacrônico do passado histórico, seja no tratamento de temas próximos. Essa exigência existe mesmo entre aqueles escritores que interpretam e refletem sobre a História contemporânea, nacional ou global, numa proposta de vínculo entre literatura e sociedade. Dentro desta tendência, há aqueles[110] que retomam a presença de elementos históricos de uma tradição de narrativa urbana que remonta à década de 1970; outros perfazem um caminho memorialista onde se apresenta a memória familiar íntima ou a história biográfica. Todos demonstram uma urgência contemporânea de falar do real como um modo de presença que supõe a retomada de projetos de engajamento e intervenção.

> Mesmo vivendo em um presente pleno de acontecimentos históricos, o contemporâneo produz a sensação de estarmos diante de um futuro incerto e ameaçador que de alguma maneira já se instalou, enquanto o passado invade o presente sob a forma de memórias, imagens, simulacros e índices. Assim, o

[110] Tais como os escritores Fernando Bonassi, Marcelino Freire e Luiz Ruffato.

> presente se paralisa e fica amarrado à presença crescente de um passado que não passa, que não conseguimos elaborar, um passado que é uma imagem viva e incessantemente reatualizada, um tipo de imagem que convida a um grande projeto de resgate. Nesse sentido, a simultaneidade do presente contemporâneo é a presença simultânea de uma pluralidade de passados em um presente extenso e sem limites claros. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 20).

Michel Laub seria um caso recente de escritores[111] cujo interesse pelo passado, pela memória e pela História viria marcado pela perspectiva de sua presentificação no cotidiano. Schøllhammer analisa o paralelo criado, em *Diário da queda*, entre a formação do protagonista e o trauma do avô, além de observar as afinidades biográficas entre o narrador e o autor, e afirma existir no romance uma revisão da História que seria mais que nostálgica ou melancólica, mas traumática, recomposta no presente pela reencenação de uma catástrofe irreparável. "Ou seja, a história não é realmente autobiográfica e, mesmo assim, ela não deixa de ser, pois o reflexo e a gravidade do trauma histórico alcançam a todos e se tornam a última referência para qualquer intenção de tocar o real." (2013, p. 23).

O conceito de realismo traumático remete à percepção de Hal Foster do retorno do real nas artes visuais dos anos 1960[112], na forma da reprodução de imagens de situações extremas ou mesmo abjetas. Essas imagens exigem um olhar que combine as ideias do referente e do simulacro, até chegar à reprodução de um real enxergado como traumático. A repetição inconsciente do trauma se manifesta pela repetição das imagens, de forma que elas não somente reproduzam o esvaziamento de sentido do trauma, mas o recriem ou produzam[113]. "Clearly this one function of repetition, at least as understood by

---

[111] Milton Hatoum, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Cristóvão Tezza, Cecília Gianetti e João Anzanello Carrascoza seriam outros escritores onde se percebe essa tendência.

[112] Foster (1996) concebe então uma neovanguarda dividida entre duas direções: o emprego da abstração contra os resquícios da representação realista ou ilusionista, como a *optical art* e a arte conceitual; ou a representação do real, como na *pop art* ou no super-realismo. Foster propõe uma leitura que seja duplamente referencial e feita de simulacro, conectada e desconectada do mundo, afetiva e não afetiva, comprometida e descomprometida. Crítico de Lyotard e Jameson, defende uma concepção inter-relacional de modernismo e pós-modernismo como processos contínuos de antecipações e reconstruções, ideia emprestada à ideia freudiana de ação retardada, de acordo com a qual a subjetividade nunca se estabiliza, num duplo movimento de acomodação e projeção.

[113] Seria paradigmática a figura de Andy Warhol e suas séries sobre acidentes automobilísticos, cujo niilismo revelaria, para além de sua nulidade, o automatismo infligido pela sociedade de

Freud: to repeat a traumatic event (in actions, in dreams, in images) in order to integrate it into a psychic economy, a symbolic order."[114] (1996, p. 131).

O narrador de *Diário da queda* chega a dizer "[...] e desculpem se preciso voltar mais uma vez a este assunto, e dizer mais uma vez esta palavra, e evocar mais uma vez o significado dela, *Auschwitz* [...]" (p. 117). À maneira da repetição traumática das imagens de choque, a palavra Auschwitz é repetida à exaustão no romance, a ponto de o narrador se desculpar por isso, num apelo na 3ª pessoa do plural que pode servir aos seus leitores hipotéticos. Na lógica da representação do trauma, essa repetição faria sentido por evocar um real cujo âmago não pode ser alcançado, daí a repetição de seu invólucro simbólico. Entre aquilo que representa e o estatuto de simulacro, a palavra Auschwitz reescreveria o trauma, como aconteceria nas passagens onde são narrados os sofrimentos dos prisioneiros do campo de concentração.

> [...] se cada um deles tivesse servido para os experimentos científicos que dizem ter sido feitos em Auschwitz, o contato proposital com gás cloro e gás mostarda, a infecção proposital por hepatite e malária, a indução de hiportemia num tanque de água em temperatura negativa com uma sonda enfiada no reto, um médico que injeta tinta para ver se os olhos do paciente mudam de cor, um médico que costura dois gêmeos, um médico que costura a barriga de uma mulher com um gato dentro, um grupo de vinte e três médicos que estupra repetidamente a mulher em cujos olhos foi injetado corante e em cuja corrente foram inoculados malária e hepatite e tétano [...] (p. 100-101).

O realismo traumático se expressaria na linguagem agressiva que surge no meio da linguagem coloquial do romance e que, nas palavras de Laub (2013), expressaria a violência como um dos elos condutores da história. A sucessão dos métodos de tortura dos experimentos científicos de Auschwitz pode tanto mobilizar sensibilidades pela sua força de choque, quanto anestesiar o leitor pela sua repetição. Daí o impasse que cerca *Diário da queda*, pois embora seja legítima a representação literária do histórico, ou o entrelaçamento da experiência individual à coletiva, a representação do trauma da história por

---

produção e consumo seriados, como o sujeito traumatizado que revive o trauma por justamente ter se ausentado dele como proteção do Eu.

[114] "Claramente, esta é uma função da repetição, ao menos conforme Freud: repetir um evento traumático (em ações, em sonhos, em imagens) de forma a integrá-lo dentro de uma economia psíquica, uma ordem simbólica." (Tradução nossa).

metonímia pode ter o efeito de banalização do choque ou do sentido da experiência histórica.

Schøllhammer (2013) afirma que mesmo que a história do romance não seja realmente autobiográfica, a gravidade do trauma histórico alcança todos os domínios e se torna referência última para se alcançar o real. Como na perspectiva do trauma, onde a experiência é bloqueada pelo aparelho psíquico para ser refletida a posteriori, há o apagamento do discernimento entre os efeitos reais e fantasmagóricos, ou ficcionais. E embora reconheça um interesse sincero no resgate da violência contra as vítimas do Holocausto, afirma existir em *Diário da queda* uma apropriação que pode explorar de forma indevida a dor e o sofrimento de indivíduos silenciados pela História.

> Nota-se que boa parte da produção literária atual, em particular aquela movida pelo interesse enfático na dimensão (auto) biográfica pode ser compreendida na chave do testemunho como a encenação de uma autovitimação que almeja dar algum sentido à existência e em relação à qual o intimismo confessional adquire uma nova autoridade. Ao mergulhar no inexpressável da pequena dor, constrói-se uma relação metonímica com a dor em sua máxima e inimaginável realidade que sugere uma espécie de comunidade perversa autorizando a pequena voz na ausência da grande. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 24).

Essa inversão da esfera pública na intimidade privada é considerada uma espécie de voyeurismo espetacular, que se nutriria do fascínio por atrocidades e sofrimentos que se coletivizam, compartilhados por meio de feridas traumáticas que, entretanto, movem os leitores num tempo de embrutecimento e indiferença das sensibilidades. Nesse sentido, talvez o silêncio do avô seja mais eloquente do ponto de vista da expressão do choque do que o resgate do narrador que, no ponto de vista de Schøllhammer (2013), seria distante do choque benjaminiano pela indiferenciação entre público e privado, exterior e interior, que traz ambiguidade para as formas coletivas de representação e testemunho.

Essa ambiguidade é reforçada pelas sugestões de identidade biográfica entre o narrador e o escritor Michel Laub, que contribuem para o sentimento de indeterminação entre realidade e ficção ao sugerir que aquele que narra pode ser o próprio autor.

3.2.2 A presença do romance autobiográfico

Diário da queda guarda semelhanças com o que Viart e Vercier chamam de “narrativas de filiação”, nas quais o relato da vida dos familiares é um desvio necessário para que o protagonista possa falar de si mesmo. Esse relato não é construído cronologicamente, ou seja, não tem ponto de partida no passado, mas é feito por meio de uma reconstituição que retorna ao presente. Remete à biografia dos familiares do autor, e dele mesmo, embora faça uso da forma ficcional do romance se constituir. A narrativa de filiação “[...] traite avec le roman par la fiction que parfois il est obligé de construire et avec l’autobiographie par les dimensions factuelle et intime qui sont les siennes, sans jamais s’y résorber pour autant.”[115] (2005, p. 78). Para os autores, por fim, os romances de filiação implicam uma preocupação com o emprego do registro linguístico, familiar e “plano”, que torne crível a representação de indivíduos comuns.

A narrativa da ascendência se propõe a estabelecer o sentido de uma continuidade no qual o eu se produz na restituição de uma experiência. *Diário da queda* recria esse *continuum* num recuo ao passado por meio do qual o narrador recupera a história do pai e do avô, sendo este último aquele cuja experiência extraordinária restou sem testemunho. A busca do protagonista consiste na combinação entre o conhecimento histórico e a imaginação para reconstituir o que provavelmente se passara com o sobrevivente dos campos até o suicídio que o silenciara definitivamente, aliada à leitura dos diários do pai, quando compreende Auschwitz como a catástrofe inaugural que desencadeia uma série de comportamentos negativos que culminariam na sua ruína individual. “Le besoin de comprendre se lie ainsi à une interrogation de l’origine et de la *filiation*.[116]” (Idem, p. 88).

Quanto ao caráter autobiográfico ou biográfico do romance de Michel Laub, afirmamos que nele existe uma intencionalidade dupla, a de criar a ilusão de que aquele quem narra é o próprio autor e sobrepor elementos ficcionais

---

[115] “[...] trata com o romance pela ficção que, às vezes, é obrigada a construir e com a autobiografia pelas dimensões factual e íntima que lhes são próprias, sem jamais se reduzir a uma dessas formas.” (Tradução nossa).

[116] “A necessidade de compreender se vincula assim à uma interrogação a respeito da origem e da *filiação*.” (Tradução nossa).

(plano da invenção) e romanescos (plano da elaboração da forma) a esta simulação. Esta se dá primeiramente pela ausência de nome próprio, que deixaria um espaço aberto de identificação do protagonista com o escritor. Outro aspecto importante é a forma do diário, que favorece a identificação entre a autoria e o sujeito da enunciação, como acontece no diário pessoal, onde o percurso do dia é narrado em primeira pessoa (LIMA, 2015).

No plano da linguagem, predomina em *Diário da queda* o registro informal de um diário interpessoal, de pai para filho, onde o emprego do pronome "você" estabelece a informalidade de uma conversa da qual o leitor pode se sentir cúmplice. Além de instrumento de aproximação com o leitor, a simplicidade da linguagem pode mimetizar uma percepção adolescente, enquanto tempo preponderante de resgate do narrador[117]. Aspectos de oralidade como repetições, supressões, expressões expletivas e palavras de baixo calão, entre outros, fazem-se presentes na prosa do romance, como podemos perceber no longo período abaixo.

> "[...] ele começa falando da técnica de esquentar o carvão por baixo, como uma pirâmide em que você enxerga pontos vermelhos em frente ao negrume até que eles se multipliquem e você espalhe as pedras e libere o centro que já é brasa e calor que não tem perigo de subir em chamas quando a gordura começa a pingar, e então ele passa a falar do carro e da estrada e da rua sem calçamento, do relógio de luz com defeito ao lado do muro e do conserto que precisa ser feito na calha, e então faz a pergunta sobre o puteiro e eu conto tudo e posso ver o alívio no rosto dele." (94-95).

Neste trecho, destacamos o emprego do pronome de tratamento "você" e o consequente estabelecimento de intimidade com o interlocutor, a construção sintática predominante na qual orações se encadeiam em longos períodos sem

---

[117] Os excertos dos diários do pai e do avô dão voz a essas duas personagens também do ponto de vista estilístico, sendo que a variação de registro entre eles e o narrador expressa modos de escrever de três diferentes gerações. A escrita desses personagens, desse modo, também se destaca do restante do diário do protagonista pela linguagem formal e irônica, no caso do avô, e pelo registro semiformal (TRAVAGLIA, 1996), no caso do pai. Note-se por parte do avô o uso de um vocabulário mais elevado ("convívio", "coroam"), a correção gramatical e a organização sintática, *"Família – conjunto de pessoas que dividem a casa com o homem e no convívio coroam o desejo dele de continuidade e doação amorosa, a confirmação da sorte que ele sempre teve na vida."* (p. 98). No relato do pai, existe uma linguagem ainda correta, mas há traços de coloquialidade ("música" em vez de "canção" e "ela levantou" em vez de "ela se levantou"), como se pode perceber no trecho *"A música seguinte iniciou, e eu fiz o convite do jeito mais direto. Ela levantou e eu não sabia se a conduzia pela mão ou pelo ombro. Resolvi não tocar nela."* (p. 145).

separá-los por pontos simples, a repetição da conjunção “e”, a sucessão espontânea de temas e o emprego de linguajar vulgar. Por outro lado, a linguagem do romance, por vezes, reveste-se de um tom quase solene, sobretudo quando são abordados o Holocausto ou a morte do avô, e aqui podemos cogitar a presença da escrita pungente de Primo Levi. No trecho abaixo, pode-se atentar para a elevação do registro (“burocracia”) e o emprego de vírgulas e a ausência de conectivos na enumeração pontual das ações no segundo período, em sucessão abrupta e categórica como são os eventos subsequentes à morte. Apesar disso, persiste o uso da linguagem cotidiana (“num”, “na mão”, “de castigo”) que caracteriza o romance como um todo.

> Meu avô morreu num domingo, perto das sete horas da manhã, quando os médicos estão em casa e os serviços de emergência dos hospitais estão na mão de residentes ou plantonistas de castigo. Num domingo é mais difícil cuidar da parte prática que segue qualquer morte: a burocracia da liberação do corpo, o aviso aos amigos, o contato com o cemitério, a publicação de um anúncio no jornal. (p. 102)

Em entrevista, Michel Laub afirma sua predileção pelo resgate do passado em primeira pessoa, no qual investe mais ou menos de sua própria história. “Eu não sei o que exatamente seria a memória, se seria o procedimento formal ou o material mesmo de onde retiro coisas de minha vida.” (LAUB, 2013b, p. 231). Segundo o autor, o embaralhamento entre vida e ficção seria proposital e mérito da narração em primeira pessoa, “[...] porque é sempre mais fácil o leitor acreditar em alguém que está narrando como se fosse parte da história, e também das brincadeirinhas que ponho ali para confundir mesmo, tipo inserir dados biográficos e tal” (LAUB, 2013a, p. 139).

A narrativa de filiação construída em *Diário da queda* teria sido inspirada, segundo o autor, na sua experiência enquanto judeu, pertencente a uma família judaica, que conviveu com outras famílias e amigos pertencentes à comunidade. Ter frequentado um colégio judaico também o teria ajudado a compor esse espaço de modo mais verdadeiro, com base nas histórias que aconteceram com ele ou com pessoas que ele conheceu. Ele não teria tido um avô sobrevivente aos campos de concentração, mas conhecera o avô materno de um primo que fora aprisionado durante a Segunda Guerra e, a partir disso, tentara criar um

personagem que fosse o oposto da figura real. (LAUB, 2013b; LAUB; COSTA PINTO, 2016).

Aquilo a que o autor chama de “brincadeirinhas” para confundir seu leitor são índices de referencialidade como cidade natal ou atual, idade e profissão, que coincidem entre narrador e autor. Essa coincidência pode conduzir a leitura e se fazer presente na divulgação do romance, como na resenha escrita por Brendler (2011), na qual ressalta características comuns entre o protagonista e Michel Laub, quando da publicação de *Diário da queda*. Ambos seriam homens de quase 40 anos que estudaram Direito, não concluíram o curso de Jornalismo e mudaram-se de Porto Alegre para São Paulo, para trabalhar numa revista quando tinham em torno de 20 anos[118].

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

> Minha primeira mulher é de Porto Alegre, e morávamos no apartamento dela antes de *eu me mudar para São Paulo. Eu não cheguei a terminar a faculdade de jornalismo quando recebi o convite para trabalhar numa revista.* Ela era psicóloga, tinha um consultório montado e desde o início sabíamos que a vinda dela era uma possibilidade remota, assim como a minha volta para uma cidade onde em breve não teria mais nenhum amigo nem coisa alguma a fazer [...]. (p. 121, grifo nosso).

[118] “Michel Laub (1973), romancista, contista e jornalista porto-alegrense, é filho do engenheiro Werner Heinz Feliz Laub e da professora Claudia Judite Laub. Cursou todo o ensino básico no Colégio Israelita Brasileiro, em Porto Alegre, e graduou-se em Direito em 1996 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Cursou também Jornalismo, na PUC/RS, mas não concluiu o curso. Advogou apenas durante alguns meses em 1997, tendo abandonado a profissão e se mudado para São Paulo, onde exerceu a função de editor-chefe da revista Bravo e, posteriormente, foi coordenador de publicações e internet do Instituto Moreira Salles. Hoje atua como professor de criação literária e colaborador de diversas editoras e veículos; dentre os quais estão Companhia das Letras, Bravo e Folha de S. Paulo.” (MENEZES, 2013, p. 59).

Os trechos em itálico destacam os índices de referencialidade da fabulação e demonstram o modo de composição do romance, no qual aspectos autobiográficos funcionam como base sobre a qual se erigem as circunstâncias ficcionais. Narrador e autor compartilham da mesma profissão e frequentam o mesmo meio, mas reconhecemos como ficcional o alcoolismo que impede o narrador de apreciar outras companhias que aquelas dos bares. Ambos abandonaram o jornalismo para trabalhar numa revista em São Paulo, mas não conhecemos da vida de Michel Laub nada parecido com um primeiro casamento que teria terminado por causa da distância. Segundo o escritor, haveria romances seus mais ou menos autobiográficos, porém todos seriam ficções, ou seja, neles sobressairia o elemento de invenção (LAUB, 2013b).

Sobre *Diário da Queda*, Laub admite que a escolha de um narrador parecido consigo se deu pela busca de facilidade e verossimilhança na composição, que trazia o desafio de representar três tempos (a juventude dos personagens centrais) e três lugares diferentes (Polônia, Porto Alegre e São Paulo). Havia também a necessidade de criar uma história crível inclusive do ponto de vista da linguagem, que deveria ser apropriada à faixa etária e estrato social daquele que narra, daí a busca de uma expressão que fosse natural, própria e bem conhecida. Mas afirma que os cernes da narrativa – a história de um avô suicida, a doença do pai e a gravidez de uma esposa – seriam elaboração ficcional (COSTA PINTO; LAUB, 2016; LAUB, 2013b).

> O dispositivo da memória na obra, digamos, se o leitor olhar assim para o livro, acho que está mais nessa questão do formal da narrativa em primeira pessoa do que no emprego, exatamente, de memórias. As coisas que acontecem em todos os livros, embora eles tenham algo de biografia, não são totalmente verdadeiras. Em *O segundo tempo*, por exemplo, o livro é sobre futebol, e eu conheço muito bem o ambiente de futebol, em que o jogo do romance também aconteceu, só que a história do livro é completamente falsa, assim como a história de o *Diário da queda* é completamente falsa – a história mais importante dele, a da relação do homem com a mulher, o filho que vai nascer, isso é tudo falso. (LAUB, 2013b, p.232).

Em entrevista à revista *DW* quando da publicação de seu romance em alemão[119], Michel Laub (2013c) apresenta uma convicção contraditória ao afirmar que tudo pode ser autobiográfico num livro, ao mesmo tempo que distingue aquilo que é daquilo que não é autobiográfico nos seus romances. Como exemplo dessa ideia dúbia, menciona o mal de Alzheimer do pai de *Diário da queda*, que segundo ele não teria acometido sua família, mas teria mobilizado parte de seu arcabouço íntimo para sua representação.

Esse ponto de vista é reapresentado no artigo *Autoficção e mamadeira*, onde autoficção é definida como "tendência de escritores contemporâneos a usar elementos de aparência autobiográfica em suas obras." (2014, s.p.), na qual o emprego de informações verificáveis num texto literário pode sugerir uma identidade entre narrador e autor. Laub parte do princípio de que a distinção entre fato ou criação literariamente não importa num romance; ademais, seriam porosas as fronteiras entre o real e o ficcional no plano da memória, de onde partem as narrativas. Contudo, existem dados que podem ser concretos ou verificáveis, como "nasci em Porto Alegre e hoje vivo em São Paulo" (Idem, s.p.), e seu emprego teria mais implicações éticas do que propriamente literárias.

> Da mesma forma, se tenho um tio médico que sofreu um acidente de barco na Amazônia e escrevo um romance sobre um tio médico que sofreu um acidente de barco na Amazônia e abusa de crianças, crio um juízo que transcende a ficção. Parte do público achará que é tudo verdade. Ou que sou mentiroso e estou difamando o meu tio. Ou que houve uma briga entre nós e o texto é uma vingança. (LAUB, 2014, s.p.).

A noção de identidade nos remete à definição de autobiografia por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico*[120] como "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité."[121] (1996, p. 14).

---

[119] *Tagebuch eines Sturzes* foi publicado em 2013 e, segundo o autor, teria recebido boas resenhas na Alemanha. Na página de Laub na internet, é possível encontrar trechos elogiosos de resenhas publicadas em países onde o romance também foi publicado como Inglaterra, França, Portugal, Holanda, Escócia, Irlanda, EUA e Espanha. Disponível em: <https://michellaub.wordpress.com/criticas-dos-meus-livros/>. Acesso em 30.05.2016.

[120] Este texto foi publicado em 1973, sendo precedido por *A autobiografia na França*, de 1971.

[121] "Narrativa retrospectiva em prosa na qual uma pessoa real conta de sua própria existência, já que esse relato enfatiza sua vida individual, em particular a história de sua personalidade." (Tradução nossa).

Dessa maneira, a autobiografia é toda obra que apresente a narrativa de uma vida, na forma de narrativa retrospectiva em prosa, que apresente uma identidade entre autor, narrador e protagonista. Essa retrospectiva é feita comumente em primeira pessoa[122] e estabelece um contrato de leitura baseado na identidade conferida pela coincidência de nome próprio e pela afirmação do caráter autobiográfico, no corpo do texto ou na capa do livro. Esta afirmação seria um elemento extratextual fundamental à classificação, pois se encontra junto ao nome do autor.

> L'identité se définit à partir des trois termes: auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation.[123] (LEJEUNE, 1996, p. 35).

O nome do autor remeteria à pessoa real, extratextual, que detém responsabilidade sobre o escrito e cuja existência seja verídica. Essa figura deteria autoridade sobre seu discurso e seria a garantia de que aquilo que ela conta seria verdadeiro. O pacto autobiográfico define a autobiografia como gênero "fiduciário", metáfora oriunda do vocabulário da economia e das finanças, baseado em um "contrato" que envolve reciprocidade entre autor e leitor, sendo o primeiro comprometido a dizer a verdade, e o segundo a julgá-lo, mesmo que pretenda negligenciar o acordo estabelecido durante a leitura.

