

## UMA LITERATURA EM DIREÇÃO ÀS RUÍNAS: AS TRAGÉDIAS DE MICHEL LAUB

Felício Laurindo Dias<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como base o estudo da ficção contemporânea com fins de repensar algumas questões em aberto das teorias do trágico e da tragédia diante das novas composições do romance hoje e da diversidade teórica nos âmbitos das ciências humanas. Nas obras de Michel Laub, cujos temas giram em torno das tragédias pessoais e históricas de sujeitos banais, eventos traumáticos da história trazem uma reflexão crítica sobre a condição trágica do ser no mundo. Analisaremos como *Diário da queda*, junto a outras obras de Laub, lança um olhar trágico sobre a história não só fixando a necessidade de se repensar as noções do trágico e da tragédia, mas também a própria reflexão sobre a leitura da história. O diálogo teórico estabelecido com as proposições de Walter Benjamin, Terry Eagleton e Eric Hobsbawm nos ajuda a resgatar o trágico a partir de um olhar ruído e fragmentado da história. Já a obra de Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, nos guia teoricamente a outras possibilidades para a ideia de tragédia, especificamente em relação à história. Assim, as convulsões da história reelaboradas pelos narradores de Michel Laub nos guiam ao ponto fulcral da nossa discussão: a trágica experiência de se narrar as tragédias do contemporâneo.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea; Michel Laub; Trágico; Tragédia.

### LITERATURE TOWARDS RUINS: THE TRAGEDIES OF MICHEL LAUB

**ABSTRACT:** This article is based on the study of contemporary fiction with the purpose to rethinking some open questions of the theories of tragic and tragedy in the face of the new compositions of the novel today. In the works of Michel Laub, whose themes revolve around the personal and historical tragedies of banal subjects, traumatic events of history bring a critical reflection on the tragic condition of being in the world. We will analyze how *Diary of the Fall*, along with other works of Laub, give a tragic look at the story not only fixing the necessity to rethink the notions of the tragic and the tragedy, but also the reflection itself on the reading of history. The theoretical dialogue established with the propositions of Walter Benjamin, Terry Eagleton, and Eric Hobsbawm will help us a great deal to rescue the tragic from an idea of a ruined and fragmented perspective of history. Raymond Williams, in *Modern Tragedy*, will guide us theoretically to other possibilities for the idea of tragedy, specifically in relation to history. Thus, the convulsions of history re-elaborated by Michel Laub's narrators guide us to the focal point of our discussion: The tragic experience of narrating the tragedies of the contemporaneity.

**Keywords:** Contemporary Brazilian Literature; Michel Laub; Tragic; Tragedy.

### Introdução

A tragédia, fora das tradicionais classificações formais aristotélicas, é a forma mais intensa de se viver permanentemente o horror da história. Mas e o trágico? E a ficção contemporânea? Qual seria o lugar do trágico nas relações entre tragédia e conjunturas

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria da literatura e literatura comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

históricas? Angustiados pelas frágeis tentativas de se captar e cooptar uma unidade do trágico dentro dos terrenos da literatura, especificamente o nosso caso, da literatura brasileira contemporânea, talvez possamos, neste momento, sem intentar dar conta desse problema, arriscarmos a identificar não o que poderia ser o trágico em si na ficção brasileira contemporânea, mas a configuração de onde partem as leituras de determinados romances classificados como trágicos ou tragédias. Pensemos o trágico aqui, agora, em ruínas e aparentemente não retomado em seu sentido clássico, mas ressignificado, reconfigurado e destituído de seus sentidos fechados. Há de se debruçar sobre o trágico que não mais se esconde nas controvérsias de tempos pós-modernos que parecem, aos olhos de críticos, não ser favorável a uma receptividade de muitos sentimentos, mas que agora se desvela sobre comentários cotidianos que se enraízam nos menores atos naturalizados nas banalidades do dia a dia.

A ficção contemporânea traz ao debate uma série de problemas acerca da descentralização e autonomização dos processos narrativos, bem como acerca do caráter contraditório da escrita romanesca. Essa relação de instabilidade e incerteza é o ponto de partida para a discussão do posicionamento do sujeito diante das convenções sociais e de novas organizações de vida, conforme representadas no texto literário. Os estudos literários contemporâneos continuam a trilhar um caminho pantanoso, espaço de difícil locomoção. Diríamos, ainda, que o texto demanda do estudioso investigar certas condições do sujeito no mundo de hoje e isso requer reflexões renovadas, por vezes aporéticas, especialmente quando se tenta revisitar o passado representado ficcionalmente, como, por exemplo, na alegoria das ruínas, bem assinalada por Walter Benjamin (2012). Nessa perspectiva, Beatriz Resende (2009) afirma que a tendência da crítica contemporânea é a de entrever relações entre passado e presente, quer seja por meio da memória ou da história, daí resultando um sistema conflituoso, porém fértil, que chamamos de crítica.

No conjunto de obras escritas pelo autor gaúcho Michel Laub, encontramos textos cujos temas giram em torno das tragédias pessoais e dos eventos traumáticos das perseguições sofridas pelos judeus. Essas questões estão imbricadas na construção ficcional laubiana, não só ambientam as tramas escolhidas, mas também fazem uma reflexão crítica sobre a condição trágica do ser no mundo. As convulsões da história e as ruínas do passado, nessa obra, expressam a desmedida de sujeitos frente aos fatos cotidianos, corroborando a condição para suas quedas. Assim, suas obras, principalmente *Diário da queda* (2011) e *Maçã envenenada* (2012), discutidas neste breve ensaio, podem ser referidas como narrativas representativas do panorama histórico contemporâneo, entrelaçado às angustias pessoais dos respectivos sujeitos

a questões que vão desde a barbárie até o universo de crise da sociedade de mercado e globalizada. Nesse caso, a obra de Laub se inscreve numa espécie de gramática do trauma, cujas estruturas e construções discursivas, ainda que possam pressupor uma tentativa de superação do trauma e da guerra, parecem sempre retomar e remeter aos vestígios do que foi o horror do genocídio judeu, transmitido e reinterpretado por uma geração familiar, numa tensão entre o presente melancólico em função do trauma e a memória transgeracional da catástrofe. Eis, então, a trágica experiência de rememorar a tragédia histórica que assombra a família dos narradores dessas ficções.