Embora tenha a faculdade de imitar o pacto autobiográfico, o romance não se confunde com ele. E, simetricamente, pode-se propor um pacto romanesco que possuiria dois aspectos, a prática patente da não identidade e o atestado de ficcionalidade, por meio do subtítulo "romance". Porém, há casos nos quais pode haver razões para se suspeitar que haja coincidências entre autor e narrador, mesmo sob a definição do gênero como "romance". Sem a

---

[122] É possível existir autobiografias em terceira pessoa – quando o narrador, por alguma razão, fala de si como se fosse um outro – mas, via de regra, elas costumam constituir biografias. Também há autobiografias em segunda pessoa, embora, como o caso anterior, sejam raras. (LEJEUNE, 1996).

[123] "A identidade se define a partir de três palavras: autor, narrador e personagem. O narrador e o personagem são as figuras às quais retornam, no interior do texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado; o autor, representado na capa pelo seu nome, é desse modo o referente ao qual retorna, por meio do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação." (Tradução nossa).

coincidência de nome próprio, a relação de identidade, enquanto fato consumado, dá lugar à semelhança, fundada nas discussões e nuances a que o relato está sujeito. Esses textos são considerados “romances autobiográficos”, textos de ficção, em primeira pessoa, que dão ao leitor razões para acreditar e, ao mesmo tempo, duvidar da veracidade daquilo que é narrado.

> Ces textes entreraient donc dans la catégorie du “roman autobiografique”: j’appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du personnage, alors que l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l’affirmer.[124] (LEJEUNE, 1996, p. 25).

No caso de *Diário da queda*, evidentemente não há nem o pacto romanesco da pura invenção, tampouco o pacto autobiográfico de uma verdade. Partimos da exposição das ideias de Lejeune para pensar a representação literária em *Diário da Queda* como semelhante à do romance autobiográfico. Na ausência de identidade de nome próprio e na intitulação do texto como “romance”, a semelhança entre narrador e autor ocorre graças ao conhecimento da biografia do autor e sua associação com a composição do personagem, quando do acesso àquilo a que o autor em questão chama de “espaço autobiográfico”, constituído por outros textos (não autobiográficos) de mesma autoria, como signo de realidade e de reconhecimento. Em contrapartida, consideramos que os elementos não identificáveis sejam fruto de construção ficcional, apesar da inerente margem de ambiguidade de toda representação literária.

É importante ressaltar que Lejeune reviu suas afirmações à luz de trabalhos posteriores e das críticas que *O pacto autobiográfico* recebeu[125]. Em

---

[124] “Esses textos entrariam portanto na categoria do ‘romance autobiográfico’: eu chamarei assim todos os textos ficcionais nos quais o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que ele creia adivinhar, que há identidade entre o autor e o personagem, ao passo que o autor escolheu negar essa identidade, ou ao menos não afirma-lá.” (Tradução nossa).

[125] Para de Man (1979), o ponto de vista de Lejeune seria estrito por não se basear em evidências ou argumentos para demonstrar que a identidade da autobiografia provém de um contrato de leitura entre autor e leitor. E o que chamamos de autobiografia é uma representação, ou uma figura de escrita e leitura que, em maior ou menor grau, pode ser encontrada em todos os textos. Ao mesmo tempo, não se pode afirmar que um texto seja autobiográfico, afinal, o momento especular em que um evento ou situação se localizam na história não passaria da manifestação de uma estrutura linguística. A autobiografia, nesse sentido, não consiste em seu pacto de

O pacto autobiográfico (bis), admite a existência de um sentido mais amplo de autobiografia e de identidade, que embora se mantenham como categorias analíticas, poderiam ser abertos à existência da inexatidão ou ambiguidade[126]. Reconhece a modalidade desenvolvida poucos anos depois, que visaria a preencher a "casa vazia" de seu esquema classificatório, que não previa os romances onde haveria identidade entre autor e narrador. Constata que "[...] nos últimos 10 anos, da 'mentira verdadeira' à 'autoficção', o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos." (2008, p. 59).

Serge Doubrovsky criou o conceito de autoficção para definir seu romance *Fils*, de 1977. No artigo *Autobiografía/ verdad/ psicoanálisis*, ele nos conta que a escritura de *Fils* significou uma insurreição contra a ilusão de escritura autobiográfica verdadeira ou referencial, tal como idealizada por Lejeune. *Fils* foi escrito para preencher a lacuna da identidade entre autor, narrador e protagonista, já que neste romance eles não só têm o mesmo nome, como compartilham das mesmas experiências. Doubrovsky atesta que o personagem de seu romance é ele mesmo e todas as referências foram escrupulosamente retiradas de sua própria vida. Por baixo da rubrica de "romance", *Fils* oferece uma história e nomes autênticos, onde a invenção romanesca se encarrega de proporcionar as circunstâncias de uma pseudojornada[127], ou de uma narrativa da memória. A definição do conceito, que consta na contracapa do livro, é reapresentada pelo autor:

> "Autobiografía? No, esse es um privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y em um estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, al haber confiado el lenguage de

---

confiança, mas na demonstração da impossibilidade de se obter qualquer fechamento e totalização.

[126] No texto em que faz um balanço mais recente de sua produção, *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, Lejeune (2008) reafirma as asserções do "Pacto" original, como os imperativos haver um pacto e de existir identidade definida, ao menos do ponto de vista do leitor, para quem "uma identidade existe ou não existe" (LEJEUNE, 2008, p. 81).

[127] O projeto autobiográfico de retratar-se é ingênuo ou mesmo impossível, já que a verdade do eu é posta por um outro e o discurso da verdade subjetiva é, assim, o discurso de um outro. "Si mi verdad es el discurso del Outro [...], ¿cómo poseer sobre mí mismo um discurso de verdad?" (DOUBROVSKY, 2012, p. 47). "Se a minha verdade é o discurso do Outro [...], como ter sobre mim mesmo um discurso de verdade?" (Tradução nossa).

> uma aventura a la aventura del lenguage."[128] (DOUBROVSKY, 2012, p. 53).

Ao afirmar *Fils* como ficção de fatos reais, Doubrovsky afirma o pacto autobiográfico, referencial, para inscrevê-lo no plano da invenção e da experimentação de linguagem. O conceito de autoficção, para além da narração ficcional de eventos reais, está ligado ao de autoanálise: a ficção autoficcional seria resultante da análise psicanalítica do personagem/narrador, que expurga seus fantasmas e fantasias na narração. A experiência psicanalítica fundamenta a vocação documental dos textos dos analisados como matérias-primas da autoficção, cuja verdade só pode residir no discurso, não mais no real. A escrita se articula com a experiência de análise, porém, para continuá-la, ou até ultrapassá-la, "[...] en un más allá de una experiencia de palabra, convertida en experiencia (autónoma) de escritura."[129] (Idem, p. 50).

O conceito de autoficção se transformou depois disso, mesmo no interior da reflexão do próprio Doubrovsky, chegando a um modelo dentro do qual poderiam se abrigar o conjunto de procedimentos de ficcionalização de si. Jeannelle (2014) destaca dentre a variedade de proposições as de Vicent Colonna[130], que aproximaria o conceito doubroviskiano de sua natureza romanesca, e valorizaria a exploração do imaginário literário; de Marie Darrieussecq[131], que estabelece o pacto duplo de leitura da autoficção (factual e

---

[128] "Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no outono de sua vida e em um estilo belo. Ficção de acontecimentos e de ações estritamente reais; se quiser, autoficção, ao haver confiado a linguagem de uma aventura a uma aventura da linguagem." (Tradução nossa).

[129] "[...] para além de uma experiência de palavra, convertida em experiência (autônoma) de escritura." (Tradução nossa).

[130] A definição de autoficção, em Colonna, está atrelada àquela de Genette, que em Proust examina o procedimento no qual o autor se inscreve ficcionalmente num universo imaginário, numa narrativa em prosa, como autoficção. Uma primeira definição, assim, seria *"*[...] *une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)*". (COLONNA, 1989, p. 30). "[...] *uma autoficção é uma obra literária na qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, conservando inteiramente sua identidade real (seu nome verdadeiro)*." (Tradução nossa).

[131] Darrieussecq propõe superar o enquadramento da autoficção como um gênero "pouco sério" pela sua filiação ao literário e pela concepção de gênero híbrido, indecidível, fundado em um caráter dúbio. A autoficção lança dúvida sobre a autobiografia como gênero factual por basear-se num ato de linguagem, ou, em sentido contrário, sobre romances autobiográficos, antes pensados exclusivamente nos critérios literários. A autoficção se colocaria ao lado da ficção, não da autobiografia, sendo que as duas ocupam posições distintas no campo literário: a autobiografia ao lado daquilo que é objetivo, não literário, e a autoficção entre a subjetividade e a objetividade, entre o ficcional e o não ficcional. (DARRIEUSSECQ, 2012).

ficcional) e a aproxima mais do literário do que do autobiográfico; de Philippe Forest[132], que submete toda narrativa de si ao terreno da ficção; de Philippe Gasparini, que fez da autoficção uma categoria contígua ao romance autobiográfico, mas de dimensão restrita.

Entre o gênero e a modalidade, a autoficção permaneceu como conceito híbrido, no qual autobiografia e ficção se confundem na narrativa de um personagem identificado ao autor. Jeannelle (2014) considera algumas constantes na discussão, como a substituição da noção de ambiguidade, que supõe a existência do ficcional e do factual, pela de hibridez, na qual a indeterminação se integra à prevalência do ficcional no plano literário. Outra constante seria o ficcional como noção totalizadora, que, entretanto, colocaria em risco aquilo que seria próprio à autoficção: a hesitação quanto ao estatuto ficcional ou factual do texto literário. Este último aspecto tem causado o uso renovado do termo "romance autobiográfico", por força de um efeito de contrapeso à concepção generalizante de autoficção.

O modelo de Vincent Colonna valoriza a exploração do imaginário literário e admite como critério que o escritor tome a si próprio como personagem de sua história, mesmo que invente uma existência para si. A partir disso, Colonna (2014) estabelece uma tipologia da autoficção, sendo que o modelo original corresponderia à "autoficção biográfica", aquela em que o escritor é o herói da história e fabula sua existência a partir de dados reais, por isso, reivindica o estatuto de uma verdade, ainda que subjetiva. A predominância da fabulação, ou autofabulação, corresponde à "autoficção fantástica", na qual o autor projeta a si mesmo em situações imaginárias. O escritor permanece no centro do texto, porém transfigurado em uma história irreal onde assume outras possibilidades de existência e identidade; há romances em *mise en abyme* onde o escritor se coloca como aquele que escreve um romance, e, então, nos encontramos diante da "autoficção especular"; enquanto que os comentários do escritor por meio do narrador, que veicula suas opiniões sobre o narrado, é considerado "autofição intrusiva".

---

[132] Na virada da autoficção em direção ao romanesco, Forest a considera como uma forma de escrita romanesca de si, que enseja no amplo corpo das narrativas ficcionais uma espécie de naturalismo do íntimo, onde a realidade do Eu se experimenta como ficção, em vez de deixar que ela tome as rédeas da representação de um real impossível. (JEANNELLE, 2014).

Essa digressão sobre o conceito de autoficção fez parte do trajeto de investigação de *Diário da queda*, cuja forma poderia ser considerada autoficcional conforme abordagens mais recentes da modalidade, como na tipologia de Colonna (2014), segundo a qual o romance de Laub se encaixaria no conceito de "autoficção fantástica", que a partir do autobiográfico fabula toda uma existência. A partir dessa categoria, Gasparini (2014) afirma que boa parte da produção considerada autoficcional teria a ver com autofabulação, na medida em que seus escritores tendem a se representar em seus romances em situações que não viveram.

A despeito da heterogeneidade de formas assumidas pela autoficção, como gênero ou categoria genérica, Gasparini enxerga nela algo de específico que a diferenciaria da autofabulação e da autobiografia, a despeito de sua expansão em direção a uma heterogeneidade de formas ou de sua sobreposição ao critério autobiográfico de Lejeune, particularmente em textos que manifestam uma nova concepção do eu e de sua expressão. "Funcionando como 'arquigênero', ele [o autoficcional] subsume todo 'o espaço autobiográfico': passado e contemporâneo, narrativo e discursivo; com ou sem contrato de verdade." (2014, p. 214).

Gasparini defende que o termo autoficção seja reservado às narrativas de si que desenvolvem de modo consciente a tendência a se ficcionalizar, passando voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança. Podem ser confundidas com a autobiografia ou com o romance autobiográfico e, na medida em que são intituladas como autoficções, inscrevem-se num movimento literário e cultural de expansão e transformação dos textos autobiográficos. A autofabulação seria mais próxima da tradição do romance autobiográfico pela ambiguidade que ela traz consigo, já que, nela, os indícios de referencialidade são suscetíveis de serem contrabalançados por indícios de ficcionalidade igualmente convincentes.

> Na autofabulação, o leitor é informado, ou desconfia desde o início, que a história "nunca aconteceu". Na autoficção voluntária, ele pode ser enganado, apesar da menção "romance", pela aparência autobiográfica da narrativa. É nesse caso específico, a meu ver, que o termo autoficção é o mais adequado. (GASPARINI, 2014, p. 204).

Ao definir uma categoria para pensar *Diário da queda* no interior dessa problemática, empregamos a noção de romance autobiográfico em vez dos termos autofabulação ou autoficção fantástica[133]. Partimos de uma definição ainda estrita de autoficção, em conformidade àquela criada por Doubrovsky, caracterizada pela identidade de nome próprio, pelo compromisso em narrar experiências reais pelo invólucro da linguagem literária, pela predominância do tempo presente e da fragmentação do discurso. A partir dessa classificação, *Diário da queda* poderia ser pensado como autoficcional se houvesse uma identidade onomástica entre autor e protagonista, além da coincidência autobiográfica com as tramas centrais, no caso, a história de um avô sobrevivente a Auschwitz, a vivência da violência escolar ou o mal de Alzheimer que acomete o pai.

Essas coincidências nos levariam a inscrever o texto num lugar próprio da autoficção, onde tudo aquilo que é narrado ficcionalmente pode ter acontecido com o autor. Enquanto nos romances autobiográficos o autor utiliza dissimuladamente sua vida como matéria, mas permite ainda uma diferenciação entre o ficcional e o autobiográfico, no qual o primeiro deve predominar, a representação autoficcional é mais direta, mas paradoxalmente mais sorrateira e contraditória, já que o ficcional parece verdadeiro, e vice-versa. Interessa-nos aqui a definição de Alberca, para quem a autoficção se apresenta mais próxima do romance autobiográfico que da autobiografia, mas aparenta tanto ser esta última que faz o leitor suspeitar de seu caráter ficcional.

> La mera aparición de un nombre idêntico al del autor en un relato es una invitación a que el lector reconozca la figura de este en el texto, aunque dicha identificación quede inmediatamente atenuada o cuestionada al producirse en el contexto de una ficción.[134] (ALBERCA, 2012, p. 145-146).

---

[133] Hidalgo (2013) considera escritores brasileiros em cujas obras poderia ser mobilizado o arcabouço teórico francês sobre autoficção, apesar das discrepâncias possíveis, e aborda os casos de Silviano Santiago (*Histórias mal contadas* e *Em liberdade*), Tatiana Salem Levy (*A chave de casa*), Miguel Sanches Neto (*Chove sobre minha infância*), Gustavo Bernardo (*O gosto do apfelstrudel*) José Castello (*Ribamar*), Cristóvão Tezza (*O filho eterno*), Paulo Lins (*Cidade de Deus*), chegando a retroceder até Lima Barreto (*O cemitério dos vivos*). Michel Laub é considerado como um escritor que praticaria uma autoficção anominal, já que em *Diário da queda* haveria uma autoficção nominalmente indeterminada, com brechas que apenas indicariam uma identidade onomástica.

[134] "A mera aparição de um nome idêntico ao do autor em um relato é um convite para que o leitor reconheça a figura do escritor no texto, ainda que tal identificação seja imediatamente atenuada ou questionada por ser produzida no contexto ficcional." (Tradução nossa).

O romance autobiográfico, além da dissociação entre autor e narrador, sugere uma projeção, encoberta e dissimulada, da vida e da personalidade do autor na história e no protagonista, o que está presente desde a intenção do escritor até a expectativa do leitor. Seja porque o texto romanesco coincide com o conteúdo de outros textos autobiográficos ou de informações biográficas do autor, seja porque a impostura encenada pelo autor se desfaz. O romance autobiográfico é aquele que esconde primeiro, para mostrar dissimuladamente depois, a relação entre a biografia ou personalidade do autor empírico e a biografia e personalidade do protagonista fictício. O parentesco da autoficção com o romance autobiográfico (e, em segundo grau, com a autobiografia) permite que compartilhe com ele características, ao mesmo tempo em que marca sua diferença ao passar da dissimulação a uma aparência desconcertante de transparência.

> Si el caráter contradictorio de la novela autobiográfica (ocultamiento + desvelamiento) revela que esta se inscribe en un contexto que estimula y también censura la expresión libre del yo – no en vano el autor se exhibe/ oculta por miedo a ser reprobado moralmente o tildado de autocomplaciente y narcisista -, el de la autoficción, que aparece en un marco no menos contradictorio, propaga la Idea de la debilidad y fragmentación del sujeto y, al tiempo, hace proliferar una exagerada reproducción y profusión exhibicionista del mismo.[135] (ALBERCA, 2012, p. 147-148).

Michel Laub foi convidado para participar de uma discussão intitulada *Autoficção, no limiar da biografia e da invenção*. Nesta ocasião, afirmou não conseguir estabelecer uma distinção entre a autoficção e o romance autobiográfico a ponto de justificar o surgimento de um novo gênero. A coincidência entre nomes próprios como critério seria insuficiente, já que ambas as formas envolveriam ficcionalizar o elemento autobiográfico na forma romanesca. O termo autoficção seria um mecanismo facilitador ao leitor e pode corresponder a suas expectativas de conhecer uma história com um dado de

[135] "Se o caráter contraditório do romance autobiográfico (ocultamento + desvelamento) revela que este se inscreve em um contexto que estimula e também censura a expressão livre do eu – não à toa, o autor se exibe/oculta por medo de ser reprovado moralmente ou tachado de autocomplacente e narcisista -, a autoficção aparece como um marco não menos contraditório, pois propaga a ideia da debilidade e da fragmentação do sujeito e, ao mesmo tempo, faz proliferar uma exagerada e exibicionista reprodução e profusão do eu." (Tradução nossa).

realidade, em vez de assustá-lo com aquilo que é puramente ficcional, mesmo que seja narrado em primeira pessoa. Esse foco narrativo seria, para Laub, o elemento fundamental de identificação para o leitor médio, que tenderia a acreditar que o narrador em primeira pessoa é o autor.

> "[...] eu acho que esse pacto de verossimilhança com o leitor, ou seja, fazer o leitor acreditar que aquilo aconteceu, ou poderia ter acontecido, ou tem validade dentro das regras da ficção, esse pacto já existia no romance autobiográfico, no romance em primeira pessoa, ou até em qualquer romance [...]". (LAUB; COSTA PINTO, 2016, s.p.)[136].

A partir disso, Laub questiona a necessidade de se criar um novo termo e cogita se isto não teria intenção publicitária para o escritor e para o romance, como no caso do próprio Doubrovski, que teria inventado uma forma sobre algo que já existia. Em *Autoficção e mamadeira*, considera como a presença do autobiográfico pode alavancar um romance num mercado restrito, onde o voyeurismo é fator atrativo "na era da narrativa confessional, do interesse mórbido na intimidade alheia" (2014, s.p) A contrapartida é a responsabilidade sobre o narrado, que envolveria pessoas reais possivelmente envolvidas em situações de exposição ou polêmica – fugir a ela equivaleria a "querer ficar apenas com a parte boa da mamadeira." (Idem, s.p.).

Apesar da preocupação ética do autor, a presença de elementos autobiográficos foi destacada na divulgação de *Diário da queda* como chamariz para leitores desejosos de uma ficção ancorada na realidade ou numa identificação com o autor. A emergência da autoficção, que conforme Alberca (2012) seria um mecanismo próprio da pós-modernidade, corresponderia à exigência de transparência e visibilidade do sujeito (mesmo que moribundo) na sociedade atual. Certamente, a forma indefinida do romance autobiográfico também se transformou num contexto onde a escrita do eu "[...] não somente é tolerada, mas, em vários campos, incentivada, valorizada, recompensada." (JEANNELLE, 2014, p. 215).

> Meu trabalho é perfeitamente compatível com a bebida, e não só porque acordo tarde e escrevo em casa e só preciso mesmo de duas ou três horas de concentração por dia, o suficiente para

[136] Trecho transcrito da palestra *Autoficção, no limiar da biografia e da invenção.*

> entregar dois ou três artigos por semana e publicar dois ou três livros por década, mas porque aos quarenta anos é difícil que alguém tenha sido realmente afetado pelo álcool. (p. 137).

No trecho destacado, o narrador comenta sobre sua rotina de trabalho, tão bem conhecida do escritor Michel Laub, mas sobrepõe a essa identificação a adição ao álcool como elemento ficcional. Recobre a identidade possível entre narrador - protagonista - autor com a invenção de acontecimentos e com um *ethos* feito de angústia e de preocupação com o futuro. Esse aspecto nos chama a atenção para a construção de um romance no qual o resgate da filiação se funde à manifestação de um sujeito transformado, como expressão de mudanças ocorridas na sensibilidade pós-moderna.

3.2.3 O devir do hiperindivíduo ou as transformações na sensibilidade pós-moderna

Bauman examina a passagem do moderno para o pós-moderno como marcada pela perda relativa dos projetos coletivos de cultura e civilização, amparados nos ideais de beleza, limpeza e ordem. A pós-modernidade não acarretaria no abandono desses, embora eles tenham perdido seu viço original, mas na sua perseguição dentro do primado da liberdade individual. Outros projetos, como os de equidade entre os indivíduos, foram denegridos como utópicos ou considerados totalitários, sendo que seu desvanecimento teria sido presidido no interior da própria modernidade, cuja ordem se fundava no perpétuo desmantelamento da ordem tradicional.

A vida e a arte modernas eram presididas por uma noção linear e progressista de tempo-espaço, rompida durante o pós-moderno, quando a experiência de viver no mundo se define e se redefine pelo tempo presente. Nessa vivência fraturada do tempo, os indivíduos prefeririam a adaptabilidade à certeza, e se deleitariam com a busca de novas experiências, preferindo ter as opções abertas a qualquer fixação de compromisso. Essa disposição seria favorecida por um mercado organizado em torno da procura permanentemente insatisfeita do consumidor, prevenindo o estabelecimento de hábitos e excitando

os consumidores a sempre buscarem novas experiências. Seria nessa liberdade ilusória, em detrimento do sentimento de segurança, que residiria o mal-estar da pós-modernidade:

> Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. (BAUMAN, 1998, p. 10).

A revelação do alcoolismo do narrador de *Diário da queda* é feita simultaneamente àquela do Alzheimer que acometia o pai. Após descobrir a doença, o protagonista se dirige ao bar às três horas da tarde e explica como prefere beber cerveja e conhaque a ir para casa e ter de explicar os detalhes dos exames. Depois disso, ele se dirige a um banco de praça onde irá adormecer, numa descrição que expressa a satisfação na fuga encontrada na bebida. “As luzes da noite são borradas e você fala sozinho enquanto caminha. É quase uma alegria fazer isso sabendo que ninguém está prestando atenção.” (p. 60).

> Vinho é bom. Steinhäger faz muito tempo que não bebo. De rum puro eu não sou fã. Cachaça é mais raro. Gosto de conhaque. Gim. Bourbon. Pisco. Ponche. Sangria. Saquê. Tequila. Vinho do Porto. Single malt. Hi-fi. Mint julep. Sea breeze. White russian. B52. Pula macaco. Alexander. Sex on the beach. Piña colada. Croco. Rictones Vincenzo. (p. 115).

A enumeração das bebidas apreciadas pelo protagonista sugere a frequência de consumo e o vínculo estabelecido com essas substâncias, além de fazer parte da composição do personagem como um alcoólatra para quem a vida nos bares e as noites em claro lhe dão a sensação de viver mais intensamente do que aqueles que preferem existir voltados aos afazeres práticos do cotidiano. “As noites de quem bebe são melhores do que as noites de quem não bebe.” (p. 138). O alcoolismo seria sintomático de um indivíduo cujo mal-estar o levaria ao impulso de aproveitar “cada minuto muito mais intensamente que qualquer dessas pessoas” (p. 138)

Mas a fascinação pelos bares, pelo álcool e pelos seus efeitos psicossomáticos é substituída pela consciência da autodestruição. O momento de escrita do diário é o de tomada de consciência do vício e das perdas trazidas

por ele. O narrador afirma ter arruinado um emprego, um carro e dois casamentos que terminaram pela falta de amor, mas também como consequência de seu comportamento errático. O terceiro casamento estava sendo diretamente arruinado pela bebida e pela incapacidade do narrador de livrar-se dos hábitos associados a ela, como as noites fora de casa, os casos extraconjugais e as brigas, nos bares e em casa, que culminaram na ameaça de violência doméstica.

> O soco no colchão impediu que eu tivesse de levá-la para o hospital ou fosse levado para a delegacia, mas não que eu caísse sobre a cama sem forças para dizer uma palavra, um torpor que não é tristeza nem culpa: ali estava eu diante da minha terceira mulher, o que eu seria capaz de fazer com ela, o que eu fazia com os outros e comigo mesmo desde os catorze anos, e eu não sei o que teria sido se a briga da televisão quebrada não acontecesse pouco antes de eu saber sobre o Alzheimer, o ultimato da minha terceira mulher, a voz calma dela dizendo que eu não tinha condições de ter um filho. (p. 142).

A causa do alcoolismo ainda é o trauma da juventude, “a lembrança imediata do mal que tinha feito ao meu melhor amigo e do mal que ele tinha feito a mim” (p. 128), mas o desejo de ter um filho e os cuidados com o pai doente trazem a necessidade de autopreservação. O narrador de Michel Laub manifesta a preocupação com a vida presente e com um futuro indeterminado e problemático, além de voltar-se ao passado no sentido de descobrir, na rememoração da ascendência, a origem e sentido de seu drama familiar, cuja emanação atinge a percepção mesma das grandes catástrofes históricas.

Essa miragem dupla do presente, em direção ao passado e ao futuro, por um sujeito que, embora mais livre e socialmente independente, encontra-se desestabilizado diante da responsabilidade de ser senhor de si mesmo, leva-nos a assemelhar o narrador de Michel Laub à figura do sujeito hipermoderno, pensado por Gilles Lipovetsky como sintomático de uma transformação ocorrida na sensibilidade pós-moderna.

Lipovetsky considera a emergência de uma espécie de modernidade exacerbada, ou hipermodernidade[137], como tempo de decadência do pós-

[137] Lipovetsky (2004) contextualiza a emergência dessa nova sociedade e afirma que, a partir dos anos 80 e 90, instalou-se um “presentismo de segunda geração”, subjacente à globalização neoliberal e à revolução informática, fenômenos que intensificaram a lógica pós-moderna da

moderno, caracterizada pelo declínio da cultura do *carpe diem* diante da angústia trazida por um futuro de incerteza e riscos. Desse modo, os temores e as inquietações passam a conviver com o desejo de gozar o aqui-agora, com o imperativo do consumo e do prazer. “O clima do primeiro presentismo liberacionista e otimista, marcado pela frivolidade, desapareceu em favor de uma exigência generalizada de proteção.” (2004, p. 64).

Não empregaremos aqui o conceito de hipermodernidade por acreditarmos que, embora intencione enunciar uma nova sociedade, anuncia transformações pertinentes e observáveis no próprio seio das sociedades pós-modernas, que já afirmamos não constituírem propriamente uma nova ordem social. Combinada à análise de *Diário da queda*, contudo, a teoria de Lipovetsky nos mostra como, além de voltar-se ao passado como estratégia recorrente, o pós-modernismo pode se voltar ao futuro como atitude compensadora, embora sem o mesmo ímpeto político das vanguardas, já que a preocupação “hipermoderna” se voltaria a causas humanitárias e ecológicas, desvinculada de uma luta para superar formas sociais de dominação.

O protagonista de *Diário da queda* demonstraria como o avanço da individualização, e consequente declínio do poder organizador do coletivo sobre o indivíduo, teria como consequência um esvaziamento das forças interiores que lhe permitiam fazer frente à existência. A saúde se torna preocupação onipresente nesse hiperindividualismo ao mesmo tempo instantaneísta e projetivo, quando o presente se integra ao futuro numa espécie de pseudopresentismo obcecado por aquilo que está por vir. “Testemunho disso é a maré montante de sintomas psicossomáticos, de distúrbios compulsivos, de depressões, de ansiedades, de tentativas de suicídio, para nem falar do crescente sentimento de insuficiência e autodepreciação.” (LIPOVETSKY, 2004, p. 83).

> Nos últimos anos tive labirintite, gastrite, conjuntivite, sinusite. Tive também um dedo quebrado, uma crise lombar, uma lesão no ligamento anterior ao tornozelo, uma catapora tardia. Tive

---

brevidade. A mídia eletrônica e a informática possibilitam a informação e as interações em “tempo real”, a ascendência do mercado e do capitalismo financeiro exigem desempenho a curto prazo, fruto da aceleração cada vez mais maior do capital em escala global. A modernidade exacerbada contrai o tempo numa lógica urgentista que, se nos liberta das limitações de tempo e espaço, gera uma preocupação com o futuro diante da percepção do risco e da incerteza.

> episódios de arritmia e do que os médicos chamam de síndrome de pré-síncope, um mal cardíaco sem maior gravidade cujo tratamento com remédios não chega a incomodar, e há pelo menos um ano tenho tosse frequente e cansaço, o que pode ser atribuído ao estresse e ao sedentarismo ou ao abuso de álcool. (p. 63).

O narrador expressa um interesse particular pelo universo da medicina e pelas desordens que acometeram seu corpo, dentre elas, a tosse e o cansaço atribuídas ao estilo de vida e ao excesso de álcool. Desse modo, o romance manifesta uma preocupação com o presente voltada à preservação não só da memória, mas também do corpo e da saúde. A descoberta do Alzheimer gera preocupação com o futuro, já que, após seu diagnóstico, restam ao paciente exercícios rotineiros para a memória, como a escrita de um diário, que, porém, não o impedirão de esquecer completamente tudo o que um dia chegou a conhecer.

Daí a importância do resgate do passado, apesar do enfraquecimento da memória coletiva, que corresponde à necessidade encontrada por Lipovetsky de fortalecimento de referenciais culturais e identitários. Haveria nesse sentido uma necessidade de estabelecer uma continuidade perdida entre passado e presente, de “dotar-se de raízes e memória.” (2004, p. 92). A despeito das transitoriedades das identidades e dos pertencimentos, impera o desejo de permanência, atestado pela hereditariedade e pela preservação da memória, apesar da crise identitária nos narcísicos tempos pós-modernos.

Laub veste o seu romance de universalidade ao encarnar, no coração do conflito dos personagens, um tema que transcende tempo e lugar para personificar, na Porto Alegre dos anos 1980, o mal que reside nas grandes tragédias de aniquilamento. Resta saber se esse tema guarda relação com o contexto nacional no qual viceja, e quais as complexidades advindas dos contatos culturais estabelecidos na imigração judaica no Brasil.

3.3 DIÁSPORA, TRANSCULTURAÇÃO E O NACIONAL POR SEGREGAÇÃO

O conhecimento sobre a existência dos campos de concentração apenas se confirmou com o fim da Segunda Guerra Mundial, de acordo com Lima, embora já houvesse informações sobre as deportações e os assassinatos circulando na imprensa mundial. Por meio dos relatos dos sobreviventes e da investigação histórica, os fatos puderam se conhecidos e, desde então, o Holocausto se tornou um vasto campo de investigação. Seu testemunho também passou a configurar tema literário por meio de gêneros distintos como diários, memórias, biografias, romances, poemas, entre outros, publicados incessantemente ao longo dos anos subsequentes ao término da guerra. "Primo Levi, Elie Wiesel, Imre Kertész, Claude Lanzmann, Paul Celan, Art Spiegelman, W. G. Sebald, são alguns dos escritores que o abordaram – seja como testemunhas ou não." (2015, p. 38).

Seligmann-Silva considera que, apesar disto, a presença do Holocausto na literatura brasileira seria "extremamente marginal" [138], a despeito da participação brasileira nas frentes de batalha contra as forças nazistas e, mais recentemente, da importância atribuída pelos estudos culturais aos relatos de sobreviventes e das minorias perseguidas. "Os sobreviventes que por uma série de motivos variados acabaram aportando no Brasil, não encontraram aí um público acolhedor aos seus testemunhos." (2007, p. 1). De modo análogo, os escritores brasileiros que se voltaram a esse tema não teriam sido encarados como respondendo a uma questão cultural considerada relevante.

Para Igel, o tratamento literário do tema do genocídio não seria necessariamente escasso, mas teve início recente na história da literatura brasileira e foi realizado a partir da escrita da memória individual dos sobreviventes judeus refugiados no Brasil pelo menos três décadas depois de sua chegada ao país, quando passaram a narrar as lembranças dos horrores vivenciados, durante e após a Segunda Guerra Mundial, em memórias, romances, autobiografias e emulações de diários. Essa prosa, por reunir aspectos comuns a muitos relatos, pode ser considerada dialógica no sentido de

[138] Vieira (2012) contesta essa proposição em sentido amplo, ao afirmar a existência considerável de uma literatura brasileira de expressão judaica, que se afirma no cenário literário brasileiro do século XXI e tem nomes como Tatiana Salem Levy, Ronaldo Wrobel, Michel Laub, Leandro Sarmatz, Adriana Armony, Flávio Izhaki, Michel Melamed, e Luisa Geisler, entre outros. Outro argumento seria a pequena proporção de judeus dentro da população brasileira, que o autor considera em torno de 100.000.

encarnar as vozes daqueles que viveram situações parecidas de padecimento e morte e incorporar “as mesmas áreas geográficas, marcos históricos idênticos e traumas similares.” (1997, p. 220).

Com o desaparecimento da geração que presenciou os genocídios, essa matéria passou a servir de tema para obras literárias imaginativas com intenções artísticas, pelas chamadas “testemunhas da imaginação”, muitas vezes amparadas em pesquisas e entrevistas sobre sobreviventes, e de uma fabulação característica da ficção em prosa. Apesar dos elementos semelhantes entre os textos, as obras são dotadas de individualidade segundo a perspectiva de cada narrador e do uso que ele faz da linguagem. “Daí sua paradoxal qualidade de ser um corpo coletivo e, ao mesmo tempo, individual, abrigando uma pluralidade de histórias e uma diversidade de reações.” (Idem, p. 220).

> Os textos brasileiros condizentes com as memórias do Genocídio compartilham a característica de serem fusões de manifestações imaginativas, testemunhais, emocionais e intelectuais. Na maior parte dos trabalhos literários, estas integram-se numa única voz narrativa, a do memorialista, que expressa uma multiplicidade de experiências individuais e coletivas. (IGEL, 1997, p. 219).

Diário da queda compõe, portanto, uma literatura brasileira de expressão judaica que aborda o tema do Holocausto a partir da condição de “testemunha de imaginação”, na qual as narrativas autobiográficas e o legado analítico já construído sobre o Holocausto é traduzido pelo viés ficcional ou literário. Coaduna em seu modo de composição aquilo que seria documental à imaginação do narrador, que além de unir as esferas individual e coletiva na narrativa de teor memorialista, associa, pela permanência do trauma, a trajetória de um personagem sobrevivente dos campos ao passado recente e ao presente vividos pelo narrador-protagonista.

> Testemunho e literatura são indissociáveis. Se é verdade que todo ato de escritura envolve, ao menos para nós, ainda, um ato estético, não é menos verdade que toda obra de arte, como escreveu Walter Benjamin, é um documento da barbárie. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 2).

Interessa-nos, também, a abordagem de Seligmann-Silva (2007), que estabelece uma tipologia ao dividir os autores entre "testemunhas primárias"[139], emigradas da Europa, e "testemunhas secundárias"[140], os relatos de não sobreviventes, ficcionais ou não. A segunda categoria se aplica ao nosso caso, ademais, *Diário da queda* integraria aquilo que Igel (1997) chama de literatura de pós-imigração, ao tratar da vivência de imigrantes em solo brasileiro e seus problemas de adaptação, ao mesmo tempo em que adota outros temas pertinentes à literatura de seus descendentes, como aqueles da assimilação e aculturação, entendidos respectivamente como aquisição de elementos da cultura dominante até a adaptação que modifica as identidades, ritos e costumes.

> A chegada de sobreviventes do Genocídio fomentou o tema do Holocausto, um tópico singular e sem precedente na nossa literatura. Por ser factualmente uma experiência localizada fora das nossas fronteiras, o tema poderia ser considerado alienado à realidade nacional, o que, na verdade, factualmente é. No entanto, o genocídio planejado, como lembrado e registrado, em português, por seus sobreviventes no Brasil, integra-se à realidade vivenciada pelo país, no sentido de que esta terá proporcionado a liberação das memórias até então relegadas ao leito das lembranças dormentes. (IGEL, 1997, p. 250).

Alguns potenciais do estudo dessa escrita, analisados por Seligmann-Silva, apontam-nos para estados possíveis de *Diário da queda* no interior das tensões entre local e universal. O primeiro se daria no âmbito universalista, pelo diálogo com a vasta bibliografia internacional sobre um tema considerado central na reformulação da cultura ocidental. O segundo se daria no aspecto transcultural das culturas nacionais, que propicia a percepção de uma

---

[139] Com base no levantamento de Igel (1997), Seligmann-Silva (2007) menciona obras que podem ser observadas nesta categoria: Joseph Nichthauser, *Quero viver... Memórias de um ex-morto* (1972); Ben Abraham, *...E o mundo silenciou* (1972); Konrad Charmatz, *Pesadelos, como é que eu escapei dos fornos de Auschwitz e de Dachau* (memórias) (1976); Olga Papadopol, *Rumo à vida* (1979); Alexandre Stolch, *Os lobos* (1983); Sonia Rosenblatt, *Lembranças enevoadas* (1984); I. Podhoretz, *Memórias do inferno*; Aleksander Henryk Laks e Tova Sender, *O sobrevivente; Memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz* (2000) e Sabina Kustin, *A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto* (2005).

[140] Conforme Seligmann-Silva (2007), podemos citar como representações de não sobreviventes o conto de Jacó Guinsburg, *O Retrato* (1946); Moacyr Scliar, com destaque para *A guerra no Bom Fim* (1972); os *Contos do imigrante* (1956), de Samuel Rawet; *Hitler manda Lembranças* (1984), de Roberto Drummond; *Breve fantasia* (1995), de Samuel Reibscheid, *A vida secreta dos relógios e outras histórias* (1994), de Roney Cytrynowicz – também autor de um livro de história sobre o tema chamado *Memória da barbárie* (1990) – e *Nas águas do mesmo Rio* (2005), de Giselda Leirner. A essa lista de exemplos, Lima (2015) adiciona *O que os cegos estão sonhando?* (2012), de Noemi Jaffe, e o romance, aqui analisado, de Michel Laub.

interpenetração mútua, na qual modificam-se os estados das culturas minoritárias, ao passo que as histórias dos imigrantes passam a fazer parte da própria história do lugar onde essas pessoas permanecem. Adicionamos uma terceira possibilidade, a partir do romance em si, de espelhar nos conflitos étnicos a especificidade da desigualdade social como *modus operandi* próprio do subdesenvolvimento brasileiro.

3.3.1 Diáspora e universalidade

Diário da queda reapresenta a temática do Holocausto de maneira semelhante àquela pensada por Lewgoy (2010), como tragédia judaica (e de outras minorias) e questão humana, de maneira que a narrativa ultrapasse seu significado cultural específico para comunicar-se com a grave responsabilidade de transmitir a singularidade universal de uma tragédia sem precedentes. Este seria um dos sentidos da afirmação do narrador ao constatar como Auschwitz seria a representação da *inviabilidade da vida humana em todos os tempos e lugares*, cujo testemunho tem muitas vezes a intenção de servir de legado para as gerações futuras e aviso sobre o perigo de novos extermínios em outros lugares do planeta. A falta de nome próprio, nesse caso, pode facilitar a identificação com os personagens como se fossem “casas vazias”, e propiciar a projeção das emoções do leitor no reencenar da grande catástrofe humana, reapresentada pelo ponto de vista do narrador.

> As personagens principais não são nomeadas, tal fato condiz com a intenção de Laub de apagar as fronteiras que marcariam explicitamente o romance como ficcional ou não. Mas, além disso, aponta para a história subjetiva que é ao mesmo tempo universal – não apenas a história pessoal do autor, mas a de qualquer pessoa que se relacione com os dramas apresentados por ela, seja por experiência ou por empatia. (LIMA, 2015, p. 48).

Podemos afirmar, a partir das palavras do narrador, que se criou um imaginário universalmente compartilhado sobre os extermínios nazistas, para o qual contribuíram bastante as suas representações mais populares no cinema e na literatura. O romance de Michel Laub combina fontes internacionais menos

conhecidas de um público não acadêmico, com exceção de Primo Levi, a uma fabulação que ressignifica a experiência dos campos para abordar perdas e afetos que igualmente teriam ressonância universal, na medida em que encerram a temática humana recorrente dos laços familiares (MENDA, 2013, p. 30). Esses elementos foram importantes para a divulgação do romance, semelhantemente à exploração do autobiográfico, e serviriam de fator atrativo para o mercado estrangeiro.

> Eis as palavras-chave: Auschwitz e Alzheimer. O campo de concentração rouba todo o espaço narrativo. E a doença traz uma pitada de "neurolit", a tendência a explorar doenças neurológicas na construção de personagens, apontada pela crítica turco-americana Elif Batuman como "substituição" do romance psicológico do século 19 na obra de autores como Ian McEwan ou Jonatham Lethem. Não por acaso, *este bom romance de Michel Laub parece talhado para dar certo no mercado anglo-saxão*. (WERNECK, 2011, s.p., grifo nosso).

Além desses temas, o romance de Michel Laub pode se comunicar com leitores interessados na temática do judaísmo, considerando que o Holocausto, embora seja uma tragédia de sentido universal, passa necessariamente pela dimensão judaica como vítima paradigmática do extermínio nazista (LEWGOY, 2010). O diálogo intertextual do romance acontece entre escritores e intelectuais judeus, interligados numa rede transnacional pela identidade comum. O trauma do extermínio se tornou um dos pilares da cultura judaica na contemporaneidade, sendo ela marcada historicamente por perseguições e exílios que conformaram os judeus como povo caracterizado pela diáspora e pela transmissão da memória coletiva, como condição de sobrevivência e continuidade.

Menezes (2013) e Lewin (2009) chamam a atenção para a condição dos judeus como paradigma do estrangeiro, sem territorialidade e reconhecimento social, movidos secularmente pela evocação de um destino messiânico que os consagraria como povo eleito. Os permanentes deslocamentos[141] podem ser

[141] Segundo Lewin (2009), o princípio da diáspora judaica é encontrado nas narrativas do Antigo Testamento, quando Abrão de Ur parte de seu lugar de origem na Mesopotâmia para buscar a terra prometida, Canaã. A invasão dos reinos de Israel e Judá pelos assírios e babilônios em 586 a.C. e, depois, a tomada de Jerusalém pelos romanos em 70 d.C., foram decisivas para o judaísmo diaspórico. Após séculos adaptando-se a outros territórios, em alguns dos quais foram perseguidos, e dos extermínios da Segunda Guerra Mundial, os judeus têm no Estado de Israel, a partir de 1948, a supressão da condição de exílio e a consolidação da questão judaica como de natureza não apenas religiosa, mas histórica, social e política.

explicados pela peculiaridade de sua inserção nos territórios, muitas vezes acompanhada de situações de perseguições físicas ou ideológicas, expulsões e segregação, ou restrições ao exercício de sua cultura e religião. O exílio seria o evento fundante que significa a expulsão de um povo de sua pátria; a diáspora encerra a condição de dispersão, e ambos remetem ao retorno à terra prometida.

> Na leitura bíblica, os judeus permanecem em *galut* (exílio) enquanto não se realizar o evento messiânico mesmo vivendo em Israel. Para aqueles que habitam fora de Israel, na *golá*, em dispersão ou diáspora, os dois conceitos se associam em drama até o momento da *gueulá* − a redenção, o sonho da completude entre o divino e o humano, desaparecendo as anteriores situações de sofrimento e de sentimento de irrealização de um ideal perseguido sem cessar. (LEWIN, 2009, p. 4).

O judaísmo teria sobrevivido graças às barreiras de proteção impostas à assimilação cultural e religiosa, sendo de fundamental importância o papel de líderes religiosos e comunitários para que se estabelecesse essa continuidade. Outro fator importante foi a transmissão de uma memória comum entre os expatriados, que mantiveram uma noção de identidade comum, sem território ou língua, chamados por Bella Josef de "visão do Universal", mas ao título de uma singularidade sustentada no olhar ao passado de 'um destino não escolhido'" (2009, p. 194) que tenta se reconciliar com o presente do espaço geográfico e suas possibilidades futuras. A narrativa de *Diário da queda* estaria, portanto, associada à necessidade de carregar consigo a continuidade pela palavra. Escrever sobre o Holocausto e o exílio do avô significa não só a manutenção de sua memória pessoal, mas a de um povo e de uma cultura, cuja transmissão seria um dos traços de relacionamento dos judeus com o mundo.

> Esses testemunhos mostram, uma vez mais, o poder da palavra contra o esquecimento. O povo judeu tem sobrevivido, desde sempre, pela palavra. Segundo a tradição, todos possuem a obrigação de transmitir sua experiência, de forma criativa, para explicar sua existência. "Lembre-se", diz o pai a seu filho. Herdeiros de uma tradição, os judeus compartilham um passado comum, uma herança cultural comum e uma memória comum. A consciência histórica tem unido as gerações que vão transmitindo a tradição como herança pessoal e coletiva. (JOSEF, 2009, p. 195).

Porém, as condições nas quais se deu a adaptação do avô enquanto imigrante e a falta de identidade expressada pelo narrador com o judaísmo apontam para transformações nessa concepção de identidade imaginada como contínua ou integrada no tempo. Vincula-se a uma percepção descontínua ou heterogênea de identidade, que descortina as construções que outrora davam a impressão ilusória de uma homogeneidade que nunca existiu e que, conforme Hall (2011), levou a uma "crise de identidade" na pós-modernidade, contrabalançada pelo inusitado retorno da valorização de identidades locais, ainda que de forma conflituosa.

3.3.2 A representação da imigração judaica no Brasil

Segundo Igel, a temática judaica ingressou na literatura brasileira em meados do século XX, quando surgiu uma escrita dotada de identidade específica, preocupada com os problemas típicos de judeus imigrados. A definição de uma literatura brasileira judaica passa por uma concepção abrangente de judaísmo[142], que envolve as esferas religiosa, cultural e identitária, de modo que essa modalidade de escrita não se vincule necessariamente à origem de um escritor, mas à "[...] identificação do escritor como judeu, dentro de quaisquer dos parâmetros acima delineados, e uma dinâmica judaica textualmente explícita ou relevante junto a outros aspectos da sua personalidade e caracterização literárias." (1997, p. 4).