### Uma teoria em ruínas

(...) 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 (...)

*Michel Laub<sup>i</sup>*

Raymond Williams, teórico e precursor dos Estudos Culturais em Inglês, em sua obra mais intensa e pouco tratada nos estudos sobre o trágico e tragédia, *Tragédia Moderna* (2002), inicia suas incursões relatando que testemunhou e vivenciou tragédias das mais variadas formas em sua vida comum, em especial a tragédia de um homem reduzido à banalidade da vida dos trabalhadores dentro de uma encruzilhada social e histórica – esse homem era seu pai. O teatrólogo e dramaturgo Arthur Miller, em um ensaio intitulado *Tragedy and the common man* (2015), suspeita de que o homem comum é tão apto para a tragédia quanto os reis.

Assim como o contexto em que gerava os primeiros pensamentos de Williams acerca da tragédia, bem como as colocações de Arthur Miller sobre a receptividade da tragédia para a vida do homem comum, o excerto da obra de Michel Laub, destacado como epígrafe, envereda, via ficção, por questões similares as que entremeavam as inquietações teóricas de Williams e colocavam as condições do século XX como um contexto que interpunha novas necessidades de se pensar as relações de tragédia a partir das convenções da época. Ambos tratam do sentido de uma vida comum e de formas mais amplas de tragédia, principalmente no entrecruzamento das relações mínimas nos espaços pessoais que, na verdade, muito estão atreladas às temporalidades históricas da perspectiva historiográfica. Nesse caso, Williams olha criticamente e historicamente para obras e ideias que nos remetem ou ainda hoje nos fazem

associar à concepção de tragédia. Isso requer entender as funções e lugares que essas obras exercem hoje em relação ao que a palavra tragédia remetia anteriormente.

O teórico consegue perceber não só a multiplicidade ou a impossibilidade unívoca e de uma sistematicidade rígida e fechada do termo tragédia, mas transcende essas relações ao entrecruzar as formas da vida comum, as forças da história e o sofrimento de homens e mulheres esmagados pela história, possibilitando novas formas de experiência da tragédia. Essa abertura de redefinição requer a inserção dos pensamentos sobre a tragédia e o trágico que cercam o projeto da transformação socialista, por exemplo, como é o caso do teatro político e revolucionário que Williams analisa em sua obra. *Tragédia Moderna* é um grande passo adiante nos estudos do trágico e da tragédia, realocando as percepções de barbárie, catástrofe e violência institucionalizada para se repensar as possibilidades humanas. Isso implica diretamente nas resoluções teóricas de Williams, que conseguia ver a tragédia no cotidiano, e, além dessa ideia, Terry Eagleton, em seu texto fundamental *Doce violência: a ideia do trágico* (2013), ainda vislumbra a possibilidade esperançosa da tragédia de confrontar o pior para se chegar a algo melhor.

Eagleton e Williams trazem narrativas pessoais de suas vidas públicas e privadas quanto à morte de seus pais e ao impacto que essas narrativas trouxeram aos seus trabalhos acadêmicos sobre a tragédia. O trabalho de se pensar o trágico e tragédia para ambos é justamente essa abertura para perceber algo melhor a partir do confronto com o pior, e é nesse percurso que se inserem outros sentidos ao trágico e a tragédia na obra de Williams, principalmente definições que se afastam do sentido da tradição ou do conceito literal. As complicações filosóficas e teóricas advindas de ambos pensadores persistem na ideia da tragédia também partir de pequenos acontecimentos quando pensados em comparação com a ideia de grandes eventos trágicos da tradição, emergindo dores e conflitos enraizados no cotidiano de homens comuns que estão sob as forças da História.

Ao estruturarmos uma crítica para além do pensamento de que uma tragédia cotidiana não pode ser identificada como tragédia legítima, Williams advoga a presença do sentimento de sofrimento, que já pode ser considerado uma dimensão da tragédia. É claro que nem todos os eventos podem ser chamados de tragédias, e por isso mesmo é preciso compreender que alguns dos pontos mais característicos da tradicional teoria da tragédia não têm mais tanta força para nós. Hoje lidamos com aspectos que, em um primeiro momento, podem parecer obsoletos e estranhos na discussão sobre a tragédia fora das noções de destino, fatalidade e desígnio dos deuses. A quebra de uma visão ortodoxa, e até mesmo metódica, nas análises de produções de

tragediógrafos e romancistas, abre margens para uma multiplicidade de aparatos teórico-filosóficos que, à primeira vista, podem causar estranhamento e reações controversas àqueles que, por muito tempo, seguem as teorias da tradição que foram de extrema importância em análises mais detidas de textos tidos como tragédias. Em contrapartida, a metodologia de desconstrução da tragédia empregada por Eagleton, nem sempre coerente e de total concordância com a nossa crítica, parte justamente de uma longa, densa e intensa reflexão por um emaranhado de diferentes teóricos e pensadores das artes em geral: filosofias clássicas, modernas e contemporâneas; marxismo cultural; estrutura e história do romance, do teatro; metafísica, História, Sociologia e, principalmente, Estudos Culturais. Nesse percurso, contemplando algumas perspectivas mais plurais, e desagradando outras talvez mais conservadoras, há um entre-lugar nas divergências teóricas que pode ser compreendido como um ganho nas discussões teóricas: ao assumir que há de fato uma transformação das forças que habitam a tragédia é que compreenderemos as ressignificações do impulso trágico. Se há o uso contínuo do termo trágico e tragédia para caracterizar os momentos de constante declínio e ruína do sujeito, principalmente em romances contemporâneos, a possibilidade de traçar novos caminhos, ainda que adversos à tradição, precisa ser discutida e atualizada.