Diário da queda seria um romance escrito por um descendente de imigrantes judeus que se inscreve numa literatura pós-imigração, preocupada com o trabalho literário e com uma ambientação moderna, ao mesmo tempo em que manifesta sua formação arraigada no judaísmo. O narrador afirma reconstituir a chegada do avô ao Brasil a partir de elementos que consegue depreender nos diários irônicos, de sua imaginação e da leitura de relatos de imigrantes, já que o avô, como a respeito de Auschwitz, não escrevera diretamente sobre o assunto nos seus cadernos. O resgate da imigração do pós-

[142] "[...] é judeu qualquer pessoa que se considere a si mesmo judeu, seja por nascimento ou conversão, formal ou informal." (IGEL, 1997, p. 2).

guerra também pode ter sido inspirado na história familiar do autor, dado que, em entrevista por e-mail a Menezes, Michel Laub afirma ser descendente de judeus asquenazitas[143] que vieram ao Brasil em decorrência da perseguição nazista.

> Meu pai é alemão e veio para o Brasil em 1937, fugindo do nazismo. A família dele se separou nessa época, e meu avô (que não conheci) foi para Israel. Minha mãe é brasileira e filha de pai francês e mãe alemã, ambos judeus vindos para cá antes da guerra também. Não tenho parentes diretos que sobreviveram a campos de concentração, como no *Diário da queda*, embora o avô materno do meu primo irmão tenha, de fato, passado por Auschwitz. Mas a história dele é bem diferente da do avô do livro. (MENEZES, 2013, 109).

A história da família do autor de *Diário da queda*, bem como aquela contada pelo romance, está relacionada a outra maior, a da formação da comunidade judaica brasileira[144]. O avô do narrador seria um imigrante sobrevivente dos campos de concentração cuja origem não é mencionada pelo narrador; dele apenas sabemos que falava alemão e que era professor de matemática. Inexiste em seus cadernos qualquer menção direta à viagem, sendo que o narrador consegue depreender a ordem dos acontecimentos pelos verbetes "grosseiramente otimistas" que iniciam seu diário: leite, porto, bagagem, Sesefredo.

> As primeiras anotações nos cadernos do meu avô são sobre o dia em que ele desembarcou no Brasil. Já li dezenas desses relatos de imigrantes, e a estranheza de quem chega costuma ser o calor, a umidade, o uniforme dos agentes do governo, o exército de pequenos golpistas que se reúne no porto, a cor da pele de alguém dormindo sobre uma pilha de serragem, mas no caso do meu avô a frase inicial é sobre um copo de leite. (p. 24).

---

[143] Conforme Igel (1997), judeus *sefarditas* são originários da Península Ibérica; os *asquenazitas* provêm de países da Europa central e do Leste europeu.

[144] Segundo Grün, a história recente desse processo pode ser dividida em duas fases, a primeira desencadeada pela chegada de judeus provenientes, principalmente, da Europa oriental e, em menor grau, da Alemanha, a partir de meados do século XIX até o período posterior à Primeira Guerra Mundial. A segunda fase seria posterior à Segunda Guerra Mundial e caracteriza-se pelo "[...] recebimento de judeus provenientes dos países árabes do Oriente Médio, que tiveram a sua situação comprometida após a criação do estado de Israel e um fluxo menos expressivo de judeus europeus orientais e alemães sobreviventes do conflito." (2000, p. 355).

O ponto de vista sobre a imigração judaica é construído pela dedução de que os verbetes expressariam o contrário daquilo que eles declaram, como a preocupação constante com a falta de higiene dos espaços com os quais o avô se deparou ao chegar ao Brasil. O porto de Santos é descrito como *"[...] local onde se reúne o comércio ambulante que trabalha sob regras estritas de controle fiscal e higiene*" (p. 25). Ali, o narrador imagina o avô bebendo um copo de leite que quase o matará, depois de ter comido os últimos pedaços do pão endurecido que fora seu único alimento durante a viagem. E relata como os imigrantes judeus seguiam de Santos para o porto de Rio Grande e, num vapor, a Porto Alegre. Lá, como não tinha familiares ou conhecidos, restou ao avô se hospedar em uma das pensões do centro, cuja descrição irônica segue abaixo.

> *Sesefredo – pensão no centro de Porto Alegre que é um estabelecimento amplo e asseado, quieto nas manhãs e aconchegante no início da noite, localizado num prédio que é sólido tanto que sobreviveu a um incêndio e possui bons ângulos em relação ao sol, numa rua repleta de estabelecimentos comerciais de reputação ilibada tais como um canil e um açougue. O hóspede da Sesefredo que está doente é muito bem tratado graças à gentileza de seus proprietários sempre manifestada em modos compreensivos e cordiais, em alemão e com cuidados os mais rigorosos de higiene durante o período em que por necessidade de saúde e repouso ele não deve ser perturbado quando está sozinho no quarto.* (p. 79).

A ironia do verbete nos conta das dificuldades do personagem, acrescidas das dificuldades enfrentadas em conseguir emprego como professor de matemática em uma Porto Alegre ainda acanhada, onde não havia muitas escolas e institutos, ainda mais para um professor que não falava português. De maneira semelhante, depreende-se que na época quando o avô chegara ao Brasil, em 1945, havia entre os agentes do governo restrições à vinda de imigrantes fugidos da guerra[145], Segundo Barbosa (2010) os imigrantes judeus

[145] A Constituição de 1934 havia instituído cotas para a imigração e significava um empecilho aos imigrantes judeus fugidos do nazifascismo, acrescido do antissemitismo existente entre a elite política do país, às vezes simpatizante desses regimes totalitários. Havia a justificativa de que os judeus não eram assimiláveis e não se dedicavam à agricultura, preferindo trabalhar no comércio das capitais. A religião judaica se transformara em raça e nacionalidade e havia a suspeita de que judeus fossem comunistas, uma ameaça à segurança nacional. "A conexão ao ideário comunista, atrelada ao medo da disseminação de ideias subversivas, favoreceu a construção de uma imagem negativa do judeu, repudiado por diferentes segmentos da sociedade brasileira." (BARBOSA, 2010, p. 2).

tinham dificuldades em se comunicarem e poucas oportunidades de emprego; muitas vezes eram salvos por membros das comunidades judaicas, radicadas no país desde o século XIX, cientes das necessidades de indivíduos que, considerados muitas vezes apátridas, necessitavam fortalecer laços fundados na cultura e religião.

A autora também explica como a imigração para os judeus radicados na Alemanha, quando da ascensão do nazismo, teve caráter distinto de outros fluxos imigratórios, pois não se tratava de fugir da pobreza ou da perseguição religiosa, mas de romper laços com um ambiente no qual haviam se integrado. Esses judeus, oriundos da Alemanha, bem como da Polônia, Tchecoslováquia e Áustria, eram "judeus-alemães", educados em padrões europeus, muitas vezes com ensino universitário e pertencentes às classes médias e altas. A imigração lhes surgia como uma ruptura necessária para lhes salvar a vida, mas, ao mesmo tempo, causava-lhes um profundo sentimento de deslocamento e desagregação familiar. Esse ponto de vista é reforçado pelo pai do narrador de *Diário da queda*:

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

O tempo de *Diário da queda* é aquele de decadência do Estado Novo e revisão de preconceitos e leis discriminatórias diante da derrota do nazifascismo[146]. Entretanto, o narrador constata a presença generalizada de antissemitismo em famílias cujos pais ironicamente "ficariam muito satisfeitos ao serem apresentados a um judeu." (p. 27), o que é reforçado pela reação do pai rico e germanófilo da avó, que não aceitaria que ela se casasse com "[...] um

[146] No período entreguerras, os entusiastas do nazismo e do fascismo foram abrigados no governo de Getúlio Vargas e vieram a formar a Ação Integralista Brasileira, da qual também participaram Gustavo Barroso, Plínio Salgado, Gustavo Capanema e Miguel Reale, entre outros. (IGEL, 1997).

imigrante judeu e pobre recém-recuperado de uma febre tifoide e devendo dois meses de aluguel numa pensão chamada Sesefredo [...]" (p. 28). Como reação à união da filha com um judeu pobre, bisavós do narrador rompem definitivamente relações com ela, que por sua vez decide se converter ao judaísmo após o casamento.

> Imagine uma casa rica de Porto Alegre, 1945. Imagine um jantar nessa casa, a mesa num dos ambientes da sala, uma família que fala várias línguas, inclusive e em especial o alemão. A família é servida por empregados de uniforme e talvez comente a posse do presidente Eurico Gaspar Dutra, de quem meu avô jamais havia ouvido falar, ou um discurso de Carlos Lacerda, de quem meu avô jamais havia ouvido falar também, ou qualquer dessas referências conhecidas do período, os cassinos, a Rádio Nacional, as vedetes do teatro de revista, e pelo resto da noite se bebe e faz brindes e em nenhum momento o dono da casa se dirige ao meu avô a não ser para comentar que o mundo ficaria pior com a vitória americana na guerra. (p. 27).

O avô do narrador acaba por construir sua vida a partir do trabalho como caixeiro-viajante, no qual percorria inicialmente as cidades vendendo máquinas de costura até prosperar e abrir uma pequena loja em Porto Alegre. O espírito do trabalho é transmitido ao filho, que consegue ampliar os bens da família ao abrir filiais e diversificar os produtos, vendendo tecidos, roupas, móveis e até mesmo peças de carro. O protagonista afirma ter nascido distante das atribulações de seus antepassados, como herdeiro daquilo que ele chama de "pequeno império" (p. 32). Recorda-se de brincar de entregar mercadorias e visitar quando criança a loja do pai, embora tenha seguido a tendência descrita por Grün (2000), de escolher uma profissão vinculada a uma formação universitária, distinta do trabalho de empresário.

> Meu pai explicava como funcionam as máquinas de costura, a linha, o motor, os tipos especiais de agulha para pesponto, botões, malhas estruturadas, bordados, couro, e o tecido que eu botava de olhos fechados entre as mãos e meu pai dizia o que é, e eu tinha de responder, é linho, seda, este é sintético, e quando eu tinha uns dez anos ia à loja do centro e meu pai chamava um funcionário e me fazia repetir na frente dele, e o funcionário me levava para tomar sorvete enquanto meu pai ficava no escritório falando no telefone e mexendo sem parar na calculadora. (p. 57).

A trajetória profissional do avô e do pai de *Diário da queda* foi construída de modo semelhante ao destino de imigrantes judeus que, de acordo com Grün, escolheram os estados do Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro, de economia mais pujante, onde se inseriram economicamente sobretudo como mascates, ocupando postos antes destinados aos sírios e libaneses. Ao considerar o notável percurso ascensional dos imigrantes judeus na estrutura social do Brasil moderno, o autor afirma a vantagem dos membros das comunidades judaicas sobre outros grupos, construída por meio de patrimônio material e de instituições que reafirmam o "valor" do elemento judaico[147]. Uma peculiaridade foi o reagrupamento em comunidades consistentes concentradas numericamente nas grandes cidades, as quais compensavam a reduzida dimensão do contingente pela centralização da vida comunitária.

Desprovido de família, o avô do narrador não parece compartilhar, entretanto, esse espírito comunitário, deixando para a esposa a formação do filho no judaísmo, negando-lhe "qualquer traço de identidade que o diferenciasse do mundo ao redor" (p. 30). O pai não só se interessa pelo judaísmo como pela transmissão da tradição ao filho. Também é aquele que se casa no interior da comunidade e se preocupa com a manutenção da memória dos antepassados, cumprindo com os requisitos fundamentais para a perpetuação da identidade judaica, que, segundo Barbosa (2010), ocorreu pelos princípios da endogamia, da solidariedade no exílio e da preservação da memória. Além disso, há o aspecto comunitário segundo o qual os organismos internacionais e as sinagogas reforçavam o sentimento de identidade judaica, acrescidos do papel importante dos clubes recreativos, entre indivíduos de origens culturais díspares.

É num clube judaico que acontece o encontro entre a mãe e o pai do narrador, um espaço onde apenas judeus poderiam se associar. E é num colégio judaico onde se dá a formação do protagonista, espaço que demonstra o fechamento de instituições judaicas e a inversão de valores gerada no interior dessa segregação. Conforme Barbosa, o isolamento consistia em proteção contra a discriminação daqueles que vinham de fora, sendo que a figura do gói

[147] Grün (2000) explica esse prestígio pela tendência brasileira de considerar, ao menos idealmente, a miscigenação como positiva e, em termos mais realistas, aquela ocorrida com o elemento branco.

sintetiza no imaginário judaico “[...] uma ameaça em potencial, cristalizando todo o universo discriminatório exterior.” (2010, p. 8).

A figura do narrador mostra as transformações ocorridas entre as gerações no tocante ao judaísmo, bem como outros rumos tomados pelos descendentes, que têm dificuldade em se enxergarem como parte da cultura de seus ancestrais em permanente diáspora.

3.3.2 Judaísmo e transculturação

Stuart Hall assinala o remodelamento do conceito de diáspora na história moderna do povo judeu, de onde se derivou para encerrar os movimentos de expulsão, exílio e busca da Terra Prometida como mitos fundadores de outros processos migratórios do pós-guerra[148]. Diferentemente de uma percepção de preservação cultural, essa noção de diáspora reconhece como esses processos dão ensejo a construções culturais sincréticas, transculturadas, ainda que conflituosas ou subordinadas às relações de poder que remontam à colonização. De todo modo, os movimentos migratórios ao longo da história, os quais tiveram continuidade nos fluxos mais recentes dos países periféricos ou colonizados para aqueles centrais, representaram “enclaves” étnicos no interior dos Estados-nação, que levaram à pluralização de suas culturas e identidades nacionalmente imaginadas.

> Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. (HALL, 2003, p. 29).

[148] Dentre os processos mais recentes, destacam-se aqueles de países latino-americanos e asiáticos para os Estados Unidos e Canadá, bem como de países árabes e africanos para a Europa, entre outras possibilidades.

O conceito derridiano de tradução[149] sintetiza as formações de identidade de indivíduos que se dispersaram de sua terra natal e carregaram consigo as tradições de seus lugares de origem, sem expectativas de retorno. Assim, eles são obrigados a negociarem com as novas culturas sem perder aquilo que estabelece sua identidade e se tornam o produto de vários lugares e culturas interconectadas. “As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*.” (2011, p. 89).

Quanto a este último aspecto, o brasileiro judeu, “como em toda a Diáspora moderna” (IGEL, 1997, p. 250), encontra-se na situação de pertencer a duas esferas: a derivada do legado religioso, cultural e histórico judaicos e aquela cultivada no cotidiano com seus concidadãos. Por essa razão, Igel chama essa condição, e os conflitos dela derivados, de “identidade em dobradiça”. Da precariedade de judeu perseguido passou-se à de cidadão brasileiro em apenas uma geração, sendo que a convivência com a sociedade civil transformou a feição judaica brasileira. “Ao longo de sua expansão demográfica, sua convivência com a sociedade civil fez-se mais íntima, com isso, desvanecendo barreiras preconceituosas recíprocas e atraindo conversões religiosas voluntárias.” (Idem, p. 251).

Podemos afirmar que o conflito vivido pelo narrador-protagonista de *Diário da Queda* manifesta a noção dupla proposta por Igel (1997), articula-se ao remodelamento do conceito de diáspora proposto por Hall (2003) e se aproxima daquilo que Vieira (2012) caracteriza como “novos judeus”, descendentes contemporâneos de imigrantes cuja noção de pertencimento não se associa nem com o sentido tradicional de diáspora, tampouco com o retorno a Israel como terra natal, mas de modo transcultural com a pátria onde nasceram. A “crise de identidade” vivida pelo narrador vincula-se à percepção de falta de significado para si da cultura à qual deveria pertencer, sendo também problemática sua integração àquela em que tenta projetar-se, o que para Hall (2011) resultaria

[149] O conceito de tradução implica uma escrita dupla, que interprete a mensagem na língua original para poder transmutá-la para as possibilidades estruturais da língua-alvo, resultando numa linguagem híbrida que não se identifica inteiramente com nenhuma das duas. A partir disso, Hall (2003) concebe as identidades e as culturas como produção e movimento constantes, sendo aquilo a que chamamos de tradição também uma construção humana.

num duplo deslocamento, tanto de seu lugar no mundo social e cultural, como de si mesmo.

O romance é a narrativa desse deslocamento até o encontro de um equilíbrio no qual o narrador possa aceitar a conformação heterogênea de sua identidade. Sua trama veicula os sentimentos contraditórios que marcaram as diferentes fases de sua experiência: da obediência à educação cultural e religiosa judaica, apesar da falta de sentido dessa formação, à revolta contra o pai e a escola, até chegar ao resgate da memória e da herança cultural como conciliação de uma identidade transformada.

A falta de identificação com a formação religiosa é um ponto de partida para a percepção do conflito que tomará de assalto o narrador. Os estudos para o Bar Mitzvah consistiam na memorização de trechos cantados da Torá, os quais eram praticados "sem saber o significado de uma única palavra." (p. 9). O rabino é retratado como uma figura que despertava estranheza nos estudantes e que os ameaçava quando não sabiam cantar os versos de cor. As constantes queixas do rabino aos pais e as traquinagens cometidas contra ele por seus alunos suscitam, desde o começo do romance, um questionamento sobre o grau de adesão consciente dos jovens judeus à tradição que lhes é ensinada compulsoriamente, ou mesmo o desafio a essas tradições.

> O rabino tinha unhas grandes e cheiro de vinagre. Era o único que fazia essa preparação na cidade, e era comum que na hora de ir embora esperássemos na cozinha enquanto ele tinha uma conversa com nossos pais, na qual dizia que éramos desinteressados, e indisciplinados, e ignorantes e agressivos, e no final do discurso ele pedia um pouco mais de dinheiro. (p. 10).

O Bar Mitzvah tem o sentido de iniciação do jovem judeu na vida cultural e espiritual judaicas, um ritual obrigatório para os meninos que completam treze anos. Como afirmam Szajdenfisz e Sadala (2010), a cerimônia exige a preparação de aproximadamente um ano, para a leitura e domínio da Torá, culminando com a cerimônia religiosa geralmente realizada no Shabat, dia sagrado judaico, quando são lidos trechos do livro e, em seguida, os rabinos fazem as prescrições que prepararíam os jovens para a vida adulta. A atitude do narrador de *Diário da queda* é de fascinação pelos detalhes do ritual, mas

também de incompreensão de seu significado, entendendo a formação que o precede como uma obrigação a ser cumprida.

> Meu pai me buscava na casa do rabino e sempre perguntava, o que você aprendeu hoje, e eu dizia, não aprendi nada, só decorei um monte de palavras que eu não sei o que significam, e ele dizia, o rabino precisa explicar do que falam estes trechos da Torá. Cada sábado em que alguém faz Bar Mitzvah um trecho diferente é lido, e é só na cerimônia que você toca no pergaminho, a cor muito branca e as letras hebraicas impressas ou desenhadas à mão, os bastões envernizados que sustentam os rolos, a capa de veludo para proteger da luz, e você está de terno e sapatos e *talid* branco com motivos azul-celeste e quipá de camurça com uma lantejoula dourada no topo. (p. 57).

Enquanto cerimônia comum a praticamente todos os colegas do narrador, o Bar Mitzvah ganha o sentido de festa requintada, quando o jovem aniversariante usa *talid* e é chamado para rezar junto dos adultos, seguido de um almoço ou jantar, geralmente num hotel de luxo. É também lugar para artimanhas dos meninos, como passar graxa nas maçanetas dos quartos, ou urinar nas caixas de toalhas dos banheiros. Para Menda, o romance demonstra como esse ritual de passagem, que pode significar um estreitamento de laços com o judaísmo, é representado como mera prática social. “Na verdade, foi uma celebração típica de uma família burguesa preocupada mais com a cerimônia em si do que, propriamente, com o apego ao judaísmo e à religião monoteísta.” (2013, p. 26).

A mudança de escola e o enfrentamento do pai são episódios cruciais que, se de um lado representam a conquista de autonomia frente ao judaísmo, de outro levam o protagonista a uma crise de identidade. A escola judaica é caracterizada como um lugar importante de formação, onde os alunos têm aulas de língua e cultura hebraica, aprendem canções e danças típicas antes dos feriados religiosos, participam do Shabat, visitam a sinagoga e entoam o hino de Israel, além de participarem do acampamento do movimento juvenil. Além das atividades recreativas de qualquer acampamento, nele brincavam de ataque à bandeira, onde simulavam estratégias de patrulhas como aquelas da “[...] Guerra dos Seis Dias, a Guerra da Independência, a Guerra de Yom Kippur, a Guerra do Líbano.” (p. 9).

A percepção da injustiça contra João desencadeia a revolta no narrador adolescente que, em meio ao seu processo de construção de uma identidade própria, tenta criar um caminho para si. O pai tenta compensar a falta que lhe fizera uma educação judaica recusada pelo avô, mas acaba por aceitar ceder ao impulso do filho de amadurecer fora do círculo de proteção da comunidade e de uma identidade comum. No colégio laico, ele imediatamente perde o sentido de laço comum dado pela denominação "judeu", ou pelo sobrenome, ou pela História: ali o Holocausto é estudado apenas no âmbito da Segunda Guerra, como Hitler o é naquele da República de Weimar. "Nenhum professor mencionou Auschwitz mais de uma vez. Nenhum jamais disse uma palavra sobre *É isto um homem?*" (p. 64).

Mas a liberdade inicial causa um sentimento de desproteção, reforçado pela intriga antissemita criada no novo espaço, que isola e deprime o narrador. Ele perdera contato com os amigos judeus com os quais compartilhava uma identidade comum, da escola e da praia do Capão, "a praia do Rio Grande do Sul que concentrava o maior número de judeus" (p. 85). Lá faz novos "amigos de verão", com os quais bebe todos os dias e passa pelos rituais de iniciação sexual – assistir a filmes pornôs e tentar perder a virgindade num prostíbulo –, enquanto tenta lidar sozinho com a perda de referenciais importantes. "[...] o fato de meu pai nunca mais ter falado a respeito de Auschwitz significava que ele entendia que eu precisava passar por aquilo sozinho" (p.82-83).

Menezes (2013) analisa como o protagonista de *Diário da queda* passa por um trabalho de compreensão de sua identidade que pode ser pensado em duas etapas: a primeira, de negação do judaísmo na adolescência; a segunda, na idade adulta, logo após a descoberta de que a memória do pai seria comprometida pelo Alzheimer. Neste momento, sua revolta abre espaço para a busca e para a ressignificação do passado, quando o narrador se vê diante da possibilidade de desaparecimento de sua história familiar, ameaçada por meio do esquecimento trazido pela doença do pai. A escrita de seu próprio diário é uma iniciativa de preservação de uma memória comum, como base mesma da transmissão do judaísmo através dos tempos.

> Com o seu enfoque sobre o impacto do Holocausto nas vidas de uma família judaica residindo no Brasil e nos eventos colaterais

> que suscitam preconceitos, percepção e uma eventual reparação, esta narrativa de Michel Laub corajosamente não foge dos tabus e das discriminações, frequentemente manifestados pela diferença étnica ou cultural. Por cima, ela significa um passo para "ir adiante" com uma cultura diferente num país nacionalista, mas composto de muitas diferenças. O romance de Michel Laub cristaliza o sentimento inabalável de pertencer ao Brasil por parte do seu narrador e ao mesmo tempo confirma a continuidade da cultura e expressão da cultura judaica no Brasil neste novo século. (VIANA, 2012, p. 43).

Para Viana, a condição de "novo judeu" ultrapassa as fronteiras nacionais, dado que os descendentes das diásporas manifestariam identidades impossivelmente nacionais, mas transnacionais ou, no extremo, globais e em trânsito permanente. *Diário da queda* seria um romance que transmite o legado transnacional do Holocausto e que expressa como podem se dar as experiências de integração cultural entre três gerações; do avô traumatizado pelo campo, ao pai que preserva a memória e a tradição, ao neto que tenta dar um passo adiante tanto da experiência de inviabilidade, quanto das amarras da tradição, de modo que uma concepção diaspórica possa dar ensejo a uma existência única e singular.

Num sentido amplo, a resolução da crise de identidade do narrador demonstra o encontro de uma conformação transcultural no interior das intensas trocas globalizantes atuais, quando paralelamente aos fluxos intensos de tecnologia e capital, acontecem os fluxos irrefreáveis de povos e culturas. Se de um lado esses processos podem significar uma ameaça de homogeneização cultural, por parte da influência cultural do Ocidente, por outro, reforçam o estabelecimento da diferença cultural enquanto força subversiva à cultura dominante dos países-alvo. Deve-se atentar para o fato de que esses movimentos migratórios não são voluntários, e Hall (2003) reconhece as forças constritivas das culturas dominantes sobre os grupos minoritários, que no extremo alimentam o renascimento dos nacionalismos extremados e a emergência de suas conhecidas respostas de preconceito, discriminação e injustiça.

Talvez este último aspecto esteja presente nos atos de discriminação e violência presentes em *Diário da queda*, de duas maneiras. A primeira corresponde ao acirramento discriminatório contra uma minoria, no caso, as manifestações de antissemitismo voltadas ao intruso judeu no colégio laico. A

segunda inverte essa lógica e mostra como uma minoria étnica, desde que em posição dominante, pode oprimir o elemento externo. Nesse caso, vemos como a adaptação da comunidade judaica no Brasil, bem como a ascensão social de seus membros, permite que jovens judeus se coloquem na posição de opressores. Esses conflitos não se encontram desvinculados de um substrato material, no qual a discriminação pode se inscrever. O romance nos conta de um Brasil dividido entre dois mundos que normalmente não se comunicam, mas que aqui colidem para demonstrar a desigualdade e a exclusão como *modus operandi* da sociedade brasileira.

3.3.4. O nacional por segregação

Percebemos como o estabelecimento dos imigrantes judeus, na sociedade brasileira e no romance, foi caracterizado pelo fechamento das comunidades como modo de sobrevivência e de manutenção de uma identidade fundada numa cultura, religião e história comuns. Além disso, esses imigrantes se ocuparam em atividades comerciais praticadas em grandes cidades que lhes propiciaram uma ascensão social considerável, sendo que seus descendentes, mesmo que apresentem conflitos internos causados pelos processos de assimilação ou aculturação, usufruem de uma posição elevada no interior da escala social. Essa condição é representada pelo protagonista de *Diário da queda* e pelo seu pai como figurações de judeus pequeno-burgueses, às quais se contrapõem João e seu pai, como *góis* que não encontram meios de adentrar no restrito círculo judaico não só pela razão étnica, mas também por serem membros de classe social inferior.

> Minha escola tinha tradição de botar alunos nas melhores faculdades, e dali haviam saído industriais, engenheiros, advogados. O pai de João achava que valia o sacrifício de matricular o filho num lugar tão caro: havia um concurso de bolsas, e ele acabou ganhando oitenta por cento de desconto na mensalidade. Mesmo assim tinha de se desdobrar para pagar a quantia restante e mais uniforme, material didático, transporte. (p. 17).

Acreditamos que a conformação da vida nacional nesse romance gire em torno da percepção da desigualdade como elemento fundamental da sociedade brasileira e das relações de poder que aqui se instituem em todas as esferas. Tudo isso, porém, é observado de cima por um protagonista de origem burguesa que apenas obliquamente compreende o entorno onde crescera, protegido pelos muros de casas espaçosas e pelo fechamento de sua comunidade étnica, o que nos leva a sugerir a hipótese de um nacional por segregação, ou seja, uma realidade brasileira enxergada de uma posição social elevada, apartada dos menos privilegiados que constituem a maioria da população.

O romance de Michel Laub configuraria as peculiaridades da sociedade brasileira por meio do embate inicial entre o narrador – e os colegas do colégio judaico – e João. A despeito dos desenvolvimentos ulteriores da narrativa, João e o narrador evidenciariam, a princípio, a dominação de indivíduos de estratos economicamente superiores sobre aqueles pertencentes a estratos inferiores, e, nesse conflito, entrevemos a proposição de Lukács, para quem "É nas relações do indivíduo com a sociedade, expressas através de um destino individual, que se manifestam as características essenciais do ser histórico-concreto de uma forma social dada." (2009, p. 206). Embora a narrativa do romance centre-se na dimensão subjetiva da representação, percebemos que os personagens de *Diário da queda* seriam indivíduos vinculados a circunstâncias de classe e de suas relações no interior da sociedade. Dessa forma, a violência contra João demonstra, por parte dos agressores, uma consciência de exclusividade e poder que pode resultar na exclusão de elementos indesejáveis.

Ainda, o estilo de vida adotado pelo narrador, assim como o suporte material que permitem sua formação, apenas são possíveis pelo pertencimento à classe média e alta, onde as novas gerações de judeus normalmente se inserem, conforme Grün (2000). O protagonista define sua condição como a de um "menino rico", que morara durante sua adolescência e juventude em uma casa com piscina e ar condicionado. Também viajara à Disneylândia, onde entre outras coisas pôde andar de "montanha-russa espacial" e ver "os espelhos de vampiro na Mystery Fun House." (p. 12). No dia da festa de João, passara a manhã no quarto com a televisão ligada e a cama desfeita, até ser levado pela mãe ao almoço na avó e depois ao shopping, onde compraria um presente e brincaria no fliperama.

> Aos treze anos eu tinha: um videogame, um videocassete, uma estante cheia de livros e discos, uma guitarra, um par de patins, um uniforme da NASA, uma placa de proibido estacionar achada na rua, uma raquete de tênis que nunca usei, uma barraca, um skate, uma boia, um cubo mágico, um soco-inglês, um pequeno canivete. (p. 12).

Durante o verão, passava a férias na casa de família em Capão da Canoa, onde ficava com a mãe até a chegada do pai nos fins de semana para pescar. Capão é um lugar onde o adolescente vivia uma rotina típica de jovem desajustado da classe média, embebedando-se com os "amigos de verão", com os quais também ia ao fliperama e ao cinema. Essa experiência tem seu auge com a ida a um prostíbulo, incentivada e financiada pelo pai, que diz sobre os modos de iniciação sexual dentre jovens desse estrato social. A descrição da casa no diário do pai demonstra o nível social da família, além do status de privilégio que ela representava, já que fora construída e usufruída ainda num tempo em que haveria mais exclusividade no acesso ao litoral.

> *Nossa família tinha uma casa na praia. Era uma casa grande. Quatro quartos, sala, uma varanda boa. Um gramado grande na frente. As famílias sempre iam de manhã para a praia, por volta das nove, e voltavam por volta de uma, duas horas. Ninguém comia na areia. Não havia quiosques nem vendedores de milho. Não havia bronzeador e a água era muito mais limpa.* (p. 94).

A mudança de colégio fora um problema quando da saída do colégio judaico, pois o pai poderia arcar com os custos de qualquer instituição. Isso também se aplicava à escolha de uma faculdade, pois o pai garantira lhe apoiar em qualquer decisão que tomasse quanto ao que estudar, e que "não importava dinheiro nem se o vestibular era fácil ou difícil" (p. 95).

Diário da queda seria um dos romances a preencherem uma lacuna temática encontrada por Silviano Santiago na literatura brasileira: a representação da classe média. O trabalho literário no Brasil volta-se com frequência ou à dramatização da vida dos miseráveis, ou ao exercício de autocrítica da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças. A literatura brasileira teria feito caricatura da complexidade existencial e social da pequena burguesia e se atido a uma configuração socioeconômica antiquada do país. "Ex-

oligarcas e imigrantes novos ricos, todos associados direta ou indiretamente ao capital estrangeiro, acabam por compor um matizado segmento médio nas grandes cidades, infelizmente pouco presente na nossa melhor literatura.” (2004, p. 67)

João é o contraponto dessa situação, inicialmente um menino que se esforçava para estudar graças à bolsa obtida pelo pai, um cobrador de ônibus que vendia algodão-doce no parque porque seu salário não era suficiente. Ele não era sócio do clube que o narrador frequentava e usava camisetas amassadas, sendo que nenhuma era de grife. Ele não ficava em recuperação, nem ia a festas, tampouco participava dos ritos de delinquência de seus pares da escola judaica, como um “quebra-quebra na biblioteca”, ou colocar “um pedaço de carne crua na bolsa de uma professora”, ou deixar “uma bomba atrás da privada, um saco de pólvora no qual era preso um cigarro que queimava até a explosão.” (p. 11).

> Pelas quatro ou cinco horas a empregada trazia um lanche, eu gostava de misto-quente com banana, um milk-shake também, e parávamos para descansar. Ao contrário de todos os meus colegas, João não tinha videogame. Ele nunca tinha mexido num videocassete. Ele nunca tinha frequentado uma casa como a minha, onde no início do verão podíamos ficar no ar condicionado, o quarto como uma ilha onde o cronograma de estudos era vencido dia a dia, matéria por matéria, até que a luz mudasse e a temperatura ficasse amena e pudéssemos enfim nos livrar dos cadernos e terminar a tarde à beira da piscina. (p. 34).

Os sacrifícios do pai para educar sozinho o filho e custear-lhe os estudos talvez justifiquem a atitude passiva de João diante das agressões sofridas no colégio. O Bar Mitzvah fora a primeira festa que ele tivera propriamente na vida e nasceu de uma ideia do pai de integrar o filho na escola em que estudava, onde todos faziam Bar Mitzvah aos treze, e festejar seu aniversário com toda a classe no salão do edifício onde morava um cunhado. A festa de João não foi feita em um hotel de luxo, como de costume, mas no salão de festas de “um prédio que não tinha elevador nem porteiro”, onde “não havia mais que um bolo de chocolate e pipoca e coxinhas e pratos de papel” (p. 11-12). As diferenças entre os filhos de judeus ricos e o de um cobrador de ônibus estão dispostas lado a lado, por comparação. Uma delas está no convite.

> Nas cerimônias de Bar Mitzvah os convites eram impressos em gráfica, em papel-cartão dobrado, com um laço e tipologia dourada, o nome dos pais do aniversariante, um telefone para confirmar a presença, o endereço para entrega de presentes. Os de João eram caseiros, feitos com papel-ofício, dispostos num envelope de cartolina, escritos em caneta hidrocor. (p. 20).

A festa do aniversariante indesejado demonstra não só como a violência pode partir dos descendentes dos exterminados, mas como ela pode incorporar o estatuto de dominação da luta de classes. O abismo social brasileiro, na Porto Alegre dos anos 1980, é evidenciado na convivência entre dois personagens de origens díspares, o filho de comerciante, e João, o filho do cobrador. São indivíduos que encarnam a desigualdade brutal existente num país cuja imagem, comparada por Francisco de Oliveira a um ornitorrinco, encerra disparidades econômicas, sociais e políticas, nas quais coexistem estruturas modernas e pré-modernas que se alimentam mutuamente para a perpetuação do subdesenvolvimento[150].

> O ornitorrinco é uma das sociedades capitalistas mais desigualitárias – mais até que as economias mais pobres da África que, a rigor, não podem ser tomadas como economias capitalistas –, apesar de ter experimentado as taxas de crescimento mais expressivas em período longo; sou tentado a dizer com a elegância francesa, *et pour cause*. As determinações mais evidentes dessa contradição residem na combinação do estatuto rebaixado da força de trabalho com dependência externa. (OLIVEIRA, 2003, p. 143).

Oliveira desenvolve uma teoria na qual o subdesenvolvimento deixa de ser enxergado como estágio de uma cadeia evolutiva até o pleno desenvolvimento, mas como uma forma mesma do desenvolvimento capitalista nas ex-colônias periféricas, que atuam no fornecimento de subsídios para a acumulação de capital nos países centrais. O “atraso” não seria um estado a ser superado; ele propicia o rebaixamento da mão de obra e serve à acumulação de capital das classes altas, no Brasil, e dos países avançados, em escala mundial.

---

[150] Celso Furtado, nos anos 1960, já compreendia o subdesenvolvimento não como uma etapa, mas como uma condição inerente ao próprio sistema, derivado da penetração de modernas empresas capitalistas em estruturas arcaicas. Desenvolvimento e subdesenvolvimento seriam indissociáveis. (RICUPERO, 2011).

Esse estado estruturado seria fundado por imbricações entre "[...] agricultura de subsistência, sistema bancário, financiamento da acumulação industrial e barateamento da força de trabalho nas cidades [...]" (2003, p. 130), onde a informalidade reforça o rebaixamento do custo de produção do trabalho.

A conversa com o pai de João, diante da televisão ligada, faz brevíssima contextualização de um universo de pobreza por meio do programa de auditório no qual "a plateia ia pedir dinheiro, gente banguela, cega, surda, cheia de feridas e queimaduras" (p. 17), e diante do qual o cobrador de ônibus questiona o absurdo de haver tanta gente abandonada à própria sorte, exibida pelos canais de televisão. "Você não acha que é um país de merda? Que aqui só se faz merda? Que só tem gente de merda aqui?" (p. 17). A aparência do prédio onde morava com o filho era modesta, com paredes descascando e fios à mostra. E sua reclamação antecede o questionamento, feito ao narrador, sobre a punição que seu filho recebera por tentar participar de um universo de ascensão social a que ele não pertencia.

Bauman chama a atenção para a desigualdade que grassa na pós-modernidade numa escala global e, também, nacional ou interna aos países. Nesse contexto, a distância entre ricos e pobres aumenta desenfreadamente em uma escala progressiva, da qual derivam o erro, a iniquidade e a injustiça. As sociedades se reproduzem por meio do jogo da oferta ao consumidor e do consumo, o que exclui os pobres desse universo, relegando-os à exploração ou, ainda, ao "exército de reserva" da mão de obra. O elevado grau de escolha pessoal que aqui atribuímos à pós-modernidade não seria, portanto, privilégio de todos, mas dos mais ricos, mais propensos a usufruírem dessa liberdade.

> A nossa sociedade 'moderna tardia' (Giddens), 'moderna reflexiva' (Beck), 'surmoderne' (Balandier), ou – como prefiro denominá-la – *pós-moderna* é marcada pelo descrédito, escárnio ou justa desistência de muitas ambições (atualmente denegridas como utópicas ou condenadas como totalitárias) características da era moderna. Dentre tais sonhos modernos abandonados e desesperançados, está a perspectiva de suprimir as desigualdades socialmente geradas, de garantir a todo indivíduo humano uma possibilidade igual de acesso a tudo de bom e desejável que a sociedade possa oferecer. Mais uma vez, tal como nas etapas iniciais da revolução moderna, vivemos numa sociedade cada vez mais polarizada. (BAUMAN, 1998, p. 195).

Contudo, inverte-se a relação de poder entre João e o protagonista no colégio laico, onde este último passa a ser a minoria. Passamos de um conflito no qual existia a dimensão social para outro de natureza étnica ou ética, antissemita, quando o romance evidencia a identidade traumática entre o presente vivido pelo narrador e aquele atravessado pelo avô no passado. A percepção subjetiva, como vimos pela categoria do realismo traumático, faz submergir uma relação viva e intrínseca com o tempo vivido e estabelece a interioridade como determinante do destino dos personagens. João sai de cena e resta para o narrador a superação de sua angústia pela narração de suas memórias.

Nessa direção, o romance de Laub seria indício de uma tendência que remonta ao romance moderno, examinada por Lukács como "privatização da história", na qual os conteúdos históricos não surgem da compreensão do nexo entre a história e o presente, mas, ao contrário, do repúdio do presente histórico. A representação da História surge como meio de expressar esteticamente a subjetividade de forma mais adequada do que com um material do presente. "O que importa é que esse tratamento da temática histórica, por um lado, expressa o sentimento geral de toda uma época em relação à vida e, por outro, acarreta necessariamente um *empobrecimento* do mundo figurado." (2011, p. 283).

De modo fragmentado e subjetivo, entretanto, vemos pedaços de nacionalidade emergirem na representação, não no sentido de uma "identidade brasileira" impossivelmente homogênea, mas de uma realidade específica de subdesenvolvimento que aparece na conformação do cenário que recebe o avô imigrante e cuja conjuntura propicia o alcance, por parte de seus descendentes, de posições privilegiadas num país feito de desigualdades brutais. Nesse sentido, o romance de Michel Laub permite o reconhecimento de condições históricas locais que nos possibilita, por sua vez, realizar uma interpretação na qual nacional e universal coexistam.

Michel Laub seria um escritor brasileiro que se alinha à concepção de literatura como "prática universalizante", de acordo com Perrone-Moisés (2007), que relativiza a nacionalidade do autor e pratica uma intertextualidade internacional. Não sofreria da "angústia de influência", que Harold Bloom (1991) encontra na inevitável recriação na tradição, envolta em angústias e débito advindos da inevitabilidade da influência e, até mesmo, de sua negação na busca

por uma poética única. Pelo contrário, demonstra reverência para com suas fontes de inspiração e representação, todas elas judaicas, empregadas no plano do estilo e do tema para a construção imaginativa dos campos de concentração.

Evidentemente, essa premissa também pode relacionar-se ao contexto de mundialização da produção e consumo literário, como podemos inferir pelas traduções de *Diário da queda* e pelas expectativas de sua recepção nos mercados inglês e alemão, entre outras possibilidades, todas elas visando países centrais ou desenvolvidos. Nesses lugares, a temática do Holocausto atua no sentido de proporcionar uma certa irmandade literária transnacional que, contudo, pode resvalar para uma concepção eurocêntrica de "história universal da humanidade", reforçada pela busca de referências entre seus "pares" estrangeiros, em vez de estabelecer um diálogo com escritores brasileiros que dessem um sentido de tradição livre de dependência. (CANDIDO, 2011).

Diário da queda seria, portanto, um romance que demonstra uma intencionalidade de se expressar para além do específico nacional e centrar-se na memória de destinos individuais que tentem traduzir grandes tragédias universais. Mas o Brasil, em sua materialidade, aparece novamente pelas frestas, como o menino pobre que tenta festejar um Bar Mitzvah para conquistar a simpatia dos colegas ricos que o desprezam.

4 CONTRADIÇÕES DA MEMÓRIA, DO NACIONAL E DO UNIVERSAL

Entendemos a pós-modernidade e o pós-modernismo como conceitos fundados na contradição que nomeiam, respectivamente, um estado de coisas social e político e uma dominante cultural. A pós-modernidade estaria relacionada à emergência das sociedades de consumo, às tecnologias de informação, às transformações na divisão internacional do trabalho e à globalização, entre outros aspectos. Já um pós-modernismo se define pelo descentramento, heterogeneidade e abertura, que acarretam transformações nas formas de cultura. O pós-modernismo seria decorrente das alterações na percepção de identidade e temporalidade, da recusa a metanarrativas e discursos totalizantes, da dissolução de fronteiras nos discursos teóricos e dos gêneros e estratificações de cultura.

> So, once again, here are some more words accruing to our family of words about postmodernism: historical and epistemic self-reflexivity, anxiety of self-nomination, a polycromic sense of time (linear, cyclical, sidereal, cybernetic, nostalgic, eschatological, visionary times are all in there), massive migrations, forced or free, a crisis of cultural and personal identities.[151] (HASSAN, 2001, p. 6).

A contradição residiria na percepção de que um pós-modernismo seria igualmente feito de ruptura e permanência, assim como uma pós-modernidade pode significar, em vez de uma ordem social nova, um desenvolvimento ulterior da modernidade que lança contra ela alguns de seus pressupostos. Por meio das perspectivas de Eagleton (1998) e Jameson (1985; 2007), entendemos o pós-modernismo no seu aspecto de continuidade pela reprodução de outros sistemas e estilos. Observamos que o pós-modernismo corre o risco de se tornar teoria de si mesmo e que, contrariamente a suas pretensões, pode se tornar tão pragmático quanto os sistemas totalizantes refutados por suas teorias.

[151] "Então, novamente, aqui estão mais algumas palavras que se acrescem a nossa família de palavras sobre o pós-modernismo: autorreflexividade histórica e epistemológica, ansiedade de autodenominação, um sentido de tempo policromático (simultaneamente linear, cíclico, sideral, cibernético, nostálgico, escatológico e visionário), migrações massivas, forçadas ou espontâneas, uma crise de identidades culturais e individuais." (Tradução nossa).

No percurso de nossas análises, contemplamos os pontos de vista de Linda Hutcheon, e embora discordemos de sua perspectiva de ruptura, enxergamos na “presença do passado” a contradição fundamental que caracterizaria tanto *Diário da queda* quanto *O sol se põe em São Paulo*, pela convivência entre ruptura e permanência. Seriam romances pós-modernistas em sentidos diferentes, assemelhados pelo resgate da memória individual e coletiva e pela presença de estilos e formas narrativas do passado literário, reaproveitadas no sentido da paródia. Histórias de imigração, abordam a crise de identidades pós-moderna e sua resolução em arranjos plurais e heterogêneos, híbridos e transculturais. Ao mesmo tempo, demonstram a permanência – ainda que transformada – dos pressupostos de universal e nacional.

Entendemos que o exame desses romances exige a consideração de que a pós-modernidade ou o pós-modernismo não seriam fenômenos idênticos em todos os lugares. O primeiro termo é entendido por Hassan (2001) como fenômeno onde localismos disputam espaço num sistema global desigual, feito de margens e centros. As tendências pós-modernas existem, portanto, propriamente em países desenvolvidos como Estados Unidos, Alemanha e Japão. Em países periféricos, uma pós-modernidade chega ao convívio entre atraso e progresso característico das nações latino-americanas. Nesses contextos, a permanência se exprime do ponto de vista material, nas relações de dependência e no atraso socioeconômico que podem originar representações da desigualdade e da violência como temas pertinentes.

Ainda, a disputa na pós-modernidade entre centros e margens pode suscitar a resistência, de um ponto de vista etnocêntrico, do universal, em convivência com sua concepção descentralizada ou excêntrica. A permanência do nacional consiste em derradeira contradição, adensada quando examinada em romances pretensamente universalistas. Veremos como esses traços de continuidade se manifestam nos dois romances em questão, enquanto esforço de síntese do trajeto empreendido neste trabalho.

4.1 A PRESENÇA DO PASSADO

A “presença do passado” seria uma tendência contraditória que instala e subverte os conceitos que desafia, como os de centralidade, totalidade e fechamento, no sentido de mostrá-los como construtos humanos (HUTCHEON, 2004). Se o retorno ao passado da arte e da sociedade pode ser pensado como aquilo que vincula os textos pós-modernos a uma historicidade, por outro lado, o reaproveitamento nostálgico de formas estéticas do passado pode gerar uma representação desistoricizada que perde vínculo com o contexto original que exprime, ao mesmo tempo em que significa um distanciamento do presente social e político na arte (JAMESON, 1985; 2007).

Esses dois pontos de vista antagônicos foram contemplados nas análises de *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda*, enquanto romances pós-modernos onde a “presença do passado” é evidente de dois modos: na presença de formas e temas do passado literário, de modo intertextual e estrutural, e, no interior desse resgate, na persistência do realismo enquanto estilo literário formal. Ambos são romances narrados em primeira pessoa que se voltam ao resgate da memória, individual e coletiva, de modo a ressignificar questões do presente, literárias ou subjetivas. Essas memórias de imigrantes evocam não apenas um outro tempo, mas um outro lugar, de onde vêm as fontes que alimentam e caracterizam esses romances como transnacionais.