Para Eagleton, o romance parece ser um lugar exemplar de reestruturação e atualização dos conflitos trágicos arraigados nos modelos de tragédias aristotélicas que, na prosa ficcional, são revigorados ao deslocar os grandes eventos e quedas trágicas para eventos menores e mais banais numa linguagem mais cotidiana. Essas questões ficam ainda mais problemáticas com o advento do romance e com o aparecimento das formas híbridas, a partir da romancização dos gêneros presentes nas propostas teóricas de Bakhtin (1998), que desafiam a teoria literária. A tipologia romanesca realça os lamentos dos silenciados e a história dos massacres, doenças e assassinatos que parecem estranhos às formas mais conservadoras da tragédia. Ou seja, o centro da questão se torna, propriamente, o romance e suas crises. Nesse caso, é no romance, agora, que essas questões são ressignificadas para tratarmos do trágico em um novo contexto, cujos cenários transitam entre as destruições da cidade contemporânea, o esvaziamento do sujeito e as intrigas da vida cotidiana.

Já nas transições do século XVIII para o XIX, o romance afirma-se para o futuro, afinado às aspirações burguesas e às representações de mulheres e homens comuns, ou mesmo da classe operária, como o caso de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. Esse futuro para qual o romance assopra só pode ser, senão, o caminho das ruínas. As grandezas da tragédia dão lugar a algo extraordinariamente fascinante no comum, no mediano e no banal, mostrando que na

normalidade também há algo de opressivo e periférico, muito próximo de um mundo catastrófico, porém incidindo sob aquilo que Eagleton chama de “(...) momentos intensos e isolados ao fluxo e contrafluxo da história” (EAGLETON, 2013, p. 253), atravessado por um tempo histórico tomado pela crise e justamente por esse caminho do futuro que não pode ser outro, senão o da destruição e do esfacelamento de sujeitos, cidades, subjetividades e histórias. A partir daí, lidamos, então, com os fantasmas e os estilhaços do mundo burguês, em que os primeiros problemas de um novo modelo econômico que apareciam num contexto de esgotamento das utopias, em que, agora, “(...) o vazio das relações humanas é apontado como equivalente a uma fantástica esgrima com que se defrontariam homens e também a arte” (HELENA, 2011, p. 70).

Nesse contexto, sujeito contemporâneo, procriado no centro do capitalismo e que assiste à exacerbação da massificação dos gostos, do bombardeio de imagens e simulacros, da cultura dos *shoppings centers* e das novas organizações de sua comunidade social, nos impede de nos remetermos a um trágico da acepção clássica do mundo grego, e nos obriga a lidar com um cidadão da *polis* da modernidade tardia e de um mundo histórico e social em constante transformação. A sensibilidade desse sujeito é marcada não pela constituição de uma subjetividade tomada pela *hybris* e pela desmedida, mas sim da sua construção e naturalização em um momento em que “(...) a *hybris* está no mundo, e essa luta é caracterizada por uma violência sentida como algo sobretudo externo, ainda que seja internalizada por ele e lhe modifique a sensibilidade.”(HELENA, 2011, p. 72). É nesse sentido que a ideia do trágico e da tragédia está relacionada com as forças políticas, econômicas, culturais e sociais no século XXI e a sua teorização precisa ser redefinida, principalmente “(...) Em nossa modernidade tardia, em que o trágico não tem mais lugar como tal.” (HELENA, 2011, p. 15). Nesse contexto, o aparato teórico existente que não leva em conta as transformações políticas e sociais na teorização do trágico e da tragédia não terá outra crítica senão a de uma impossibilidade da tragédia no século XXI.

No entanto, isso não significa um afastamento radical, quase num tom negacionista das tradições clássicas; vejamos, pelo contrário, que não há como se afastar totalmente das noções clássicas do drama e da tragédia, pois estes são elementos cruciais para se reestruturar o pensamento em torno do trágico e da tragédia e reconfigurar novos modos de entrada na ficção contemporânea. A questão mais importante exposta por Eagleton é, de fato, como a tragédia é constantemente (re)lida e (res)significada, sendo usada e apropriada de diferentes formas, indicando caminhos não diretos, caminhos questionáveis e irrespondíveis. Essas novas forças

do trágico e das representações da tragédia há muito tempo se perderam e não são mais associadas à sua representação dramática, podendo ser agora direcionadas às mais inusitadas formas de representação do sofrimento humano. Junto às ideias de Williams, Eagleton vai ao cerne da questão ao tentar destituir um discurso de poder elitista e conservador do uso do termo, que o restringe às grandes tragédias representadas nos dramas clássicos, indo contra as teorias que advogam a ideia de morte da tragédia pensada no âmbito da modernidade, ou, mais além, de pós-modernidade.

Essa tentativa de Eagleton, de pensar um novo sentido do trágico e da representação artística da existência, revela, principalmente, a tipologia romanesca como reduto da complexidade humana. Abandonam-se as grandes peças, dramas e tragédias como referência primária e desloca-se o pensamento crítico para as relações do homem, da sociedade, da política, da história, do marxismo, da ontologia e das diversas possibilidades do trágico no romance.