4.1.1 A permanência do passado literário

As análises de *Diário da queda* e *O sol se põe em São Paulo* demonstraram, em síntese, diferentes características de um pós-modernismo literário, sobretudo pela permanência de temas e formas da prosa modernista, do romance moderno e de narrativas populares. Nesse sentido, exprimem como o pós-modernismo se distinguiria do movimento anterior justamente por abandonar o princípio de ruptura com formas tradicionais, ou por reinventar o sentido da inovação como desvio no interior de continuidades.

É possível assinalar, na narrativa de *O sol se põe em São Paulo*, características pós-modernas como o descentramento narrativo e identitário, a

paródia autorreflexiva, a metaficção e o entrecruzamento de gêneros. Permeia o texto uma consciência sobre o fazer ficcional como feito de imaginação e linguagem, numa literatura desvinculada da ideia de obra fechada, aberta à ressignificação, numa concepção autônoma de literatura em suas possibilidades de interpretação. O enredo abriga um sistema complexo de metáforas – contaminação, amputação, céu e inferno – dentre as quais se destaca a sombra como elemento transcultural e metáfora estruturante da obscuridade de sentido.

A defesa dessa obscuridade se relaciona àquelas da imaginação e da indistinção entre arte e vida, que origina a tese de literatura como subversão da racionalidade. A epígrafe do romance prenuncia sua concepção metaficcional, onde uma segunda narradora-testemunha é forjada para reduplicar a ambiguidade de sua narração. A estrutura em *mise en abyme* e a trajetória de escritura do protagonista adicionam elementos de sentido que tornam multifacetado o enredo de *O sol se põe em São Paulo*, uma narrativa-dobradura que se constrói pelo desdobrar de facetas que ocultariam a totalidade de uma experiência imaginada, sem que cheguemos a uma versão primeira ou integral, a folha aberta que denunciaria a origem.

Diário da queda mostraria a abertura da forma romance na prosa brasileira pós-moderna, como apontado por Santiago (1989b), ao ser híbrido de diário ficcional e romance memorialista. A indistinção com o gênero autobiográfico pode associá-lo a uma forma de autoficção, o que aproximaria o romance de formas próprias do pós-modernismo. A subjetivação da memória histórica seria outro traço comum no caso brasileiro, quando o passado coletivo abre espaço para espelhamentos no plano individual. O resgate da memória em *Diário da queda* se faz de modo transgeracional, no sentido de transmissão de uma memória traumática, como recorte que ampara a sobreposição da experiência do avô à do narrador durante sua adolescência, numa atualização da catástrofe do Holocausto.

A memória interditada do avô e a reflexão do narrador sobre Auschwitz, em *Diário da Queda*, são construídas por meio dos relatos autobiográficos e da reflexão de Primo Levi, cuja paródia contribui para a composição dos detalhes da vida nos campos de concentração e da biografia do avô suicida. A rede estabelecida com outras referências intertextuais, não ficcionais, ajuda a compor uma história plausível e a ancorar o texto literário numa ilusão de realidade, como

acontece com a relação com os textos filosóficos de Adorno ou Hannah Arendt. O emprego de elementos autobiográficos diz respeito à necessidade de verossimilhança, e a explicitação entre ficcional e não ficcional nos leva a associar o romance à forma tradicional do romance autobiográfico.

A despeito do enredo não linear, *Diário da queda* é um romance que chega ao fechamento de suas tramas centrais, das quais extrai o sentido de superação da inviabilidade da experiência humana encerrada no trauma do avô. Assim, a narrativa de Laub se distingue do romance de Carvalho quanto ao sentimento de confiabilidade naquilo que está sendo contado. Aproxima-se do memorialismo modernista, fragmentado, subjetivo e de linguagem coloquial, ainda dotado de coerência. Além disso, embora o narrador de Laub exponha os desacertos de sua interioridade, a história se desenvolve de modo a ensejar a reconciliação íntima do narrador com seu passado, numa trajetória que conduz ao aperfeiçoamento de modo semelhante aos romances de formação modernos.

Embora traga consigo o pastiche enquanto tema, *O sol se põe em São Paulo* é feito de paródias de textos literários e artísticos que mantêm entre si relações complexas. As fontes seriam subvertidas ou deglutidas, numa estratégia na qual se busca, ao mesmo tempo, devorar o outro cultural e instituir a originalidade no interior da cópia. A contaminação acontece no plano estrutural e temático, além de dizer respeito a convicções compartilhadas com os escritores de que Carvalho se alimenta, como a admiração pelo teatro, a fusão entre arte e vida ou o elogio da sombra. Todos esses elementos, entre outros que exploramos, são submetidos a uma narrativa metaficcional onde a temática amorosa dá lugar à honra e à vingança, num redirecionamento das fontes originais.

A presença do modernismo acontece por meio de referências consagradas – Valéry, Borges, Tanizaki, Mishima, Brecht – e pela convicção de se de fazer uma literatura de vanguarda. Conforme Hutcheon (2004), a metaficção contemporânea seria um extremo da autorreflexão modernista, de onde se origina o questionamento da natureza das representações. A associação com o alto modernismo, pela intenção hermética e autônoma, também guarda o propósito de universalidade. Mas Carvalho rompe o pressuposto erudito do alto modernismo ao conduzir, para o interior de *O sol se põe em São Paulo*, temas e andamento de romances populares, sentimentais ou

folhetinescos, acrescidos da presença do melodramático. A trama paradoxal do romance transita entre a baixa e a alta cultura, o passado literário e o pós-moderno, numa literatura que encerra muitos dos paradoxos do pós-modernismo.

Cada qual a seu modo, *Diário da queda* e *O sol se põe em São Paulo* são romances pós-modernistas tributários do passado literário, sobretudo do modernismo. Além disso, evidenciam as transformações no estatuto do narrador contemporâneo, cuja dificuldade de apreender e contar sua experiência, ou de outrem, num mundo desintegrado, é patente. Essa impossibilidade convive com a necessidade de situar o narrado num passado, social e histórico, ainda que duvidoso ou imaginado. Para além do estabelecimento de mais uma contradição, a presença do realismo suscita uma discussão a respeito de permanências estéticas que respondem a necessidades ou anacronismos existentes no interior de sistemas literários, como o caso brasileiro ou periférico, cujo estatuto próprio demanda atenção.

4.1.2 A permanência do realismo

Ambos os romances analisados trazem propostas literárias que se distanciam de uma representação realista. *O sol se põe em São Paulo* é centrado na discussão sobre o literário e os desafios e possibilidades da narração – para a qual a história contada seria pretexto. *Diário da queda* parte de um grande drama histórico para narrar seus efeitos traumáticos nas subjetividades dos personagens. Apesar disso, encontramos nesses romances resquícios de realismo enquanto representação de realidades cotidianas e suas localizações de tempo e espaço, ou de uma narração preocupada com a representação dos indivíduos numa realidade ficcional plausível do ponto de vista social e histórico.

O sol se põe em São Paulo reflete a decadência do narrador tradicional, que surge da deterioração da experiência desde a modernidade e consequentemente, da capacidade de contá-la inteira diante do desmonte de sua integridade e dos valores de sabedoria a ela vinculados. Carvalho chega a apresentar a rememoração como aquilo que presentifica o ausente e, assim,

torna-se rastro contra seu esquecimento. Mas seu romance problematiza o testemunho, questiona a relação entre a realidade e a ficção, constrói identidades duplas para seus personagens e corporifica uma reflexão sobre os desafios inerentes ao ato de narrar. Impõe-se uma distância entre narração e experiência ficcional pela presença do narrador-testemunha em primeira pessoa, não por acaso um escritor que, semelhante ao narrador pós-moderno de Santiago (1989a), conta enquanto "puro ficcionista". A incerteza resulta como efeito de sentido, deixado em suspenso entre a verdade e a mentira, numa atitude oposta à confiabilidade.

Diário da queda tem como ponto de partida o silêncio do avô e a escrita de um mundo ao contrário que expressa a memória traumática ao personagem. Ele demonstra o impasse que cerca o narrador contemporâneo desde Adorno (2012), diante da pobreza de experiência que restou depois da guerra. A rememoração do Holocausto se desdobra na tensão entre a impossibilidade e a necessidade de sua representação. O relato de Auschwitz é feito por meio de textos não ficcionais que não somente o representam, mas contribuem para o tratamento de temas como o antissemitismo, o extermínio e a banalidade do mal. A perspectiva subjetiva do narrador associa as esferas individual e coletiva para reviver literariamente o Holocausto, em cuja representação se interpenetram o histórico, o intertextual, o autobiográfico e o ficcional.

A representação intimista ou metaficcional não implica um banimento do real do texto literário, mas a permanência de formas de realismo transformadas que, como afirma Schøllhammer (2012), seriam parte do pós-modernismo como retomada de formas figurativas abandonadas pelas vanguardas. Entendemos realismo aqui tanto em sua concepção formal, no sentido de representação objetiva conforme Watt (2009), quanto na direção dos resquícios de uma representação social integrada ao literário tal como pensada por Lukács (2009).

No romance de Bernardo Carvalho, o realismo formal, topográfico e temporal, destaca-se na viagem do narrador ao Japão, quando os espaços de Osaka, Koyasan e Tóquio são descritos quase etnograficamente. A representação de forças sociais surge na Osaka do pós-guerra, quando vemos a decadência de famílias outrora abastadas ou tradicionais, a riqueza de clãs ligados ao mundo rural e industrial, a sujeição dos filhos de famílias pobres, ou a marginalização de uma casta de párias. A narrativa da guerra é verossímil do

ponto de vista histórico, na representação de uma sociedade empobrecida e ultranacionalista que sacrificou seus jovens nas frentes de batalha.

A barbárie é ponte para o presente e ressurge na ambientação da cidade de São Paulo como metrópole violenta e hostil, sitiada pelo tráfego caótico e pelo crime organizado. Por essa razão, chegamos a afirmar que o romance evoca um realismo esfarrapado ou discursivo na figuração das contradições da sociedade brasileira e japonesa, do presente e do pós-guerra, na interpenetração de suas forças dinâmicas e na sua integração aos destinos individuais dos personagens.

A presença do realismo, em *O sol se põe em São Paulo,* pode ser explicada pelo seu potencial atrativo que, como as narrativas populares, pode envolver o leitor numa trama complexa e contraditória que coloca a experiência do real como secundária à reflexão sobre a ficção enquanto artefato de linguagem. Como sabemos, Carvalho (2010) usa as convenções do realismo literário para questioná-las naquilo a que Schøllhammer (2012) chamou de realismo afetivo, uma forma pós-moderna onde se atingem as fronteiras entre realidade, representação e subjetividade, para enfatizar a capacidade da literatura de agenciar experiências perceptivas próprias.

A preocupação com uma representação mais próxima do real, que suporte a percepção subjetiva de suas reverberações no íntimo dos personagens, é mais acentuada em *Diário da queda*. Nele, a posição social de seus personagens é justificada no interior dos processos de ascensão da comunidade judaica e na desigualdade permanente na sociedade brasileira. Esses processos culminam no embate entre jovens judeus, usufruidores das médias e altas posições sociais, e um jovem filho das classes subalternas. O avô imigrante e o gói João são submetidos em contextos distintos a forças sociais de dominação numa sociedade dividida entre ricos e pobres.

O extermínio de judeus, o suicídio e a violência escolar são elos da história contada no romance de Michel Laub. A catástrofe de Auschwitz é reencenada no plano de enredo e linguagem com o efeito de um real que se apresenta pelo choque, o que faz com que Schøllhammer (2012; 2013) caracterize o romance pela categoria de realismo traumático, na qual o real é percebido em seus elementos de trauma. Inacessível à experiência, o real aparece na forma de representação simbólica, referencial e simulacral, marcada simultaneamente pelo limite da representação e pelo indício dessa impossibilidade. Em *Diário da*

queda, a presentificação da memória coletiva deixa de se enlaçar a um sentido histórico profundo para se transformar em fardo psíquico, subjetivo e individual, que apenas entreabre seus olhos ao presente.

De todo modo, a abordagem de um tema relevante na História ocidental pode ser atraente a leitores que acreditam ter essa história se passado com o próprio autor. Embora o autor rejeite a definição de autoficção, a aproximação do romance com esta forma pode criar a ilusão de que a história ali contada foi "baseada em fatos reais". A ambiguidade criada entre narrador – protagonista - autor pode atrair o cada vez mais amplo público de biografias e autobiografias, como gêneros de alta rentabilidade editorial.

Esse fenômeno é reconhecido por Galvão (2010) como preenchimento de uma lacuna deixada pelo romance pós-moderno: a narração de uma vida que cumpra satisfatoriamente funções psicológicas e sociais valiosas para os leitores. Ainda, a sugestão de autobiografia relaciona-se à situação do escritor brasileiro como intelectual midiático, num cenário onde proliferam os modos de divulgação não apenas de literatura, mas também da *persona* dos escritores (RESENDE, 2008; SANTIAGO, 2004).

De modo geral, o interesse pelo realismo reflete a preferência existente no mercado literário por obras que permitam um contato com realidades sociais, culturais e históricas. Pellegrini (2009) afirma a acentuação da tendência realista[152] na produção brasileira nas últimas décadas, em convivência com outras possibilidades de expressão. O realismo teria eclodido enquanto articulação da representação do mundo concreto e da experiência individual, tendo seu embate com o "mundo hostil" como tema preferencial. Trata-se de uma convenção artística adequada ao romance que, entretanto, tornou-se motivo de repúdio, mas apesar disso persistiu na literatura de variadas formas, "[...] como corolário da persistência do mesmo 'mundo hostil' que lhe deu origem." (PELLEGRINI, 2009, p. 14).

> Assim, o tema do Realismo se vincula na entrada do século XXI intimamente com as questões das condições representativas na

[152] O realismo é entendido pela autora como conceito estético que opera uma refração da realidade, e não uma cópia ou imitação. "Ou seja, não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, de refração – esse é o termo que proponho –, no qual seu conteúdo é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas e políticas." (PELLEGRINI, 2009, p. 22).

> contemporaneidade e às respostas da literatura a um regime estético profundamente ligado à crise e ao questionamento do conceito de representação. (Schøllhammer, 2012, p. 130).

O modernismo introduzira a apreensão dos estados de consciência e da percepção subjetiva do mundo social. A ilusão de transparência foi dissipada pela reflexão sobre a natureza das representações. As guerras contribuíram para a destruição da ilusão de representação total. Todavia, o realismo continua necessário na forma de refrações – decomposição, fragmentação, atomização – e, a despeito de seu questionamento e do acirramento de incertezas nas postulações pós-modernas, o realismo resistiu, ainda que oculto de diferentes formas. Ele ressurge na medida em que se representam as relações entre o social e o pessoal, como um modo de compreensão estética do mundo social e das formas artísticas, mutáveis historicamente.

> O ponto a reter aqui é que, talvez justamente pela exacerbação desses aspectos, o realismo, saindo pela porta da frente, volta sempre pela dos fundos, como um modo – uma forma – de se impor ao sujeito como presença inescapável, representação da existência concreta do mundo, mesmo como simulacro. (PELLEGRINI, 2009, p. 34).

O realismo retorna como afirmação do poder do mundo sobre a criação, ainda que despido de postura libertária ou sentido coletivo, da profundidade que assinala a integridade do sujeito como potência. Ressurge refratado, sintoma de um estado de coisas onde a violência, o choque e mesmo a barbárie se tornam estratagemas estéticos. De todo modo, manifesta a persistência desses fenômenos de desagregação do mundo hostil que não deixaram de assombrar o escritor. Acreditamos que essas motivações estejam presentes em *Diário da queda* e *O sol se põe em São Paulo*, como romances que possibilitam uma discussão em torno da permanência e da transformação do realismo.

Apesar da busca de temas e situações ambientadas em lugares distantes ou voltados para a esfera íntima, a persistência do realismo nos romances estudados pode revelar como a existência do atraso nacional afeta o escritor brasileiro, ainda instigado a escrever sobre os temas da exclusão, desigualdade, crime e violência, que revelam a urgência “[...] em relacionar a literatura com os

problemas sociais que assolaram a história recente do Brasil." (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 145), ainda que em segundo plano[153].

4.2 CONTRADIÇÕES DO NACIONAL E UNIVERSAL

A percepção de permanências nos dois romances contemporâneos brasileiros aqui estudados nos leva a articular a temática do universal e do nacional diante do desafio a noções totalizantes e da emergência de concepções híbridas de cultura e identidade. A ideia de transculturação, na medida em que encerra as trocas culturais como conflituosas e desiguais, surge como síntese precária, diante da permanência – ainda que transformada – de prerrogativas universalistas na produção literária. Por fim, constatamos a permanência do nacional pela representação da violência e da desigualdade social como especificidades de nossa sociedade, cujo estatuto subdesenvolvido acentua as contradições de uma literatura pós-moderna brasileira.

Nesse cenário, Bosi (2001) pensa a produção contemporânea a partir de dois eixos centrais e opostos – forma contrária à multiplicidade de Resende (2008) –, que resultariam nos estilos de hipermimetismo e hipermediação. O hipermimetismo consistiria na exposição crua de seus conteúdos e sofreria a influência de uma literatura vendável, onde formas brutalistas da realidade nacional fazem as vezes de recurso estereotipado e de apelo ao entretenimento. A forma oposta seria um fenômeno da cultura globalizada, a hipermediação do pós-moderno "[...] feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes." (BOSI, 2001, p. 173).

A abordagem dicotômica de Bosi talvez não seja suficiente para abarcar a diversidade da produção atual, mas podemos associar os romances *O sol se*

[153] Em palestra recente na Feira Literária de Paraty, Carvalho afirmou não se interessar pelas demandas dos leitores, ou aquilo que eles querem ler. "O que eu quero é fazer minha literatura" (VIANA, 2016, s.p.). E refuta a afirmação do biógrafo Benjamin Moser, de que não se deve subestimar o público brasileiro: "Você [Moser] diz que 'o público não é burro', que 'a gente não pode partir desse pressuposto'. Claro que pode! O Brasil é um país de analfabeto e um país onde se passa fome: então não escreva livros; plante tomate." (VIANA, 2016, s.p.).

põe em São Paulo e *Diário da Queda* à segunda tendência, mais próximos de uma literatura criticada pelo autor como acumulação de estilos e discursos que se afastaria de uma consciência estruturante estável. Apesar de estarem mais vinculados a uma literatura universalista, os romances de Michel Laub e Bernardo Carvalho não se afastam necessariamente de seu lugar de origem e, em maior ou menor grau, representam como derradeira contradição a persistência de uma realidade material específica, a brasileira, ainda que estejam desvinculados de um propósito empenhado de literatura.

4.2.1 A permanência do universal

Talvez os romances *Diário da queda* e *O sol se põe em São Paulo* se aproximem das percepções de Machado de Assis (1992) a respeito de uma literatura brasileira capaz de se voltar a temas da sociedade civilizada ou urbana e que mesmo poderia ser ambientada em lugares distantes, sem que isso despisse o escritor de sua identidade como homem de seu tempo e de seu país. Jorge Luis Borges guarda posição semelhante, ao considerar que uma literatura nacional não deve se diferenciar pelos temas locais, mas pelos traços de sentimento e cultura que lhe denunciam uma origem, considerando que a recorrência a uma tradição universal pode enriquecer literaturas locais. “Creo que si nos abandonamos a esse sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.”[154] (BORGES, 1980, p. 223).

A percepção de universalidade, para esses dois escritores, ainda era essencialmente eurocêntrica, enquanto centro emissor dos princípios de uma cultura ocidental. “Ser universal, para ambos, é sobretudo ser ocidental, o que é perfeitamente coerente com o fato de que a própria valorização do universalismo é um traço da cultura ocidental.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 93). Apesar de seu questionamento pelas teorias pós-coloniais, afirmamos que esse critério

[154] “Creio que se nos abandonarmos a esse sonho voluntário a que se chama de criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores.” (Tradução nossa).

etnocêntrico, ampliado no sentido dos Estados Unidos, ainda resiste nos estudos literários e na crítica contemporânea, como podemos perceber na leitura de artigos recentes como o de Luisa Frey (2013), que aponta a tendência de produção de uma "literatura urbana e universal" entre escritores brasileiros contemporâneos[155].

> Menos realista e mais ensimesmada, poderia-se pensar que a literatura contemporânea também é menos politizada. A geração atual está, de fato, menos interessada do que a anterior em questões explicitamente políticas, como desigualdade social e ideologia. Os escritores mais jovens eram muito novos quando a ditadura militar chegou ao fim, nos anos 1980, e a luta pela liberdade tomou conta da sociedade brasileira. (FREY, 2013, s.p.).

De acordo com a autora, haveria na ficção recente a predominância da ambientação urbana ou até de espaços pouco identificáveis como nacionais. "Os jovens autores são menos preocupados com a identidade nacional." (FREY, 2013, s.p.). Em romances comumente narrados em primeira pessoa, o foco dissociar-se-ia dos aspectos históricos e sociais brasileiros, que poderiam resistir em segundo plano, para voltar-se à subjetividade e para o cotidiano próximo daquele que narra. Observa-se o fenômeno de profissionalização dos escritores, que percorrem eventos literários ou fazem uso das redes sociais para promover seus textos. A preocupação com a qualidade dos textos e com a variação dos temas faz com que esses escritores tenham mais chances num mercado literário globalizado, a partir do momento em que se produz uma literatura sintonizada com aquelas de grande produção.

Bernardo Carvalho e Michel Laub produzem literatura num contexto em que hierarquias e escalas de valor foram redimensionadas pela globalização dos últimos decênios do século passado, além de surgirem ou se afirmarem novos mecanismos de legitimação do trabalho do escritor, "[...] dependente cada vez mais do mercado (grandes grupos editoriais), do marketing cultural (valiosos prêmios e prestigiosas festas literárias), das novas mídias (blogs, Twitter), além de bolsas concedidas por instituições nacionais e internacionais." (RESENDE,

[155] São mencionados *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, e *Diário da queda* como exemplos dessa ficção "urbana e universal" na categoria de autoficção. Outros autores seriam Carola Saavedra e Daniel Galera.

2008, p. 204). O sentido etnocêntrico de universalidade é desafiado no seu descentramento em direção a produções culturais de países de menor prestígio[156] econômico e político, num momento em que hierarquias e escalas de valor no campo artístico são redefinidas em sentido global.

O Holocausto é representado em *Diário da queda* como tragédia ao mesmo tempo local e universal, cuja especificidade judaica se transportou no interior da cultura ocidental para comunicar uma catástrofe humana de dimensão global, como aquilo que atesta a inviabilidade de vida humana em todos os tempos e lugares. Ao realizar o corte espacial e temporal que permite a atualização do conflito em contexto local – no qual a permutação da dominação retira uma motivação unívoca ou determinada –, dá-lhe conotação de exemplar da mesma inviabilidade de experiência. Deve-se observar que, além de marco da História contemporânea, a perseguição nazista originou fluxos imigratórios relevantes que corroboraram a imagem do judeu como parte de uma população transnacional e, portanto, paradigma do estrangeiro e da desterritorialização e reterritorialização dos movimentos migratórios contemporâneos.