No seio dessas questões e profusões teóricas, olhemos, então, a epígrafe que abre esta discussão, pois ali já podemos vislumbrar um prenúncio dessas aporias teóricas: Auschwitz enquanto a maior tragédia do século XX. O *Diário da queda* funciona numa espécie de romance base para entender como um olhar produzido em pleno século XXI ainda se faz necessário para se pensar categorias tradicionais ou mesmo questões massivamente tratadas já pela literatura. Laub possibilita novos olhares, entendendo que a vista hoje é sobrecarregada pelas mudanças tanto do século XIX, o choque vivido pelo homem nas grandes cidades, a mercadoria tornada fetiche e as ruínas de um mundo burguês, assim como as crises modernas do século XX, e, principalmente, os grandes traumas históricos que impactaram todas as futuras gerações, como foi Auschwitz.

Mas também a partir do excerto do romance do Laub, numa leitura ainda desfocada do grande enredo, percebemos que há outra preocupação que tanto desvia do espetáculo das grandes tragédias históricas quanto também centra outra perspectiva, que é a percepção do sujeito pequeno diante da história. A tragédia, Auschwitz, em Laub, encontra um olhar que produz um trágico, um olhar sob os desconhecidos que foram fuzilados, empalados, afogados e sofreram todo o tipo de tortura humana possível. Há, nesse caso, um entrecruzamento de questões que muito foram negligenciadas quando se olhou para a História e se usou termos como “trágico” e “tragédia” para designar o infortúnio de massacres ditos como “comuns”, ou cotidianos, sem qualquer queda exemplar.

Dentro dessa discussão mais ampla, Giorgio Agamben, em *História e Infância* (2005), destaca a ideia de eventos simples e cotidianos que também não conseguem ser traduzíveis em experiência, sendo a experiência contemporânea, mais precisamente a experiência cotidiana mesmo, é parte dessa experiência do não extraordinário cuja “(...) pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente.” (AGAMBEN, 2005, p. 21). O atrofiamento da experiência não necessariamente precisa ser fruto de uma grande catástrofe histórica ou passar por uma grande catástrofe para reconhecer as contingências do trauma:

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, ter chegado ao Brasil num daqueles vários apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa, e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve (LAUB, 2011, p. 8).

Entendendo que a obra de Laub se faz sob a forma de fragmentos, é possível contrastarmos, por hora, os fragmentos iniciais e finais para fixarmos o tom da narrativa. Laub permite sair das classificações e conceituações do que é trágico e entender o conceito enquanto uma possibilidade pelo olhar do sujeito. Na esteira do romance, podemos estender a leitura, especificamente à temática de Auschwitz, e saltarmos à ideia de “após Auschwitz”, que a professora Jeanne Marie Gagnebin nos aponta que “(...) não representa somente um episódio dramático da história judaica ou da história alemã, mas é um marco essencial e pouco elaborado da história ocidental.” (GAGNEBIN, 2006, p. 59). A obra de Laub representa, dentro da produção de ficção hoje, justamente a cesura na razão ocidental que Auschwitz tem na história enquanto não apenas um evento traumático, mas a possibilidade de ser lido enquanto um evento trágico, ou, ainda, a tragédia das tragédias do século XX. É nesse sentido que revisamos as possibilidades de se jogar com as palavras “trágico” e “tragédia”, a partir de questões ainda não resolvidas, e que, por isso, podem e devem ser repensadas de formas diferentes e que possam ressignificá-las, sendo esse um dos possíveis usos que podemos fazer da ficção contemporânea.

O narrador de *Diário da queda* rememora conturbadas passagens de sua infância e fatos que marcaram a sua construção como sujeito e perpassa as três gerações de homens em sua família, a saber: a experiência traumática do seu avô no campo de concentração, a doença e a queda de seu pai, e uma sequência de eventos do passado. É pela voz desse narrador, um judeu inominável e neto de um sobrevivente de Auschwitz, que somos levados às experiências dos campos de concentração como um trauma de difícil acesso pelos tortuosos caminhos da memória. No caso do romance, a estrutura em forma de memórias em fragmentos tenta



recuperar *flashes* da infância até a fase adulta do narrador, desvelando diversos traumas individuais e familiares, como o caso de João, um menino góí ou não judeu, que tem sua festa de aniversário nos moldes de uma festa judaica, o Bar Mitzvah, e fica seriamente feriado após uma grave queda num momento típico da festa em que o aniversariante é jogado para o alto. O romance estabelece, também, questões familiares como as relações do pai com seu avô, entrecruzando o diagnóstico de uma trágica doença, que é o Alzheimer de seu pai, e as experiências traumáticas e catastróficas de seu Avô em Auschwitz.

Não há uma referencialidade objetiva ou um encadeamento lógico no romance; tudo é fragmento; tudo é ruína. Nesse caso, essa impossibilidade do narrar pode ser percebida nas várias passagens em que é possível encontrar tentativas de se repetir exaustivamente a tese de que há uma destruição da experiência que resulta no esfacelamento da transmissão do horror da barbárie, num não querer e ter que lembrar, como no excerto: “Meu avô não gostava de falar do passado (...), e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela que você esteve.” (LAUB, 2011, p. 8).

Em um percurso teórico mais específico sobre o que se tem dito a respeito do que há de mais profuso na literatura hoje, Lucia Helena (2012) recorda que a obra de Laub consiste num texto renovador sobre as expressões literárias do pós-guerra e, principalmente, as marcas deixadas pela II Guerra Mundial. Nisso, damos alguns passos à frente, e trilhamos em Laub um exercício sobre o que há de mais violento, reprimido e doloroso nos diferentes processos de reconhecimento e construção de identidades diante da história: um tempo em que a memória só se faz possível no dilaceramento, e termina em rastros rarefeitos.

Antes de tudo, *Diário da queda* parece seguir as especulações de Adauto Novaes (1992) sobre o exercício de se pensar o tempo e a história: “A História não é, pois, a passagem de um amontoado de fatos desordenados a ideias abstratas atemporais. Como trabalho de pensamento, ela é ‘(...) a retomada de operações culturais começadas antes de nós, seguidas de múltiplas maneiras, e que nós ‘reanimamos’ ou ‘reativamos a partir do nosso presente’” (NOVAES, 1992, p. 11). Em um caminho parecido com as ideias de Novaes, Eagleton primeiro coloca em voga a profundidade ontológica da tragédia, entendendo que primeiro, ao pensar a tragédia associamos o termo, que não pode ser negado e nem negligenciado, às conjunturas históricas, “(...) mas, visto que há aspecto do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a esses fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana.” (EAGLETON, 2013, p. 16). Entende-se por fatos mais naturais as concepções de vida, morte, amor, doenças e as fragilidades humanas, sendo a tragédia também fonte da ligação

entre finitude, fragilidade e vulnerabilidade, colocando, assim, as complexidades dos indivíduos dentro das condições históricas e temporais.

Em relação ao trágico, nossa compreensão segue as relações de tragédia e história, tanto colocadas por Williams, quanto na própria visão de Eagleton. Ambos os teóricos exploram mais detidamente, respectivamente, tanto a tragédia quanto o trágico, sendo que é nas contribuições de Eagleton que embasamos mais diretamente o trágico:

O homem trágico é aquele que é corajoso o bastante para endossar a beleza e a necessidade da ilusão, em oposição aos platônicos, que espiam peremptoriamente atrás dela; e é também aquele que se arrisca a olhar dentro do abismo do Real e dançar à sua beira sem se transformar em pedra, lendo o que os eruditos inofensivamente chama de história como uma esqualida genealogia de sangue, suor e terror (EAGLETON, 2013, p. 91).

É a partir desse olhar, que esboça a nossa percepção de novos mundos possíveis para o trágico: entendendo certas terminologias que se configuram enquanto teorias em ruínas quando pensadas hoje. Quando tratamos de voltar à tragédia, aqui, o termo se volta não para os deuses, para as formalidades artísticas aristotelicamente organizadas, para o drama ou à inevitabilidade do destino, mas para os embates entre conjunturas históricas e seus estilhaços arraigados no ser genérico, ou seja, no âmbito da própria fragilidade humana. Essa fragilidade também é sobreposta a um reduto de poder que se estabelece nas necessidades humanas, se alastrando de formas veladas, em que a natureza humana colide com o poder onisciente e onipresente das forças opressoras da história. Os acontecimentos da história do homem funcionam como espaços de tragédias e as forças que habitam esses espaços como representações que conferem novos impulsos à ideia de trágico.

Eric Hobsbawm, em *Era dos Extremos* (1995), aponta que jovens, hoje, crescem numa espécie de presente contínuo, vivenciando as experiências da destruição de um passado presentificado. As transformações históricas, políticas e sociais dos povos, como, as interferências do poder do capital, o terrorismo, o massacre, o genocídio, ou o antissemitismo, de que Hobsbawm trata, são exemplos de fatalidades que se prolongam até hoje e acontecem mais violentamente na atual história humana. Ainda, em diálogo com a era dos extremos, dados levantados por Eagleton estimam que no século XX houve um período de “mega mortes” – 187 milhões –, o que nos permite pensar a forma como essas questões de violência e massacre na história mundial se desdobram na literatura e advogam uma reformulação da ideia de tragédia e do sentido trágico enraizado nela. Um século marcado por mega mortes e grandes genocídios impacta tanto os manuais de História, como também nas representações da literatura e suas

construções ficcionais que carregam no bojo certo espelhamento de um mundo em crise. Há uma história de colapso e horror mundial, expressa por 31 anos de guerra, que reproduz, ainda que de forma etérea e diluída, nas mais diversas formas de expressões artísticas, formas de resistência e de defesa da vida.

As fronteiras dos séculos XX e XXI ditam certa tônica para outros mundos possíveis, ou novos mundos, dos quais a literatura contemporânea aponta, trilhando os caminhos das ruínas da história, tendo como ponto de intersecção o trágico e a literatura contemporânea, o exame preciso da convivência dos homens com as suas feridas históricas que são refletidas na própria busca hodierna por novos modos de narrar. Para o professor Karl Erik Schollhammer, a impossibilidade de captar a especificidade do passado no presente é o ponto fulcral nas composições conscientes do escritor contemporâneo (2009, p. 10), possibilitando uma abertura maior para que a literatura possa tratar de temas delicados e dolorosos de variadas maneiras. Ao atentarmos para a forma como determinados romances examinam a História, é possível certo diagnóstico teórico que aponta para rastros, resquícios e contaminações daquilo que podemos entender como uma das principais especulações teórico-filosóficas em torno da narrativa da história dentro do pensamento de Benjamin: a perspectiva ética e política da crítica dos modelos da evolução histórica, que não só opõem as grandes narrativas às críticas no campo da verdade histórica, mas principalmente opõem a esse modelo historiográfico uma crítica da História como acúmulo de catástrofes.