Ao combinar a pesquisa de narrativas e fontes internacionais a uma fabulação que ressignifica a experiência dos campos, o romance torna-se parte de um imaginário universalmente compartilhado sobre o Holocausto. A falta de nome próprio dos personagens propicia tanto a projeção do leitor em destinos trágicos quanto uma identidade com o autor, em vários lugares do mundo. As relações familiares e o conflito geracional podem ser semelhantemente considerados temáticas humanas universais, assim como a abordagem do mal de Alzheimer e do alcoolismo, como distúrbios que guardariam relação com um espírito temeroso ou angustiado de uma pós-modernidade – ou hipermodernidade –, quando a necessidade de se dotar de memória ressurge aliada ao futuro.

Enquanto o romance de Michel Laub adota uma perspectiva judaica amplamente abrigada no interior do pensamento ocidental pós-guerra, a prosa de Bernardo Carvalho se volta para a narrativa da Segunda Grande Guerra do

[156] Podemos pensar como exemplares as concessões do Prêmio Nobel de Literatura na última década, que além de escritores europeus ocidentais, premiou Svetlana Alexiévitch (Bielorússia), Alice Munro (Canadá), Mo Yan (China), Mario Vargas Llosa (Peru), Herta Müller (Romênia) e Orhan Pamuk (Turquia).

ponto de vista oriental. Esse desvio do olhar integra-se à estratégia diferencial de um romance brasileiro que se inscreve num “entrelugar” ao abrigar a alteridade quanto aos temas e fontes. Um traço caracterizador importante de *O sol se põe em São Paulo* é o fato de ele se passar em boa parte no Japão, entre as cidades de Tóquio, Osaka e Kyoto, como ambientação da trama de Michiyo e da busca do protagonista. Nesses espaços, desenrola-se uma trama inicialmente amorosa, que depois se revela de honra e vingança, de forte componente cultural, cuja concepção universal existe na medida em que abrigue a diferença.

O sol se põe em São Paulo enseja, a começar pelo título, o encontro com a alteridade do ponto de vista identitário e cultural. A intertextualidade com a arte e a literatura japonesas é o encontro realizado por meio do literário, quando o romance brasileiro – entendido como ocidental – vai de encontro ao oriental para dele extrair aquilo que é intrínseco ao humano: o desajuste e o fingimento como maneiras essenciais, e paradoxais, de realização. A metaficção, nas palavras do próprio autor, está de acordo com o que se entende por literatura na moderna tradição ocidental. Acrescido de seu reconhecimento como escritor sintonizado com essa tradição, temos a contradição de um escritor brasileiro que se projeta numa tradição dominante para, então, do alto dela, olhar para o outro.

A condição subdesenvolvida de São Paulo, como metrópole periférica, é ponto de partida da narrativa de *O sol se põe em São Paulo*, mas não é determinante para a estruturação da narrativa. Seriam também secundários aos conflitos e imposturas dos personagens de *Diário da queda* os contextos nacionais onde se deram os episódios de imigração e violência – ainda que relevantes, não ocupam o mesmo lugar reservado às reverberações de Auschwitz. Apesar disso, afirmamos que as representações nesses dois romances colocam questões nacionais em segundo plano, embora não deixem de abordá-las. Por isso, chamamos estes escritores de universalistas por, aparentemente, sintonizarem-se a um espírito global quanto aos temas e à composição transcultural.

Conforme Eckermann (1988), Goethe idealizara uma literatura universal aberta aos traços humanos e particulares, ou culturais, de literaturas orientais, comparáveis em excelência àquelas desenvolvidas na Europa ocidental. Apesar disso, os modelos ainda deveriam ser os gregos, aos quais a apreciação do

estrangeiro viria a acrescentar bons exemplos de como a poesia não teria fronteiras. A ideia de literatura mundial, de acordo com Ahmad, ressurgiu depois de um período de dominância de literaturas nacionais, dentre as quais sobressaíam aquelas de línguas europeias, especialmente o inglês. Apesar da abertura dos mercados editoriais e dos estudos culturais, apenas livros traduzidos em línguas globais – o inglês e o francês – podem realmente circular em âmbito global, senão são confinados ao "nacional". "The world market penetrates and dominates national and local markets; it does not abolish them, and selects from them a very small number of books that are worth translation and admission into the global circuits."[157] (AHMAD, 2010, p. 32).

Ainda que aberta a escritores de países subdesenvolvidos, uma República Mundial das Letras não chega a abolir sua hierarquia entre centros e margens, que muitas vezes coincidem com a ordem desigual, econômica e política entre os países e culturas na ordem global[158]. Os critérios de consagração se modificam, mas continuam a emanar de centros de influência, cuja imitação elevaria o escritor de uma literatura periférica. A escrita em língua portuguesa continua a ser um empecilho na sua promoção, e mesmo que produza uma literatura excêntrica – ou, no caso de *Diário da queda*, capaz de dialogar com judeus do mundo todo –, romances como os de Bernardo Carvalho e Michel Laub ainda ocupam um espaço restrito dentre um público estrangeiro, num momento em que uma alta literatura disputa e perde espaço com os *best-sellers* internacionais de alta vendagem.

A despeito das redefinições e tentativas de subversão, resistem os velhos paradigmas do nacional e do universal a pautarem as relações estabelecidas num sistema literário global. Porém, a ideia de transculturação nos ajuda a

---

[157] "O mercado mundial penetra e domina mercados nacionais e locais; ele não chega a abolí-los, e seleciona de um pequeno número de livros aquilo que merece tradução e admissão nos circuitos globais." (Tradução nossa).

[158] Por isso, em vez do chamado "paradigma existente", no qual a "literatura mundial" provém de uma combinação das "literaturas nacionais" das antigas colônias com os conceitos e métodos estabelecidos pelas metrópoles ou "centros do império", Ahmad (2010) propõe uma perspectiva alternativa, baseada em uma relação estabelecida entre dominados, ou seja, entre "Sul-Sul": "In my view, it should be possible to do 'world literature' primarily as a South-South relation: as a revamped, re-invented version of what once used to be called 'third world literature'". (AHMAD, 2010, p. 44). "Na minha visão, seria possível fazer 'literatura mundial' primeiramente enquanto uma relação Sul-Sul: como uma versão renovada e reinventada do que uma vez costumou ser chamada 'literatura de terceiro mundo'." (Tradução nossa).

perceber que a assimilação não é total ou passiva. Mesmo que voltada ao elemento estrangeiro, resulta em combinações heterogêneas que nos permitem considerá-la como síntese precária de uma tensão entre nacional e universal, por mostrarem como o elemento estrangeiro pode fundir-se ao nacional.

4.2.2 O transcultural como síntese precária

Segundo Hall (2011), a globalização pós-moderna e seus fluxos migratórios desencadearam transformações nas noções fechadas e homogêneas de identidades nacionais. A expectativa moderna de que os apegos ao nacional e ao local dariam ensejo a identidades mais universalistas teve de ceder a perspectivas mais variadas e contraditórias, como o fortalecimento de identidades locais ou a produção de novas identidades, ajustadas geralmente às minorias. Uma terceira possibilidade, entre o global e o local, já abordada neste trabalho, seria a tradução, conceito que descreve as formações de identidade carregadas de valores originais de um lugar que se conectam àqueles da terra estrangeira. “As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico.” (HALL, 2011, p. 89).

O sol se põe em São Paulo tematiza a crise de identidade e o hibridismo pós-moderno enquanto fenômenos que acarretam respectivamente a perda da ilusão de unidade do sujeito – e seu decorrente descentramento – e a concepção de identidades e formas culturais plurais. O narrador *yonsei* é apresentado como um indivíduo deslocado que não encontra para si identidade nem na cultura brasileira, tampouco naquilo que é nomeado como o seu oposto, a cultura japonesa de seus antepassados. Os simulacros da cultura dos imigrantes japoneses são comparados ao inferno, como expressão do incômodo subjetivo do narrador. O sentimento de desterritorialização, representado pela figura da amputação, acomete igualmente de modo negativo a imigrante Michiyo.

O pastiche de estilos arquitetônicos da cidade de São Paulo é somado à estranheza despertada pelas metrópoles japonesas, Osaka e Tóquio, por onde o protagonista perambula sem compreender os códigos culturais. A primeira

cidade é acrescida de seu caráter econômico e social díspar, feito do contraste entre extrema riqueza e extrema pobreza, do qual irrompe a violência que acua o personagem no interior da cidade sitiada. O romance mostra uma percepção de identidade desvinculada de pertencimentos locais ou nacionais e, nesse sentido, tematiza a perda de vínculo à ideia de nação como definidora de identidades.

O tema do desajuste é traduzido na figura japonesa do *burakumin*, uma casta de impuros banida de qualquer aceitação social. O pária é aquele que não encontra lugar para si no interior da sociedade, e de certa maneira todos os personagens centrais do romance são caracterizados dessa forma. Seu protagonista apenas encontra conforto para esse dilema quando aceita o hibridismo irreparável e irmana-se com indivíduos de todos os lugares, numa identificação de fundo global ou universal com uma "humanidade" onde alteridades se reconhecem.

Apesar dessa perspectiva conciliatória, enxergamos no desconforto dos personagens de *O sol se põe em São Paulo* questões identitárias relacionadas à assimilação e à aculturação próprias de uma representação transcultural, feita de combinações conflituosas e desiguais de culturas. Em termos literários, a transculturação preside à incorporação de pressupostos literários ocidentais e fontes orientais. O romance não se volta ao nacional como marca de diferença, mas ao Japão como o Outro do Ocidente, redirecionado a um sentido universalista. Os temas de Tanizaki e Mishima, uma vez transpostos para um romance brasileiro, corroborariam a percepção de Goethe diante da literatura chinesa que, apesar das particularidades culturais e linguísticas, representaria questões humanas comuns.

O problema de adaptação de imigrantes e seus descendentes, assim como as aculturações, assimilações e seus conflitos, é patente em *Diário da queda* como parte de uma literatura de pós-imigração. Desprovido de família, enquanto laço necessário com a cultura ancestral, o avô sofre os problemas de aclimatação, acentuados pela sua condição pobre. Após a sua morte, o pai busca no judaísmo e em suas associações um sentido para sua identidade, além de exercer o papel de transmitir seus valores ao filho. O pai exerce o papel de transmissor de uma cultura comum e constrói sua vida e de sua família no interior da comunidade judaica. O filho é aquele que rompe com essa transferência e

busca dolorosamente um caminho próprio para si, da rejeição do judaísmo até sua aceitação de modo transformado.

O sentido de preservação remonta à acepção original do termo diáspora, enquanto sobrevivência remota de um povo e de uma cultura até o retorno messiânico à terra prometida. O romance transita entre o sentido tradicional e o pós-moderno de diáspora, no qual as culturas desterritorializadas podem ser traduzidas em entrecruzamentos. Destacamos que aqui os contatos interculturais, dos quais resultam "identidades em dobradura", causam incômodo aos personagens, que ora são rejeitados pela sociedade (o avô), ora têm dificuldade em determinarem para si uma identidade (o pai), ora chegam a rejeitar o judaísmo para fazer uma busca própria, dolorosa e transformada, do sentido de uma tradução (o narrador-protagonista), em que as formações de identidade são carregadas de valores do local onde se está e daquele de onde se veio.

Diário da queda seria transcultural também quando dialoga com aspectos da religião e da cultura judaicas, dos quais guarda em si a importância da transmissão de uma memória comum para a manutenção de uma identidade. O diálogo intertextual vincula-se a um Ocidente consagrado a partir de um recorte específico, com escritores e intelectuais judeus, num reconhecimento que sugere uma conversa entre iguais a despeito de sua posição minoritária no interior de sociedades nacionais. Como também acontece a *O sol se põe em São Paulo*, o romance de Michel Laub mostraria uma tendência transnacional da prosa brasileira.

Nesse sentido, tanto o descendente japonês como o judeu mostram as dificuldades de se situarem em identidades locais, ao mesmo tempo em que projetam suas experiências de modo deslocado e híbrido. De todo modo, a experiência de deslocamento identitário dos protagonistas dos romances é essencialmente negativa, feita de conflitos e não pertencimentos até chegar à assunção de uma precária síntese. Ambos encontram na literatura um caminho para o encontro de si mesmos, desvinculados da ilusão de uma identidade estável e fixa no tempo.

Afirmamos que a assunção de uma identidade brasileira homogênea ou idealizada está fora de cogitação, ainda mais numa "literatura de imigrantes". Essa temática seria uma das tendências apontadas na prosa brasileira

contemporânea que, segundo Galvão (2010), para além da representação de grupos minoritários na sociedade brasileira, corresponderia a uma “voga internacional”. “Cabe observar que, na atualidade, esta tendência é uma das mais atraentes para o público do exterior, na figura do ‘romance étnico’, que a crítica rotula indevidamente de ‘pós-colonial’, última moda da indústria cultural cosmopolita.” (GALVÃO, 2010, p. 75).

Tendência editorial ou não, constatamos a representação híbrida de identidades e a afirmação de identidades brasileiras que se desenham cada vez menos conforme o nacional. O específico local surge, particularmente em romances universalistas, em frestas de representação, onde um contexto material emerge marcado pela permanência do subdesenvolvimento enquanto *brasilidade* possível, do ponto de vista cultural e social.

4.2.3 A permanência do nacional

Uma derradeira contradição se relaciona à permanência do nacional, em sempiterna tensão com o universal, enquanto resquício do modernismo conforme Harvey (2010), para quem a atitude universalista dominante cedia espaço à expressão do sentimento particular no sentido político, social e econômico. Nos romances estudados, o nacional não surge da representação de uma identidade brasileira, mas de uma brasilidade do ponto de vista material, da representação social e histórica que se entrevê em meio à representação universalista ou transcultural. Um convidado indesejado, mostra a face do subdesenvolvimento onipresente na experiência do cidadão e do intelectual brasileiro, contaminada pela pobreza e injustiça circundantes.

Diário da queda se passa sobretudo no Brasil, em três tempos, a imigração no pós-guerra, a adolescência durante a redemocratização e a contemporaneidade. Os dois primeiros contextos são aqueles que podem nos dar uma visão, fragmentada e breve, de uma sociedade autoritária e de cidades ainda provincianas que depois se desenvolvem e mantêm o abismo entre pobres e ricos. Esse cenário, como vimos, é enxergado de modo imaginativo e por meio

de outros textos, sob um ponto de vista subjetivo. A primazia conferida aos conflitos íntimos dos personagens permite o deslocamento de temas ligados ao Holocausto – a banalidade do mal e o antissemitismo – para a Porto Alegre dos anos 1980, sendo que a discriminação de fundo econômico é subjacente apenas num primeiro momento. A partir do momento em que o poder muda de mãos, dos jovens judeus para a turma de João, relativiza-se a luta de classes e prevalece a dimensão humana do conflito.

De todo modo, a contribuição mais importante do romance quanto à representação de um nacional seria o vislumbre da desigualdade e da segregação da sociedade, sendo que a posição social do narrador e de sua família é perfeitamente plausível com a trajetória ascensional de judeus na sociedade brasileira. A representação do Histórico apareceria de modo mais direto na narrativa da imigração judaica e é nesse momento em que há lampejos de uma sociedade brasileira antidemocrárica e antissemita, num período imediatamente posterior ao Estado autoritário de Vargas. Apesar disso, enfatizamos que esses aspectos são revelados em uma narração subjetiva, na qual cumpre papel importante a imaginação do narrador.

O sucesso obtido pelo avô e, depois, pelo pai, condiz com o percurso econômico dos judeus e fundamenta o estatuto de seus filhos no interior do colégio judaico. A perseguição a um gói demonstra a discriminação e fechamento ao mundo exterior entre membros da comunidade judaica, que remonta a suas experiências de antissemitismo e perseguição, praticadas aqui em sentido inverso. Além do sentido moral dessa inversão, subjaz a justificativa social para a dominação, e no romance existe tanto a caracterização do narrador como jovem pequeno-burguês de Porto Alegre, quanto de João como jovem pobre. João seria a figuração dos filhos das classes trabalhadoras que dependem de incentivos para estudarem em escolas que lhes dão a possibilidade de, eventualmente, ascenderem socialmente.

Daí a ideia de um nacional segregado, entre ricos e pobres, enxergado a partir do ponto de vista do narrador, como membro de um grupo étnico-social que ocupa classes sociais mais elevadas. Tanto o percurso ascensional da família do protagonista, quanto a permanência na pobreza de personagens como João e seu pai, chama-nos a atenção pela tematização da desigualdade estruturante da sociedade brasileira. A vida do narrador, sua casa grande com

piscina e empregada, e a vida de João, o prédio de paredes descascando e fios à mostra, são dois extremos da sociedade brasileira, comparada por Oliveira (2003) a um ornitorrinco pela convivência contraditória de estruturas pré-modernas e modernas, como realidade perene do subdesenvolvimento.

Essa desigualdade, é importante ressaltar, é determinante no romance apenas em um primeiro momento, já que a transferência de poder como revelação de um mal onipresente transporta o conflito para uma esfera exclusivamente ética, que pode acontecer em todos os tempos e lugares. Assim, a prefiguração de uma sociedade e de suas forças nos destinos individuais cede espaço para as decisões de foro íntimo, ainda que vinculadas ao conhecimento da História em sentido amplo, na identidade entre história coletiva e individual elaborada no romance.

Não há intenção aqui de negar o caráter universalista dos romances que analisamos, mas não pudemos deixar de atentar à representação, nos dois textos, de uma brasilidade negativa. O tema da violência seria comum a *Diário da queda* e *O sol se põe em São Paulo*, abordado numa estratégia dupla, que o enfoca em âmbito local simultaneamente à sua encarnação em contextos catastróficos da Segunda Grande Guerra. Essa estratégia torna a violência, representada como banalidade do mal ou barbárie, síntese de local e universal que pode revelar o elemento nacional como subjacente. Afinal, é na violência disseminada na sociedade brasileira, tão tributária do atraso e do autoritarismo político, que se torna possível encontrar uma atualização local da banalidade do mal, como no romance de Michel Laub, ou a tentativa de anulação de um estatuto colonizado pelo questionamento da antinomia civilização e barbárie, como no romance de Bernardo Carvalho.

Este último expediente preside à contextualização histórico-social dos conflitos de *O sol se põe em São Paulo*, dividido entre a ambientação de uma São Paulo opressora, caótica e sitiada pelo crime organizado, e a narrativa do extermínio e dos crimes de guerra cometidos pelos japoneses durante a Segunda Guerra Mundial. O tema da barbárie atravessa a trama metaficcional, sentimental ou folhetinesca e brota da contradição que permeia o romance, no qual persistem representações de realismo formal e social.. A ideia de um nacional por contradição surge da contraposição de realidades nacionais opostas, da qual um sentido, ainda que menor, de brasilidade pode emergir à

revelia da concepção universalizante. A ênfase dada à representação da barbárie nos ataques do crime organizado surge da percepção de que esse tema se origina na experiência brasileira e dela parte para encontrar outros contextos[159].

A falta de identificação dos sujeitos ao espaço, nesse caso, não apenas é fruto de descentramentos pós-modernos, mas de um ambiente urbano desagregado, para além do cultural e do estético, quanto às relações sociais e a vida concreta da população. O estado de sítio comandado pelo crime organizado expõe as entranhas da cidade que deseja ocultar sua onipresente periferia e que não pode ser nada além de mundo hostil à maioria de seus habitantes. Em conformidade com Pellegrini (2009), cogitamos se os resquícios de realismo que encontramos em romances comumente interpretados pelas chaves do universalismo ou transculturalismo não seriam igualmente reações à persistência de um mundo hostil, ainda mais numa sociedade estruturada sobre a disparidade e a injustiça. “E assim vemos que analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la.” (CANDIDO, 2011, p. 180).

No *post-scriptum* à *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi (1992) afirma que o tempo da tecnologia e da comunicação informática tem uniformizado o tempo da cultura para ajustá-lo ao andamento norte-americano, europeu ocidental e nipônico, como forças que dominam o cenário global[160]. Seria grosseiro reduzir a produção cultural de países de Terceiro Mundo ao determinismo econômico, considerando-as atrasadas ou avançadas conforme o

---

[159] Essa tese seria corroborada pelos paralelos criados por Bernardo Carvalho em outros romances. *Mongólia* seria exemplar de como o binômio civilização e barbárie – e sua tentativa de desmistificação – tem como ponto de partida a experiência brasileira. A trama conta a história de busca de um vice-cônsul brasileiro, chamado Ocidental, em busca de um fotógrafo desaparecido pelos montes Altai. Sabemos que, no momento que essa história é contada por um embaixador aposentado, seu protagonista fora assassinado no Rio de Janeiro pelos sequestradores de seu filho. A narrativa do romance traz uma insinuante comparação com o Brasil, na constatação de como o atraso e a barbárie persistem nos países de modernização tardia. No Brasil, ela se manifesta na violência urbana; nos confins da Mongólia, existe nos vândalos, na violência insidiosa e na hospitalidade excessiva. Um outro romance interessante nesse sentido é *Nove noites*, onde o contato de um antropólogo norte-americano com os índios brasileiros Krahô e Trumai reproduz o mesmo binômio, mas este é desconstruído na medida em que o narrador brasileiro imerge dentre os Krahô – como o encontro da alteridade no interior da própria alteridade. De todo modo, na desconstrução da barbárie, o Brasil está presente do outro lado da comparação.

[160] O Brasil se colocaria como país ascendente em termos econômicos, juntamente à China, Índia e Rússia (AHMAD, 2010).

grau de desenvolvimento e urbanização dos países. Em tese, a difusão de ideias não encontra barreiras em um sistema cultural progressivamente mundializado, ademais, a produção de pensamento é ou pode ser universal. Porém, fica a questão: “[...] subsistirá uma diferença específica no modo de atuação das ideias quando se desenvolvem em contexto colonizado?” (BOSI, 1992, p. 363).

Uma teoria da dependência, nos anos 1970, que atava o subdesenvolvimento dos países do Sul ao desenvolvimento dos países do Norte, apoiava-se na persistência local da pobreza, na estagnação das atividades industriais, na miséria rural, nas migrações massivas para as grandes cidades e em seus resultados nos índices de desnutrição, mortalidade infantil, carência de saneamento básico, má qualidade do atendimento hospitalar e da educação pública, déficit de moradias e carência de transporte urbano. A despeito da ascendência do pensamento político-social-democrata, “Em termos descritivos, porém, a situação da América Latina, que a teoria da dependência analisava, não mudou dos anos 70 para o decênio atual; antes, piorou; o que mudou foi sua interpretação [...]” (BOSI, 1992, p. 367).

Conforme Candido (2011), a dependência cultural seria derivada do atraso econômico, que repercutiria na literatura, entre outras coisas, pelo fenômeno da ambivalência, nos impulsos de cópia e rejeição. O atraso pode estimular a cópia servil, mas, em contrapartida, fez o escritor modernista buscar o que havia de mais peculiar no regionalismo, como produto possível de consciência social e política que originou obras válidas nas nações subdesenvolvidas. A dimensão do atraso foi também o que fez persistirem formas naturalistas que, em vez de pensarem a pobreza como um destino individual, enxergavam-na como consequência da espoliação econômica. A partir disso, estabelecemos um paralelo entre as permanências constatadas por Candido e a persistência do realismo como estilo na prosa brasileira atual, de forma a responder a duas necessidades, a de aceder ao público com uma leitura mais fluida e aderente a um real concreto ou perceptível, e às solicitações da experiência brasileira nas grandes cidades, como lugares onde os contrastes do subdesenvolvimento são mais agudos e evidentes.

Em síntese, *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda* representariam resquícios do nacional nas conformações socioeconômicas e políticas de grandes cidades como São Paulo e Porto Alegre – marcadas, como o Brasil o é,

pela desigualdade entre as classes e pela violência – que fundam a percepção do subdesenvolvimento numa nação ainda de Terceiro Mundo. Seria sobre os resquícios de nosso passado ditatorial, colonial e escravista, que se erige uma pós-modernidade, precária e desigual. A constatação dessa representação material como brasilidade, enquanto derradeira contradição, é o que nos conduz às considerações finais deste trabalho.