Obras como *Diário da queda* e *A maçã envenenada* fazem parte de um projeto literário que traz para o centro dessas narrativas a rememoração trágica e, por muitas vezes, quase impossível de eventos traumáticos como Auschwitz e o genocídio de Ruanda. Em *A maçã envenenada*, Laub opta pela escrita bruta e concisa, isto é, pela linguagem fora de seus limites de experimentação, num certo movimento de podar os excessos, muito presente em parte de sua produção ficcional, como no caso anterior de *Diário da queda*. O escritor opera um texto rigorosamente construído de forma a tensionar uma brutalidade das ações das personagens, o que pode ser muito representativo da crise do sujeito marcado pela banalidade e pelo risco decorrente de suas decisões, principalmente isso se revela na linguagem. Nos casos de *Diário da queda* e de *A maçã envenenada*, os genocídios, respectivamente em Auschwitz e em Ruanda, são considerados, grandes tragédias dos séculos XX e XXI, fato que marca a condição trágica do ser frente a um específico momento do sujeito no mundo moderno e lança uma cesura irreversível na sua composição. Com isso, percebe-se que, para alguns escritores contemporâneos, mais especificamente para o autor objeto de nosso *corpus* ficcional, é

problemático narrar depois de Auschwitz ou mesmo após um evento de horror, como o genocídio de Ruanda.

A história se passa entre as cidades de Londres, São Paulo e Porto Alegre, nos anos de 1993, 1994 e hoje, em um suposto presente. O narrador deste romance transcende os limites dos modos de se narrar e colocam o leitor num entrave de perspectivas que perpassa tanto (auto) ficção e quanto uma narrativa contaminada pelo testemunho. Esse estratagema narrativo acontece ao recuperar um momento trágico de sua vida, aos 18 anos, e através de uma memória tripartite, concentrada, por um lado, no episódio do suicídio de Kurt Cobain, ídolo do *rock*; na tragédia histórica de Immaculée Illibagiza, sobrevivente da barbárie que foi o genocídio em Ruanda; e na própria experiência traumática do narrador-personagem, também marcada por perdas, suicídio e outras pequenas tragédias pessoais. Numa outra camada da narrativa, há uma pequena trama que traz o envolvimento do narrador com sua primeira namorada, Valéria, elemento importante para se abrir a porta da sua vida e das relações históricas, com Cobain e Illibagiza.

Laub parece, nesses romances, reafirmar suas grandes obsessões teóricas e literárias, como a busca pelo passado e seus mecanismos de inventividade e rememoração, e a passagem da adolescência do narrador, incorporado nas passagens de seu relacionamento com Valéria. Nesse ponto, a ficção laubiana opera por meio de uma estrutura narrativa que discute os limites e alcances do relato e do ordenamento lógico dos fatos. O narrador informa aos seus leitores a sua entrada no exército, onde conheceu seu antagonista, Diogo. Concomitantemente, a narrativa se desloca para outro momento e lugar: a Ruanda de 1994, com a história da família de Immaculée. A morte do presidente ruandense, da etnia hutu, Juvenal Habyarimana, provoca uma guerra civil que desencadeia o genocídio de oitocentos mil tútsis, grupo étnico e tribal em que se incluía a família de Immaculée. Paralelamente, há a morte de Kurt Cobain, em 1994. Com isso, Laub retrata o embate e conflito entre duas visões de mundo e de vida: o otimismo e a esperança de Immaculée em oposição ao pessimismo de Cobain:

O bilhete que Kurt Cobain deixou foi escrito em tinta vermelha, era destinado a um amigo imaginário de infância e terminava com a citação do Neil Young: é melhor queimar do que apagar aos poucos. A edição brasileira das memórias de Immaculée Illibagiza tem capa cinza e uma foto dela com um pássaro ao fundo, e a penúltima frase de suas mais de trezentas páginas é: acredito que podemos curar Ruanda – e o nosso mundo – curando nossos corações um a um (LAUB, 2013, p. 89).

O narrador só consegue enxergar uma sucessão de declínio, seja na sua tragédia pessoal com Valéria, seja no massacre em Ruanda, ou mesmo na morte de um cantor que

marcou uma geração. A forma como os estratagemas da ficção de Laub são arquitetados amplia o entendimento do sentido trágico para além das grandes quedas empregadas no sentido clássico de tragédia, trazendo, assim, aberturas para repensarmos as noções de trágico e tragédia fora das compreensões das tragédias clássicas. Sendo assim, para entendermos os rumos da tragédia na contemporaneidade, faz-se necessário perceber que a terminologia, apesar da raiz encarnada num acontecimento terrível e de horror, não se refere, aqui, à tragédia como gênero poético, já institucionalizado dentro da Arte poética, proposta por Aristóteles (1998). Talvez possamos pensar na aproximação, a algo que se partilha da mesma configuração com que Roberto Vecchi concebe a tragédia, como “[...] modalidade de apreensão artística do espírito trágico e cuja herança temática sobrevive, pois, apesar de sua mudança formal” (VECCHI, 2004, p. 162).

Há nesse romance um sujeito que se encontra em meio a um mundo de perda das referências revela, em seu relato, certo tipo de desorientação, insinuando por meio do monólogo intimista que as relações pessoais encenadas na vida cotidiana diluem-se, o que é denotado, no texto de Laub, pelas difusas lembranças da história trágica a enredar seus personagens. Assim, a guerra é um dos espelhos da ruína da história, pois destrói as poucas certezas com que ruminamos uma verdade precária do mundo. Por isso, em suas obras, somente estilhaços da existência são passíveis de formar uma imagem do sujeito, ainda que esta seja imprecisa:

Ou então a história começa em outro lugar, numa rua de terra onde há galinhas, vacas, um caminhão-pipa, barracas de doces. Aos poucos a paisagem muda, à direita da estrada dá pra ver plantações, íbis e garças, hipopótamos e revoadas de pássaros e antílopes e porcos selvagens até que surge a imensidão do pântano – o lodo em meio à cerração, as horas com os joelhos embaixo d’ água e as caminhadas à noite para encontrar comida, os primeiros raios de sol e homens ao longe bebendo e rindo e cortando galhos como se corta qualquer coisa com um facão (LAUB, 2013, p. 15).

Na passagem supracitada, o massacre de Ruanda, contrasta a cena cotidiana e pacífica, a uma outra: à medida que a paisagem vai se modificando, penetramos no coração das trevas do que já se anunciara nos aparentemente inofensivos elementos do dia a dia. Na cena descrita, já se anuncia a catástrofe do genocídio, e não à toa o facão descrito como utensílio para cortar galhos será o símbolo da crueldade que vitimizará crianças, jovens, homens e mulheres, no que se inscreve no rol das maiores atrocidades de nossa história recente. A condição trágica não é algo que possamos encontrar mecanicamente nos romances de Laub, ela faz parte da própria organização poética que o autor promove ao produzir sua poética. Em entrevista concedida para uma pesquisa iniciada há seis anos, cujos resultados retomamos criticamente neste ensaio,

perguntarmos ao autor sobre sua propensão ao trágico. Laub teceu algumas importantes considerações sobre a sua poética e que nos serviram para encontrarmos alguns modos de entrada em sua ficção:

Laub: É. A posteriori, é razoavelmente simples de ver que em todos os livros meus há uma certa tragicidade, e eles acabam em mortes, mas não é algo que vou pensando no decorrer da escrita. É até curioso porque eu sempre tento fugir disso, em todo livro que escrevo penso: “Dessa vez eu não vou matar um personagem”. Até consigo eventualmente fazer um final mais otimista, tipo *Diário da queda*, mas ele é um final ao mesmo tempo trágico, uma queda total do personagem, é um procedimento que, às vezes, acaba sendo inevitável para mim, e tem a tragicidade do enredo e, ainda, a tragicidade do escritor que está tentando escrever um outro tipo de assunto e, no entanto, acaba voltando para esse tipo de abordagem. (LAUB, *apud* DIAS; OLIVEIRA, 2013, p. 235).

No entanto, se o próprio escritor deixa claro que o trágico é uma questão inerente à sua literatura, isso reveste em seu projeto literário e o aproxima da discussão filosófica. O autor traça um esquema ficcional do trauma, que percorre as recordações de Auschwitz, em *Diário da queda*, e trilha algumas perspectivas do trágico da vida e do homem comum, muito bem arquitetado inicialmente em *Música anterior* (2001), romance no qual fixa a ideia de um trágico deslocado de um mundo épico, sem herói, que se configurava nas minúcias do cotidiano.

Em *Longe da água* (2004), os eventos traumáticos da história *tout court* ainda estão distantes do que posteriormente, como em *Diário da queda*, já pode ser identificado nesse romance, quando o narrador inicia seu monólogo com uma curta e brutal advertência, recurso muito presente em suas outras obras, como, por exemplo: “Nada pode ser tão banal (...)” (LAUB, 2004, p. 9). A frase inicial já posiciona o tom da obra no que se referem aos possíveis caminhos estilísticos e estruturais a serem tomados, lançando mão de um artifício que atravessa uma escrita original, orgânica e bruta a partir de uma sintaxe livre e acompanhada excessivamente de vírgulas e repetições. Essa repetição e truncamento na fala do narrador de *Longe da Água* é um recurso recorrente nos romances de Laub, principalmente ao desenvolver a tese acerca da dificuldade de seus personagens conseguirem lidar e conciliar seus conflitos dentro daquilo que há de mais simples, vulgar e comum na vida, na verdade, uma espécie de percepção trágica da vida, de se estar embarcado em um mundo em perigos de naufrágios.

Neste caso, lidamos com um movimento ao qual podemos recorrer aos termos e conceitos que envolvem o campo semântico das ideias do trágico, como no caso de outros dois romances do autor, *Música anterior* e *O segundo tempo*. Em *Música anterior*, Laub recorre ao drama de uma família assombrada pela esterilidade do narrador e à condenação de Luciano,

personagem lateral que assume um papel decisivo na trama. Aqui, como já trabalhamos de maneira mais profunda em outros textos, esse exercício de reconstituição do passado é, na verdade, um fardo. No início do romance, já é possível reconhecer esse cotidiano imerso em banalidade através da representação do mundo da vida comum sem heroísmo. É no excerto inicial de *Música anterior* que podemos perceber a brutalidade camuflada na narrativa, bem como o peso e a fatalidade dos fatos paradoxalmente inseridos na constituição de um modo de ser no mundo aparentemente pacato. Neste mundo, a violência não se traduz em ações concretas, impactantes, mas, sim, por um fardo pesado que se constitui de lembranças dolorosas em consciências atormentadas:

Minha mulher não conseguiu ter filhos.

Antes de ouvir a palavra final do médico, antes dos almoços em silêncio e das crises de madrugada, antes de se convencer de que acordar todo dia significaria para sempre um pedaço de pão e o noticiário do rádio, o trânsito e as previsões do economista são as atrações do noticiário do rádio, antes ela ficou sabendo, ainda nem morávamos juntos, ainda nem imaginávamos que ficaríamos quase uma década juntos, eu tenho quarenta e três, ela tem trinta e nove, ela ficou sabendo sobre o meu irmão (LAUB, 2001, p. 9).

Em *O segundo tempo*, encontramos a confirmação, novamente, da marca de Laub ao construir excertos brutais dentro de uma certa poeticidade trágica, mas agora colocando em questão a relação do sujeito com suas escolhas. A obra se passa em 1989, entremeando fatos da vida do narrador e a fatídica partida do clássico Gre-Nal. Junto ao seu irmão caçula, o narrador decide assistir a partida de futebol e levar em frente o seu plano de fugir logo após a partida por conta dos acontecimentos familiares. No entanto, a sua ideia inicial de fuga muda repentinamente de acordo com eventual mudança de resultado da partida. Em pleno segundo tempo, o placar da partida muda e o resultado influencia diretamente na reorganização dos seus planos, pois, ao invés de fugir sozinho com o dinheiro do seu pai, decide levar seu irmão junto a fim de poupá-lo da descoberta das crises da mãe, do divórcio dos pais e do caso da Juliana.