CONCLUSÃO

Ao pensar sobre o sentido de olhar para aquilo que lhe é contemporâneo, Giorgio Agamben considera a necessidade de uma relação com o tempo presente que demande, concomitantemente, adesão e distanciamento. Seria verdadeiramente contemporâneo aquele que não está perfeitamente adequado a suas pretensões e que, exatamente por este anacronismo, seja capaz de perceber e apreender o seu tempo naquilo que ele tem de arcaico ou imanente. Desse modo, olhar para o contemporâneo significa mirar seu tempo para perceber, em vez das luzes, o escuro. Isto não implica perder-se no impenetrável, em vez disso, exige uma habilidade particular para enxergá-lo de modo a neutralizar as luzes que provêm da época e, assim, poder perscrutar as suas partes de sombra e obscuridade.

> Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 64)

É preciso ter coragem não só para fixar o olhar no escuro, mas perceber nele uma luz que viaja até nós sem que nos atinja, pelo contrário, distancia-se infinitamente. Essa luz tênue emana do arcaico e do histórico, que cindem o tempo de sua época e permitem ao contemporâneo enxergá-los a partir da fratura operada no tempo progressista e linear. Ali se faz o lugar do compromisso entre os tempos e as gerações. Ao interpolar o tempo, estamos à altura de transformá-lo, de lê-lo relativamente à história de modo ampliado, não como arbítrio, mas como exigência. “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.” (Idem, p. 72).

Assim, ser contemporâneo significa enxergar não apenas o escuro do agora, mas nele entrever as luzes que denunciam o passado, numa interpretação que se aproxima das teses sobre a História de Walter Benjamin

(1994c), cuja intenção de fraturar o sentido de uma História progressista e linear significava o resgate de uma humanidade que se perdia.

No plano literário, a narrativa da memória pode continuar a assinalar a "presença do ausente" como rastro contra o esquecimento, mas assiste ao declínio da integridade da experiência e de sua transmissibilidade, o que desencadeou o desaparecimento das formas tradicionais de narrativa. Narrar uma vida inteira e seu legado de sabedoria perdeu o sentido depois da experiência desumanizadora da guerra, triunfo negativo das forças do progresso da modernidade cujo efeito de choque não pode ser traduzido em linguagem. Não por acaso, os romances *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, e *Diário da queda*, de Michel Laub, têm em comum a narrativa da barbárie indizível da Segunda Guerra Mundial, seja na forma de apagamentos que conduzem a uma memória da incerteza, seja na forma da apreensão subjetiva do real que a reedita na linguagem do choque e do trauma.

De todo modo, mesmo que não possa ser narrada de modo total, a experiência e sua necessidade de transmissão precária permanecem e ressurgem transformadas. O romance exige a sua narração, como continua a representar na forma realista, que coexiste contraditoriamente com sua dispersão e questionamento, como é possível observarmos nos romances que analisamos. Nesse sentido, enxergar o escuro pode ser semelhante ao trabalho de olhar para o literário para nele enxergar a contradição. Essa foi a intenção que acompanhou o estudo desses dois romances brasileiros contemporâneos, para perceber como na esteira dos resquícios de uma memória do real permanece o nacional igualmente como rastro de experiência, como fresta em uma aparência de universalidade.

A contrapartida do universal seria a assunção das culturas como abertas à transculturação, na representação de identidades heterogêneas onde se perfazem acomodações e assimilações, na valorização de indivíduos mais identificados a minorias do que a nacionalidades. Percebemos a transculturação como síntese possível e precária de nacional e universal, afinal, é pelos movimentos migratórios e seus trânsitos humanos que se percebem culturas nacionais cada vez menos como homogêneas, sem que nos esqueçamos das resistências de cunho nacionalista a que assistimos no momento presente. Em literatura, os romances que analisamos abrem-se a fontes tradicionais ou

populares, subvertidas na metaficção descentrada ou empregadas como invólucro de uma história onde o ficcional se sobrepõe ao autobiográfico. Acontece, no interior dessas histórias, um diálogo histórico e estético, transcultural e transnacional, tanto com culturas estrangeiras, orientais ou diaspóricas, quanto com os parâmetros ainda etnocêntricos de um sistema literário mundial.

A fluidez entre local e mundial pode desencadear um trânsito de influências enriquecedoras, conforme Ángel Rama (1982), e nesse caso destacamos o fascínio representado pela literatura e arte japonesas, corporificadas no romance de Bernardo Carvalho, bem como o resgate do legado de Primo Levi e do pensamento filosófico de Hannah Arendt e Adorno na narrativa de Michel Laub. Embora seja aqui pensado pelas defasagens de nossa vida cultural, como parte de um estatuto mais profundo da sociedade brasileira, o fenômeno da influência literária é dado inevitável, ainda mais em um contexto globalizado de produção literária. Um sentido contemporâneo estaria aliado ao desvio do cânone ocidental pela busca do oriental; outro, residiria na busca de referenciais entre pares de uma minoria, ainda que inserida e consagrada no interior do pensamento ocidentalizado.

A abertura a modelos e textos literários estrangeiros pode explicar-se pelo seu caráter mais prestigioso que, segundo Rama, pode vir recoberto de presumida universalidade. Esse caráter traduz, no interior das culturas latino-americanas, uma ideia de evolução que reproduz relações de dominação aprendidas na sua dependência de sistemas culturais mundiais. Se o escritor brasileiro consegue profissionalizar-se num sistema literário nacional, onde proliferam mecanismos de produção, circulação e legitimação literária, ainda persiste a baixa tiragem dos livros de alta literatura, o que comprova sua reduzida circulação. Diante de um público estrangeiro, surgem outros constrangimentos, como as barreiras impostas pela língua, ou pela nacionalidade, ou pelos temas escolhidos. Mesmo assim, pode parecer natural ao escritor sentir-se parte de uma rede de temas e referências mundial, aberta não só a países europeus, mas a outros desenvolvidos como Estados Unidos e Japão.

> [...] si bien el europeo ha sido elevado por razones obvias al rango de patrón comparativo, y si bien la secreta ambición de

> muchos americanos es de la parecerse a esse patrón-oro, cuando se habla en términos de existencia, o sea, de necesidades auténticas y perentorias, cuando se redescubre el complejo cultural correspondiente a la instalación en un lugar de la tierra en situación de dominado, se asume la plenitude orgullosa de esa pobre, única realidade, como condición constitutiva [...].[161] (RAMA, 1982, p. 35)

Perde-se, assim, a intenção de uma literatura empenhada para se propor uma literatura do mundo, onde as diferenças sejam redirecionadas ao universal e suas concepções possíveis, no caso, etnocêntricas ou diferenciais. A valorização da dimensão individual na narrativa da memória pode guardar relação com formas de composição que visam a priorizar grandes questões humanas. A produção de uma literatura universalista, contudo, continua a evidenciar a dependência do escritor de país periférico, que se recusa a olhar para a literatura e para a sociedade onde vive, que não lhe servem de espelho, como admissão implícita de nossa inferioridade. Daí a importância do realismo que enseja o resquício de práticas que representem uma experiência igualmente local. Além de fundante do romance como forma, e traço característico do passado literário que emerge nos pós-modernismos, a permanência do realismo denota a persistência de uma vivência concreta que inquieta o escritor universalista, a ponto de fazê-lo representar o nacional a contrapelo.

Se o regionalismo na literatura latino-americana significou uma acentuação de particularidades culturais que constituíam um diferencial na estrutura global, este localismo pode ser encontrado, em uma literatura de ambientação urbana, na representação da violência e da desigualdade como índices do subdesenvolvimento estrutural da sociedade brasileira. Os temas da barbárie e da violência, em *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda*, estabelecem identidade entre catástrofes mundiais e conflitos brasileiros e, apesar das necessárias distinções em termos de gravidade entre os contextos, esses dois romances revelam uma sociedade onde a barbárie é de natureza outra se comparada à Grande Guerra ou ao Holocausto. A barbárie brasileira

[161] "[...] embora o europeu tenha sido elevado por razões óbvias ao nível de padrão comparativo, e embora a secreta ambição de muitos americanos seja de parecer-se com esse padrão-ouro, quando se fala em termos de existência, ou seja, de necessidades autênticas e peremptórias, quando se redescobre o complexo cultural correspondente à instalação em um lugar da terra em situação de dominado, assume-se a plenitude orgulhosa dessa pobre e única realidade como condição constitutiva." (Tradução nossa).

seria fruto de uma modernidade desigual, na qual se remendaram os avanços do presente a restolhos incômodos do passado, o que no plano estético se pôde se expressar pela narração naturalista de um mundo hostil. Portanto, observar o sentido da permanência significa olhar para sociedades subdesenvolvidas onde um pós-modernismo somente pode se constituir pelas decalagens daquilo que nos chega e daquilo que nos resta, sob pena de se tornar mais uma ideia fora do lugar.

Entre o rastro de experiência e o rastro do nacional, encerramos aqui a difícil e incerta tarefa de enxergar dois romances brasileiros na coexistência precária de opostos, enquanto tradução possível daquele que decide encarar aquilo que lhe é contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor, W. Crítica cultural e sociedade. In: *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 45-61.

_____. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor, W. *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Editora 34: Duas Cidades, 2012. p. 55-63.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985a. p. 19-52.

_____. Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985b. p. 157-194.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AHMAD, Aijaz. “Show me the Zulu Proust”: some thoughts on world literature. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 2, n. 17, Rio de Janeiro: Abralic, 2010, p. 11-46.

ALBERCA, Manuel. Las novelas del yo. In: CASAS, Ana (Org.). *La autoficción:* reflexiones teóricas. Madri: Edit. Arco/Libros S. L., 2012. p. 123-149.

ALVES, Candice M. Espaços urbanos contemporâneos em O sol se põe em São Paulo, de Bernardo Carvalho. *Revista ReVeLe*, n. 3, p. 1 – 15, ago. 2011.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANISSIMOV, Myriam. *Primo Levi ou la tragédie d’un optimiste*. Paris: JC Lattès, 1996.

ARANTES, Paulo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARIAS, Martín; HADIS, Martín. *Borges professor:* curso de literatura inglesa dictado em la Universidad de Buenos Aires. 3. ed. Buenos Aires: Emecé, 2001.

ARISTÓTELES. *Os pensadores*: Aristóteles. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1999.

ASSIS, Machado. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado. *Machado de Assis*: Obra Completa. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1992. p. 801-809.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Renata M. Laços de Solidariedade em Tempos Sombrios As Associações Judaicas no Estado de São Paulo (1937-1955). *Revista Vértices*, São Paulo, n. 9, p. 1-19, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-64.

_____. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 65-75.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAL, Sophie. Becoming a character: an analysis of Bernardo Carvalho's Nove Noites. *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, v. 2, n. 42, p. 134-149, 2005.

_____. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. v. I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 197-221.

_____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. v. I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 114-119.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. v. I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 221-232.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. v. III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. impressão. Santo André : Geo-gráfica e editora Ltda, 1997.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. 1. Barcelona: Bruguera, 1980. p. 215-223.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Os estudos literários na era dos extremos. *Rodapé*, São Paulo, p. 170-176, nov. 2001.

BOUDIEU, Pierre. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRENDLER, Guilherme. Michel Laub se rende ao judaísmo pela primeira vez. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/890674-michel-laub-se-rende-ao-judaismo-pela-primeira-vez.shtml>. Acesso em: 29 maio 2016.

BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 231-255.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para sair e entrar da modernidade. São Paulo: Edusp, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos, 1750-1880. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 169-196.

CARVALHO, Bernardo. Fiction as excepction. *Luso-Brazilian Review*, v. 1, n. 47, p. 1-10, 2010.

_____. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Mongólia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Nove noites.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

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

_____. *Onze:* uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHIARELLI, Stefania. As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 30, p. 71-78, jul./dez. 2007.

COHN, Dorrit. *Transparent minds*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

COLONNA, V. *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. 1989. 594 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – École des Hautes Études en Sciences Sociales.

COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.) *Ensaios sobre a autoficcão*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 39-66.

COMPANHIA DAS LETRAS. Yukio Mishima. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01361>. Acesso em: 22 dez. 2015.

COQUIO, Catherine. *Le mal de la verité:* ou la utopie de la mémoire. Paris: Armand Colin, 2015.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada na América Latina:* ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*: Essai sur la mise em abyme. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

DARRIEUSSECQ, Marie. La autoficción, un género poco serio. CASAS, Ana (Org.). *La autoficción:* reflexiones teóricas. Madri: Edit. Arco/ Libros S. L., 2012. p. 65-82.

DE MAN, Paul. Autobiography as de-facement. *MLN*, *Comparative Literature*, v. 94, n. 5, p. 919-930, dec. 1979.

DIDIER, B. *Dictionnaire universel des littératures*. v. 2. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

DOUBROVSKY, Serge. Autobiografía/ verdad/ psicoanálisis. In : CASAS, Ana (Org.). *La autoficción:* reflexiones teóricas. Madri: Edit. Arco/ Libros S. L., 2012. p. 45-64.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ECKERMANN, J. P. A. *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Paris: Gallimard, 1988.

FOSTER, Hal. *The return of the real*: the avant-garde at the end of the century. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

FOUILLOUX, Danielle et al. *Dictionnaire culturel de la bible*. Paris: Cerf: Nathan, 1990.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* v. XVI. Rio de Janeiro : Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREY, Luisa. Nova geração de escritores brasileiros produz literatura urbana e universal. *DW*. 07.10.2013. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/nova-geração-de-escritores-brasileiros-produz-literatura-urbana-e-universal/a-17090601>. Acesso em: 18 jul. 2016.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção:* o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FRYE, Northrop. *The secular scripture*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard university press, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALVÃO, Walnice N. Sobre estratégias identitárias. *Teresa*. n. 10-11. 2009-2010. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 70-80.

GASPARINI, P. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.) *Ensaios sobre a autoficcão*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 181-221.

GINZBURG, Carlo. Olhos de madeira : nove reflexões sobre a distância. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.

GIROUX, Sakae M. *Kyogen:* o teatro cômico do Japão. São Paulo: MassaoOhno Editor: Aliança Cultural Brasil - Japão, 1989.

GIROUX, Sakae M. *Zeami:* cena e pensamento nô. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil - Japão, 1991.

GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. [on-line]. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=sombra>. Acesso em: dez. 2015.

GRANT, F. C.; HOWLEY, H. H. *Dictionary of the Bible*. New York: Charles Scribner's Sons, 1963.

GRÜN, Roberto. Construindo um lugar ao sol: os judeus no Brasil. In: FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a américa*: a imigração em massa para a América Latina. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 353-381.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 20. ed. São Paulo: Loyola, 2010.

HASSAN, Ihab H. From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context. *Philosophy and Literature*, v. 25, n. 1, p. 1-13, apr. 2001.

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

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism:* history, theory fiction. Digital edition - Taylor & Francis e-Library, 2004.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus/ Escritores brasileiros:* o componente judaico na literatura brasileira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos*, n. 12, p. 16-23, jun. 1985.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo:* a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

JEANNELLE, J-L. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.) *Ensaios sobre a autoficcão*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 127-262.

JOSEF, Bella. O discurso do judaísmo brasileiro através da literatura e da arte. In: LEWIN, Helena (Coord.). *Identidade e cidadania:* como se expressa o judaísmo brasileiro [on-line]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. p. 189-197. Disponível em:<http://static.scielo.org/scielobooks/583jd/pdf/lewin-9788579820182.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2016.

KATO, Shuichi. *A history of japanese literature*. v. 3. Tóquio, Nova Iorque, São Francisco: Kodansha International Ltda, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

_____. *Autoficção e mamadeira*. Folha de São Paulo. 15.08.2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/michellaub/2014/08/1500413-autoficcao-e-mamadeira.shtml>. Acesso em: 29 maio 2016.

_____. Memória em cacos: conversa com Michel Laub. Entrevista concedida a Bolívar Torres. *Revista Literal*, n. 4, jan. p. 136-139, 2013a.

_____. Entrevista com Michel Laub. Entrevista concedida a Felício Laurindo Dias e Paulo César Oliveira. *Revista Soletras*, n. 25, p. 229-240, jan./jun. 2013b.

_____. *Tudo num romance é autobiográfico*. Entrevista concedida a Luisa Frey. *DW*, 15.10.2013c. Disponível em : <http://www.dw.com/pt/tudo-num-livro-%C3%A9-autobiogr%C3%A1fico-diz-michel-laub/a-17158067>. Acesso em : 28 maio 2016.

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

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

MICHEL LAUB [página pessoal]. Disponível em: <https://michellaub.wordpress.com/>. Acesso em: 30 maio 2016.

LAUB, Michel; COSTA PINTO, Manuel da. *Autoficção, no limiar da biografia e da invenção, com Michel Laub e Manuel da Costa Pinto* (versão completa). 12.04.2016. Vimeo. 1h51. Disponível em: <https://vimeo.com/162537991>. Acesso em: 30 maio 2016.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions Points, 1996.

_____. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Les naufragés et les rescapés:* quarante ans après Auschwitz. Paris: Gallimard, 1989.

LEWGOY, Bernardo. Holocausto, trauma e memória. *WebMosaica:* revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v.2, n.1, p. 50-56, jan./jun. 2010.

LEWIN, Helena. Ressonância e dissonância judaicas: a diáspora e o exílio como objetos do literário. *Arquivo Maaravi*: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, p. 1-10, mar. 2009.

LIMA, Christini R. de. *Entre a voz usurpada e a febre por contar:* o sobrevivente como testemunha nas obras de Moacyr Scliar e de Michel Laub. *WebMosaica*, v.7, n.2, p. 38-62, jul./dez. 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2000.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: LUKÁCS, György. *Arte e sociedade:* escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 193-243.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna.* 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MAAS, Wilrna P. M. D. *O cânone mínimo:* o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MAGALHÃES, José G. de. Sôbre a história da literatura. *Nitheroy: revista brasiliense, sciencias, lettras e artes*, Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, t. 1, n. 1, p. 132-159, 1836. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/156/mode/2up> . Acesso em: 15.07.2012.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-1028.

MELLO, Jefferson Agostini. Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular. *Revista Faac*, Bauru, v. 2, n. 2, p. 131-144, out. 2012 - mar. 2013.

MENDA, Leniza K. Diário da Queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade. *WebMosaica*, v.5, n.2, p. 20-30, jul./dez. 2013.

MENEZES, Jessica S. de O. *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, e *Diário da Queda*, de Michel Laub: Notas da inscrição do judaísmo na literatura brasileira contemporânea. 2013. 145 f. Dissertação (Mestre em Teoria Literária) – Universidade Federal de Pernambuco.

MEYER, Marlise. *Folhetim*: uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, Wander. Ficção brasileira 2.0. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia M. (Orgs.). *Agenda Brasileira*: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 202-213.

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Trad. António Mega Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

NABÃO, Rosangela M. O estudo de nomes próprios de nipo-brasileiros: geração *issei* e geração *issei*. *Revista trama*. v. 3, n. 5,. p. 181-192, jan./jun. 2007.

NIELSON, Rex P. Reorientando a identidade nacional em *Native speaker*, de Chang-rae Lee, e *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 44, p. 193-222, jul./dez. 2014.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada:* história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*: o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

OLIVIERI-GODET, Rita. Figuras da violência urbana no romance brasileiro contemporâneo. In: SOUZA, Lícia Soares de; NOVAES, Cláudio Cledson; SEIDEL, Roberto Henrique. *Figuras da violência moderna.* Feira de Santana: UEFS Editora, 2010, p.141-158.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAZ, Octavio. Invenção, Subdesenvolvimento, Modernidade. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 133-137.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 14, p. 11-36, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo:* paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIKE, E. R. *Dictionnaire des religions*. Paris: Presses universitaires de France, 1954.

PIRES, Maria Isabel Edom. Os livros como herança: a biblioteca da imigracão na literatura brasileira. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Org.).

Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015.

RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana*. Colômbia: Instituto colombiano de cultura, 1982.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa em América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 1984.

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

RESK, Felipe. Número de mortos pela PM supera ano de ataques do PCC. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05 jan. 2016. Disponível em: < http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,n-de-mortos-pela-pm-supera-ano-de-ataques-do-pcc,10000006186>. Acesso em: 20.02.2016.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICUPERO, Bernardo. O lugar do centro e da periferia. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia M. (Orgs.). *Agenda Brasileira*: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 92-101.

RIMER, J. T.; GESSEL, V. C. *The Columbia anthology of modern japanese literature*. New York: Columbia University Press, 2011.

ROBIN, Régine. Structures mémorielles, littérature et biographie. *Enquête*, n. 5, 1989.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

_____. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a. p. 38-52.

_____. Prosa literária atual no Brasil. *Nas malhas da letra:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

_____. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 64-73.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Disponível em: <http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/festinverno/usu_doc/6761331-sarlo-beatriz-borges-un-escritor-en-las-orillas.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2016.

_____. *Tempo presente*: notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*: essays sur le roman. Paris: Gallimard, 1956.

SCHØLLHAMMER, Karl E. Para uma crítica do realismo traumático. *Revista Soletras*, n. 23, 2013, p. 19-28.

SCHØLLHAMMER, Karl E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148.

SCHØLLHAMMER, Karl E.; ASSIS, Laura. Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub. *Revista Graphos*, v. 15, n. 2, p. 57-62, 2013

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades - ed. 34, 2000. p. 9-31.

_____. Leituras em competição. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9-43.

_____. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?:* ensaios. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-96.

_____. Literatura da Shoah no Brasil. *Arquivo Maaravi*: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 1-13, out. 2007.

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

SIMÕES, Eduardo. *São Paulo, Japão*. Folha de S. Paulo, São Paulo. 03.03.2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0303200707.htm>. Acesso em: 27 jun. 2016.

SOUSA, Sandra. Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens: a questão identitária do nome próprio e a experiência nipo-brasileira em O sol se põe em São Paulo de Bernardo Carvalho. *Revista Iberoamericana*, v. LXXVI, n. 230, p. 187-199, jan./mar. 2010.

SZAJDENFISZ, B. M.; SADALA, M. da G. O adolescente e suas escolhas. *Educação e realidade*, n. 35, vol. 1, jan./abr. 2010, p. 253-263.

TANIZAKI, Junichiro. *A chave*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. *Diário de um velho louco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. *As irmãs Makioka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c.

_____. *Voragem*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

TELES, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Gramática e interação : uma proposta para o ensino de gramática no 1o. e 2o. graus. São Paulo : Cortez, 1996.

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras,1991.

VEJMELKA, Marcel. O Japão na literatura brasileira atual. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 213-234, jan./jun. 2014.

VIANA, Rodolfo. "Não me interessa o leitor", diz Bernardo Carvalho na mesa da Flip. *Folha de São Paulo*. 02.07.2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1788026-nao-me-interessa-o-leitor-diz-bernardo-carvalho-em-mesa-na-flip.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2016.

VIART, D.; VERCIER, B. *La littérature française au présent*. Paris: Éditions Bordas, 2005.

VIEIRA, Nelson H. Pertencer e o "novo judeu": Israel, diáspora, pátria(s). *Revista digital do NIEJ*, ano 4, n. 6, p. 38-45, dez. 2012.

WALDMAN, Berta. Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira. *Arquivo Maaravi:* Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 1-10, nov. 2015.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WERNECK, Paulo. Diário da queda é "jogo de memória" entre Auschwitz e Alzheimer. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903201121.htm>. Acesso em: 20.06.2016.

WOLFF, Jorge H. *Telquelismos latino-americanos*: a teoria francesa no *entrelugar* dos trópicos. 2001. 456 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.