Ao longo da narrativa, os eventos desdobram dentro de uma lógica de pequenos acontecimentos dolorosos à vida do narrador, sendo, ainda o divórcio dos pais e a descoberta não só da traição do pai com Juliana, sua amante mais nova, mas também a espera de um filho entre os amantes. A crise familiar é só mais um dos elementos que agravaram o mal-estar da família e a briga dos pais, principalmente quando o narrador fica sabendo da gravidez de Juliana Dias antes do clássico Gre-Nal. Na trama familiar de *O segundo tempo*, as escolhas são assertivas:

Não muito diferente. No meu caso foi diferente: eu lembro do Gre-Nal do século como o dia exato desse afastamento, o evento que subitamente me trouxe essa consciência, uma espécie de revelação da qual em seguida não se pode voltar atrás. Naquele domingo foi a última vez que fez diferença, em que um centroavante entrando na área aos vinte e seis minutos do segundo tempo, diante da expectativa do meu irmão, do futuro imediato dele, teve alguma influência sobre mim (LAUB, 2006, p. 80).

*Música anterior e Longe da água*, há um momento em *O segundo tempo* em que um evento do futebol, de grandes dimensões na história pessoal do narrador, é colocado como uma espécie de motor para a tomada de consciência da personagem em relação a seu mundo, ao que o cerca, e os limites e consequências de toda ação que se toma. Encontramos, nesse sentido, um sujeito que se deixa ser tocado pelo mundo e pelos pequenos detalhes que o cercam, como, por exemplo, quando relaciona o exato momento em que o centroavante entra na área aos vinte e seis minutos do segundo tempo para demarcar uma virada, no jogo que se encena, e no curso dos fatos que futuramente afetarão o narrador no romance. Em ambos os romances encontramos um sujeito da desmedida que se molda por escolhas, em uma estrada de caminhos bifurcados. Os resultados dessas escolhas podem impactar ainda mais o modo como estes seres se colocam no mundo. É esse homem que narra suas histórias de vida guiadas por um sentido trágico, sob a forma de um exercício narrativo: um modelo de relato que pontua fragmentos da história humana que são como ampliações de detalhes menores.

O professor Jaime Ginzburg, em sua obra *Crítica em tempos de violência* (2012), aponta para novos horizontes ao colocar as relações entre literatura, história, violência e barbárie dentro da revisão da historiografia literária e nos modos de leitura de literatura brasileira. Esse ponto retoma e une as questões abordadas tanto em *Diário da queda* e *A maçã envenenada* quanto nas outras obras. A questão mais preciosa nessas obras para o nosso estudo reside na afirmação de Ginzburg ao tratar das formas de autoritarismos naturalizadas na base da nossa formação social e das quais a literatura aparece como outra via de enfrentamento, principalmente ao desvelar uma percepção trágica da barbárie: “Naturalizamos, muitas vezes sem perceber com clareza, várias formas, algumas amenas e outras trágicas.” (GINZBURG, 2012, p. 122). São essas formas não amenas, mas olhadas de maneira trágica, que Laub usa para construir sua narrativa. Auschwitz é uma tragédia cujos escombros sobrevivem até hoje. Mais além, a tragédia de Auschwitz não se limita ao tempo histórico; ela se arrasta até as intrigas mais sutis e distantes nas relações humanas.

### **Considerações finais**



O olhar de Laub vê por uma lupa, que acentua o menor, o que foi reprimido e o que se mostra precário, como se narrar fosse preciso, mesmo na falta das palavras que são incapazes de dizer a totalidade daquilo que toma corpo na escrita. O trágico, agora fora dos alcances das formas e conceitos arraigados por manuais de teoria e filosofia, está filtrado por essa lupa que desvela os subterfúgios da existência humana, como um trem desgovernado sob os trilhos da barbárie, rasgando, assim, as paisagens mais comuns do cotidiano que encobrem a cadeia de acontecimentos catastróficos.

A forma e gênero literário que se revestiram ao longo do tempo enquanto tragédia na literatura requer outras propostas. A história mundial também se revestiu enquanto tragédia: nos livros de história, nos telejornais, nos documentos da história, nos pensamentos de filósofos e na perspectiva de romances. A história é tragédia porque é a configuração de onde partem as ruínas do homem. O trágico só pode ser o processo de se estar na história e olhar a história.

Necessita-se de um engajamento teórico corpo a corpo com o *corpus* literário, para propor novos modos de entrada na produção presente, partindo da ideia de que o espaço teórico é um lugar de riscos e instabilidade e um campo de relações até aqui improváveis são essenciais para a teoria. Esse trabalho é justamente uma reação provocada pelo texto literário e que nos leva a esses temas.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998, pp. 397-428.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013

FINAZZI-AGRÓ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). Introdução. In: *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarc Editora, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. *História, Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012
- HOBESBAWN, Eric J. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- LAUB, Michel. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: DIAS, Felício; OLIVEIRA, Paulo César. Entrevista com Michel Laub *Revista Soletras*, Rio de Janeiro, v. 25, pp. 229-240, 2013.
- MILLER, Arthur. Tragedy and the Common Man. In: *The theater essays of Arthur Miller*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

---

Enviado em: 15/11/19.

Aceito em: 16/12/19.

---

<sup>1</sup> LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011